



HAL
open science

L'appréhension de l'espace dans la littérature de guerre française et iranienne du XXe siècle : Etude comparée de l'oeuvre de Claude Simon et Mohamad Reza Bâyrâmi

Arefeh Nessa Hosseini Hedjazi

► To cite this version:

Arefeh Nessa Hosseini Hedjazi. L'appréhension de l'espace dans la littérature de guerre française et iranienne du XXe siècle : Etude comparée de l'oeuvre de Claude Simon et Mohamad Reza Bâyrâmi. Linguistique. Université Lumière - Lyon II, 2023. Français. NNT : 2023LYO20027 . tel-04233826

HAL Id: tel-04233826

<https://theses.hal.science/tel-04233826>

Submitted on 9 Oct 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2023LYO20027

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ LUMIÈRE
LYON 2

École Doctorale : ED 48

Lettres, Langues, Linguistique et Arts

Discipline : Lettres et Arts

Soutenue publiquement le 5 juin 2023, par :

Arefeh Nessa HOSSEINI HEDJAZI

**L'appréhension de l'espace dans la littérature de
guerre française et iranienne du XXe siècle.**

*Étude comparée de l'œuvre de Claude Simon et
Mohammadrezā Bāyrāmi.*

Devant le jury composé de :

Nathalie PIÉGAY, Professore ordinario, Université de Genève, Présidente

Ève FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Maîtresse de conférences HDR, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, Rapporteur

Judith SARFATI-LANTER, Maîtresse de conférences, Sorbonne Université, Examinatrice

François GÉAL, Professeur des Universités, Université Lumière Lyon 2, Directeur de thèse

Contrat de diffusion

Ce document est diffusé sous le contrat *Creative Commons* « [Paternité – pas de modification](#) » : vous êtes libre de le reproduire, de le distribuer et de le communiquer au public à condition d'en mentionner le nom de l'auteur et de ne pas le modifier, le transformer ni l'adapter.



Université Lumière Lyon 2

ED 3LA

Laboratoire Passages XX-XXI Arts et Littératures

L'appréhension de l'espace dans la littérature de guerre française et iranienne du XX^e siècle

**Étude comparée de l'oeuvre de Claude Simon et
Mohammadrezā Bāyrāmi**

Thèse de doctorat en Lettres et Arts

Arefeh Nessa Hosseini Hedjazi

Sous la direction de M. François Géal

Soutenance prévue le 5 juin 2023

Composition du jury :

François GÉAL, Professeur, Université Lumière Lyon 2

Bertrand WESTPHAL, Professeur des Universités, Université de Limoges

Eve FEUILLEBOIS-PIERUNEK, Maître de Conférences, HDR, Université
Sorbonne-Nouvelle-Paris 3

Nathalie PIEGAY, Professeur ordinaire, Université de Genève

Judith SARFATI-LANTER, Maître de Conférence, Sorbonne Université

Remerciements

Je remercie très chaleureusement mon directeur Francois Géral pour ses précieux conseils, pour sa confiance, son soutien et ses encouragements qui m'ont permis de mener ce long travail à son terme. Ce travail a commencé à prendre forme sous la houlette de Nathalie Barberger. Je remercie également l'École doctorale sous la direction de Philippe Meunier pour sa patience et sa compréhension.

Mes plus vifs remerciements vont à Bertrand Westphal et Eve Feuillebois-Pierunek, qui m'ont fait l'honneur d'être rapporteurs de cette thèse ainsi qu'à Nathalie Piegay et Judith Sarfati-Lanter qui ont accepté de faire partie du jury. Leurs emplois du temps sont chargés, qu'ils soient remerciés.

Cette thèse n'aurait pu être menée à bien sans l'aide et le soutien inconditionnels de Marie-Antoinette Avich qui n'a pas hésité à consacrer beaucoup de son temps à me lire, me corriger et m'encourager jusqu'au bout. Je remercie également toute l'équipe des bénévoles du Coup de Pouce universitaire pour leur accueil et leur travail formidable avec les étudiants étrangers.

Ma gratitude va à mes professeurs iraniens qui m'ont honorée de leur soutien et vivement encouragée. Je suis particulièrement reconnaissante à Nahid Shahverdiani, Esfandiar Esfandi et Jaleh Kahnamouspour. Sans leurs conseils et indications, je n'aurais pas pu entamer cette recherche.

J'adresse de vifs remerciements à tous mes proches et amis qui ont suivi avec intérêt l'avancée de mon travail. Je salue particulièrement Dang Hyun-Sun avec qui j'ai eu l'honneur de collaborer dans la traduction d'un récit médiéval coréen sur la condition féminine pendant la guerre. Un grand merci à Fatemeh et Ameneh pour leurs encouragements et nos moments de rire.

Enfin, je n'oublie pas Farzaneh et Faezeh qui ont été constamment à mes côtés.

Introduction

La guerre et l'espace sont difficiles à définir. Les deux appartiennent à l'expérience humaine générale. L'espace en tant qu'a priori de notre entendement selon Emmanuel Kant est depuis quelques décennies, comme l'a dit Michel Foucault, l'objet d'un tournant spatial dans les humanités qui se traduit par un intérêt renouvelé pour les lieux de la littérature. La guerre, quant à elle, fait depuis le XX^e siècle l'objet d'une révolution sociale et poétique qui attire l'attention sur l'expérience militaire et les conséquences traumatiques et culturelles qu'elle provoque en tant qu'événement historique important. La guerre apparaît dans de nombreuses œuvres romanesques contemporaines comme une expérience souvent radicale qui déstabilise le regard de l'homme sur le monde et fait du sujet narrateur un être choqué et désarmé, dont l'univers devient l'objet d'un questionnement généralisé. Cette expérience radicale se reflète dans ce que Jean Kaempfer nomme la poétique du récit de guerre moderne¹, autrement dit un récit dont la voix est celle du combattant jeté dans la bataille et qui ne peut porter un regard englobant sur les événements menaçant sa survie et celle des autres pour les lier et leur donner un sens. Le Fabrice stendhalien dépassé et hagard à Waterloo en est l'un des exemples classiques.

Dans ce contexte, la littérature devient parfois l'outil privilégié de l'expression de cette perte du sens ainsi que du questionnement culturel et historique qui l'accompagne. Une littérature de guerre qui choisit la voie de la subjectivité pour montrer selon un point de vue personnel une figure de cette expérience difficile à transmettre. Mais la violence de la déflagration culturelle et sociale que représente la guerre est si marquée dans ce type de littérature subjective qu'elle semble même influencer les *a priori* tels que la spatio-temporalité perçue par les personnages dont le point de vue façonne alors un espace différent, comme fermé sur lui-même, dans un temps répétitif et infini, sans autre issue que le travail du dire. C'est l'objectif des œuvres de guerre moderne qui inscrivent dans l'espace textuel l'image exemplaire et atemporelle du conflit militaire, tout en singularisant indépendamment l'expérience

¹ J. KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti, 1998.

culturelle de chaque conflit. L'expression d'une expérience aussi extrême et totale que la guerre met l'accent sur le travail littéraire en tant qu'acte et construction conscients et autotéliques, car dire le conflit et son vécu traumatique, en tant qu'ils sont difficiles à exprimer et toujours présents, demande à l'écrivain de plonger au plus profond de la nuit et du dehors blanchotien pour redéfinir, à travers l'acte d'écrire, le sens de la parole.

Depuis les années 1960-70, les sciences humaines s'intéressent de plus en plus à l'espace comme contenant de la relation de l'homme au monde². Les travaux d'Henri Lefebvre sur les modes de construction de l'espace social³, ainsi que la géophilosophie de Deleuze et Guattari⁴, les recherches de Michel de Certeau sur les espaces urbains vécus⁵, voire les travaux d'historiens tel Fernand Braudel qui ont souligné le rôle que la géographie peut jouer dans les recherches historiques soulignent tous un intérêt croissant pour l'espace, à la fois environnement et lieu de vie social et subjectif. Le structuralisme, qui élabore des schémas de lecture d'interrelation met aussi pour sa part l'espace en relief. En 1967, en plein développement du structuralisme, Michel Foucault aborde la question du tournant spatial au XX^e siècle :

La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des morts, refroidissement menaçant du monde. C'est dans le second principe de thermodynamique que le XIX^e siècle a trouvé l'essentiel de ses ressources mythologiques. L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé⁶.

Dans ce contexte, il évoque notamment Gaston Bachelard et les phénoménologues qui nous ont appris que « nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace qui est peut-être aussi hanté de fantasme ; l'espace de notre perception

² M. H. LAUREL, « Le tournant spatial: vue d'ensemble (provisoire) », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 33, 27 décembre 2015 (en ligne : <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/articulo/view/301> ; consulté le 11 septembre 2022).

³ Voir H. LEFEBVRE, *La production de l'espace*, 4e éd, Paris, Anthropos, 2000.

⁴ Voir notamment : G. DELEUZE, F. GUATTARI et G. DELEUZE, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980

⁵ Cf. M. de CERTEAU, *Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éd, 1980 ; L. GIARD *et al.*, *Habiter, cuisiner*, Paris, Union Générale d'Éd, 1980

⁶ M. FOUCAULT, « « Des espaces autres » », *Empan*, vol. 54, n° 2, Érès, 2004, p. 12-19.

première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques [...]»⁷. » C'est l'espace du « dedans », de l'intime et de la spatio-temporalité éprouvée et ressentie. Michel Foucault développe lui-même, dans la continuité d'une perspective moderne dans laquelle le lieu serait devenu un « emplacement » dans un réseau de relations entre les choses et dans une lecture de l'espace du dehors, la notion d'hétérotopie ou « contre-espace ». L'hétérotopie, opposée à l'utopie, est un espace résolument délimité, clos aux non-initiés et possédant ses lieux et repères propres. Michel Foucault définit ainsi l'espace hétérotopique :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, [...] des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, [...] des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, [...] je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies⁸.

En littérature, les travaux de Bertrand Westphal et la géocritique ont souligné le regard porté sur l'espace et la géographie humaine. La perspective spatiale, mais aussi le renouveau d'intérêt pour la nature et les espaces naturels ont également permis le développement d'une géopoétique ou d'une poétique du paysage, notamment grâce aux travaux d'un Michel Collot, dans la continuité d'un regard phénoménologique, tels que dans *La pensée paysage*⁹ ou dans *Paysage et poésie*¹⁰, qui étudie la langue poétique et son émotion dans son élan vers le monde.

Le mouvement structuraliste et les efforts des Nouveaux Romanciers pour souligner l'importance de la langue en elle-même ont aussi pour leur part mené à des expérimentations romanesques sur la notion d'espace, comme dans *L'emploi du temps* de Michel Butor, publié en 1956. Dans la continuité de la phénoménologie, les études sur la figuration imaginaire abordent également la question de l'espace vécu, de la transmission de l'expérience et de la vision. Ces courants d'étude poétique s'intéressent notamment à la reprise des anciens lieux littéraires et à l'ancienne rhétorique, et à leur pertinence en littérature, dans le questionnement de la place de l'espace, référentiel ou métaphorique. Des critiques comme Maurice Blanchot, dans *L'Espace littéraire*, l'explorent également en tant qu'espace de création artistique,

⁷ *Id.*

⁸ M. FOUCAULT, « « Des espaces autres » », 2004, *op. cit.*

⁹ M. COLLOT, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles : Versailles, Actes Sud ; ENSP, 2011

¹⁰ M. COLLOT, *Paysage et poésie: du romantisme à nos jours*, Paris, J. Corti, 2005

lieu subjectif où s'exprime le rapport de l'homme au temps et à la mort. Ainsi, l'espace est aujourd'hui un élément important de liaison(s) et de transversalité dans les sciences humaines.

La littérature et la guerre

La guerre, quant à elle, est également l'objet de nombreuses fictions ou témoignages, en tant qu'événement social et historique majeur. Ces ouvrages interrogent notamment les changements poétiques des récits de cet événement, aussi bien sondé dans les discours sociaux, historiques ou polémologiques, que dans les discours, fictions ou témoignages des combattants basés sur leur expérience personnelle. Peut-être pourrait-on avancer qu'une certaine histoire générale de la guerre s'élabore de la sorte dans les discours littéraires. Roland Dorgelès écrivait ainsi à propos de son roman *Les Croix de bois*, publié en 1919 : « Ce n'est pas du roman, ce ne sont pas des choses vues : c'est, en quelque sorte, de la réalité recréée. [...] J'avais une ambition plus haute : ne pas raconter ma guerre, mais la guerre¹¹. »

La littérature de guerre moderne, dont l'apparition massive et remarquable date de la Première Guerre mondiale dans le monde occidental, donne de la légitimité au combattant en tant que sujet de parole et garant d'authenticité. Ce mouvement est étudié notamment par des historiens tels que Nicolas Beaupré qui s'interroge sur « la littérature de guerre » de la Grande Guerre, littérature qu'il entend au sens général d'archives écrites, fictionnelles ou non, produites en particulier par les combattants. Il écrit à ce propos : « Après avoir longtemps été négligé par les historiens, malgré sa profusion, le témoignage combattant occupe désormais une place centrale dans le renouvellement de l'historiographie de la Grande Guerre par l'histoire culturelle ou sociale et dans les polémiques qui l'accompagnent. Il semble être définitivement passé du "statut d'élément illustratif de l'histoire" au statut d'élément constitutif de l'histoire¹². »

La poétique définie à partir de cette période comme celle d'un récit de guerre « moderne » a été étudiée par des chercheurs comme Jean Kaempfer, qui oppose le récit de guerre moderne, paroles fragmentées des combattants, et le récit de guerre classique ou impérial, dans lequel la guerre est sublimée par sa nécessité supposée et racontée pour mettre en valeur les grands hommes. Katheryne Fontaine s'interroge sur le travail éthique de la littérature de guerre contemporaine, comme

¹¹ R. DORGELES, *Souvenirs sur Les Croix de bois*, Paris, La Cité des livres, 1929, p. 33.

¹² N. BEAUPRE, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 112, n° 4, Presses de Sciences Po, 2011, p. 41-55.

les travaux de Pierre Schoentjes le font sur la guerre en tant qu'événement historique et son traitement par la littérature. Le devoir de repentance, la transmission de la mémoire, le brouillage des frontières entre les genres littéraires qui sont souvent dérivés des efforts d'anciens combattants ou de victimes pour transmettre leurs vécus, font aujourd'hui l'objet d'études sur les frontières de la fiction. La Seconde Guerre mondiale et la Shoah, en tant que faillites de la culture humaniste du progrès, sont également à l'origine d'une littérature propre, notamment la littérature des camps qui interroge la possibilité de raconter ou d'organiser un événement historique de manière à le rendre « raisonnable ». C'est sous l'angle sociologique et psychologique que la fiction de guerre est souvent étudiée comme le reflet d'un événement historique d'envergure ayant considérablement marqué le calendrier occidental.

Claude Simon

La bibliographie critique sur l'œuvre simonienne est d'une ampleur considérable. Le centenaire simonien et l'Association des Lecteurs de Claude Simon, les *Cahiers Claude Simon*, les travaux autour du Nouveau Roman, les entretiens accordés par l'auteur, les nombreux colloques et séminaires autour de son œuvre soulignent la complexité d'un travail à multiples facettes dont il est difficile de séparer les éléments, du fait de l'intrication des « chemins de l'écriture ». Les monographies étudiant les lieux simoniens ou sa guerre ont été particulièrement enrichissantes pour notre recherche.

La critique simonienne a beaucoup évolué. S'élaborant au départ sous la houlette formaliste du Nouveau Roman, elle s'est par la suite intéressée aux figures de l'Histoire, puis aux grands thèmes qui se profilent dans les entrelacements des motifs et des séquences.

Dans *La Poétique du récit de guerre moderne*, Jean Kaempfer fait de *La bataille de Pharsale* le type même d'un récit de guerre moderne dont le discours subjectif, personnel et désorienté universalise une expérience unique et l'oppose au « discours impérial » des vainqueurs. Michel Thouillot avance dans *Les guerres de Claude Simon*¹³ le « principe de polémicité » et l'idée que Simon le rescapé « riposte par l'écriture » à l'expérience de la guerre et de la défaite qui coûta si cher à la France. Dans un essai sur Claude Simon intitulé *La guerre au miroir de la*

¹³ M. THOUILLOT, *Les guerres de Claude Simon*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 1998.

*littérature*¹⁴, Christophe Luzi étudie les visages du conflit dans l'œuvre simonienne, en commençant par sa déconstruction des considérations historiques et philosophiques sur les conflits armés. *Claude Simon. Faire l'histoire*¹⁵ de Peter Janssen reprend le concept de pli et d'éventail pour caractériser l'histoire racontée par cet auteur. Mireille Calle-Gruber aborde quant à elle dans plusieurs ouvrages la question de la mémoire, de l'écriture, du vécu et de la temporalité chez Claude Simon.

La dimension paysagère, spatiale et géographique de l'œuvre simonienne a également fait l'objet de nombreuses études, souvent récentes, dont nous avons bénéficié. Certaines des premières monographies dédiées à cet auteur indiquent dans leur titre l'attention portée au travail sur l'espace, notamment à travers le montage et la description. Dans *Paysages de Claude Simon*¹⁶, Catherine Haman-Dershin s'attache à explorer la relation particulière des personnages simoniens à leurs espaces, qui deviennent des paysages, et même des corps-paysages menant à la temporalité qui permettent de bâtir l'immense « édifice du souvenir ». Dans *Claude Simon. La question du lieu*¹⁷, Aude Michard revient sur les lieux de l'intime, marqués d'un deuil permanent : la maison familiale délabrée, les meubles vendus, l'héritage ruiné. Elle explore aussi l'espace du no man's land dans son refus de l'humain et étudie la perspective des personnages devenus idiots dans un environnement dont ils ne peuvent recomposer le sens. Dans *Reading Between the Lines. Claude Simon and the Visual Arts*¹⁸, Jean H. Duffy aborde la relation entre les arts picturaux et l'œuvre simonienne, en retraçant les reprises de tableaux, les styles et les écoles. Elle reconstitue également le parcours de peintre de l'écrivain et aborde son goût pour la photographie.

Des actes de colloques dédiés aux différents espaces sont également disponibles et relatent le développement des études géo-centrées. Dans *Les sites de l'écriture*¹⁹, les endroits de passage de l'écrivain, ses lieux d'inspiration ou ces

¹⁴ C. LUZI, *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*, Alata, Colonna éditions, 2009.

¹⁵ P. JANSSENS, *Claude Simon. Faire l'histoire*, Lille, Presses Univ. Septentrion, 1998.

¹⁶ C. HAMAN-DHERSIN, *Paysages de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012.

¹⁷ A. MICHARD, *Claude Simon : la question du lieu*, Paris, L'Harmattan, 2010

¹⁸ J. H. DUFFY, *Reading between the lines: Claude Simon and the visual arts*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998

¹⁹ M. CALLE-GRUBER, C. SIMON et P. BONNEFIS (éd.), *Les sites de l'écriture: Colloque Claude Simon*, Queen's University, Paris, Libr. A.-G. Nizet, 1995

endroits dont il fait des lieux fictionnels sont présentés. Le colloque *Claude Simon géographe*²⁰ aborde la question du parcours, du voyage, de l'altérité, des différentes perspectives de vision géographique. Il aborde également la question des récits de voyage simoniens. Les actes du colloque *Claude Simon et le Jardin des Plantes*²¹ explorent pour leur part la dimension paysagère de ce roman en particulier. Dans *Transports. Les métaphores de Claude Simon*²², ce sont les figures simoniennes et les mouvements analogiques qu'elles induisent, dans la fresque du mouvement et de l'immobilité, du temps qui passe et de l'écriture du souvenir, qui font l'objet d'une étude reliée à la spatialité. La somme de la bibliographie critique simonienne est telle que nous nous contentons de signaler ici quelques ouvrages importants.

M. Bāyrāmi et la littérature de guerre iranienne

La littérature de guerre iranienne fait depuis deux décennies l'objet de recherches et en particulier de compilations de mémoires et de témoignages, sous l'égide des différents organismes étatiques iraniens, dans la foulée de la Révolution islamique. Les nombreux organismes et maisons d'édition rattachés au ministère de la Culture iranien se focalisent en particulier sur la recherche et la publication de témoignages romancés de la guerre Iran-Irak (1980-1988), tels que *Dā*²³. Ces ouvrages sont généralement rédigés par des écrivains biographes qui recueillent les témoignages et les recomposent sous forme de romans biographiques. Du fait de l'importance de l'idéologie dans un contexte politique où les voix contraires sont réprimées, la littérature de guerre iranienne contemporaine et les recherches qui s'y intéressent demeurent focalisées sur la notion de littérature de résistance à l'opresseur et de glorification des valeurs islamiques et nationalistes. Ainsi, ce sont des études menées dans les universités à l'extérieur de l'Iran, en particulier aux Etats-Unis où vit une importante diaspora iranienne, qui offrent un regard en apparence plus éclectique. Néanmoins, la recherche au sein et à l'extérieur du pays se focalise sur deux types d'approche : l'approche sociologique et l'approche thématique.

²⁰ J.-Y. LAURICHESSE, *Claude Simon géographe. Actes du colloque organisé à l'université de Toulouse II-Le Mirail les 26 et 27 mai 2011*, Paris, Éditions Classiques Garnier numérique, 2013

²¹ S. HOUPPERMANS (éd.), *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam, Rodopi, 2001

²² I. ALBERS et W. NITSCH (éd.), *Transports: les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt, Peter Lang, 2006

²³ Z. HOSSEINI et A. HOSSEINI, *Dā: khāterāt-e Seyyedeh Zahrā Hosseini*, Téhéran, Enteshārāt-e Sūreh-ye Mehr (vābaste be Howze-ye Honarī), 2010

De façon similaire, le cinéma et les productions médiatiques iraniennes font l'objet de recherches dans divers pays du monde. En France, en particulier, les travaux d'Agnès Devictor autour de la filmographie et de la production de documentaires iraniens sur la guerre et les figures et les types élaborés dans ces médias²⁴ sont à remarquer.

L'œuvre de M. Bāyrāmi demeure méconnue, autant en Iran qu'à l'extérieur du pays. Les raisons en sont variées. Elles tiennent d'une part à la particularité de la littérature de guerre iranienne qui s'est transformée, du fait du monopole idéologique qu'elle subit, en circuit fermé et peu populaire auprès du grand public. Elle est aussi due au fait que les études sur le roman extrême-contemporain iranien en général demeurent très rares et se limitent souvent à des articles généralistes de journaux ou des articles de recherche non synthétiques. De plus, la production littéraire de l'auteur a évolué depuis une quinzaine d'années pour passer de la littérature jeunesse à une littérature plus générale. De ce fait, malgré la publication de fictions de guerre pour la jeunesse et un témoignage sur les derniers jours du conflit Iran-Irak, il a fait moins l'objet de monographies et anthologies sur la littérature de guerre. Nous nous sommes donc plutôt basée dans notre travail sur des recherches plus générales sur la littérature de guerre iranienne et ses courants.

Le choix du corpus

Notre recherche avait commencé avec la perspective grandiose d'une comparaison générale des littératures de guerre modernes iranienne et française. Mais nous avons finalement choisi deux auteurs, aux œuvres importantes, M. Bāyrāmi et Claude Simon. Étant donné l'importance du corpus intégral de ces écrivains, nous avons dû faire une sélection de quelques romans où se profilent, plus que dans les autres, les motifs que nous avons voulu étudier.

Corpus simonien

²⁴ Voir notamment : *Revâyat-e jang dar del-e jang. Jâigâh majmu'eh mostanad hâ-ye shahid seyyed Morteza Âvini* (Le Récit de la guerre au cœur de la guerre. Regard sur l'œuvre documentaire de Morteza Âvini), Téhéran, Vâhe eds, Bonyâd-e sinemâ-ye Fârâbi, Institut français de recherches en Iran (IFRI), 2020, 282 p. ; *Images, combattants et martyrs. La guerre Iran-Irak vue par le cinéma iranien*, Paris, Karthala, IISMM, IFRI, 2015, 487 p., « L'enfant combattant dans les films iraniens pendant la guerre Iran-Irak (1980-1988) », in : Manon Pignot, *L'enfant soldat au XIXe-XXe siècle*, Armand Colin, 2012, p. 160-181 ; « Shahid Morteza Avini, cinéaste et martyr », in Christian Bromberger (dir.) : *L'Iran derrière le miroir, La Pensée de midi / Actes Sud*, n°27, 2009, p. 54-60.

La guerre et l'espace traversent et travaillent tous les romans simoniens, d'où une sélection particulièrement difficile. Nous avons fini par sélectionner *La Route des Flandres*²⁵, *L'Acacia*²⁶, *Les Géorgiques*²⁷, *Le Palace*²⁸, et *Le Jardin des Plantes*²⁹. Les trois premiers romans possèdent en commun une forte intratextualité avec notamment la réapparition des mêmes motifs, personnages et lieux de guerre. La guerre est un élément fondamental dans ces trois romans dont la structure narrative offre également des similarités sur le mode de fonctionnement. En effet les trois romans sont organisés par chapitres de longueur inégale et dépourvus de succession diachronique. La diégèse y évolue sur le mode de l'entrelacement et de la fugue.

Chaque séquence narrative reprend d'autres référents, parfois en les séparant, parfois en les amalgamant. De même, on y remarque la technique du bricolage ou de la disposition des éléments dans un squelette de récit qui ne se cache pas et qui ordonne « l'accumulation désordonnée des matériaux³⁰ » dans le désordre, sur le mode du tâtonnement « [...] savoir ce qu'on doit mettre, ce morceau à droite ou à gauche, ou après ; chercher ce qui peut s'harmoniser, jouer, contraster, comme en peinture ou en musique : avec des glissements, avec des lois d'assonances, de dissonances³¹ ».

Le Palace, quant à lui, offre avec *Les Géorgiques* un regard simonien sur la guerre d'Espagne. La guerre civile espagnole y devient l'objet d'une mise en scène phénoménale où la guerre se ressent de manière sensible et la « présentent » au sens d'une mimesis aristotélicienne. *Les Géorgiques* présentent également une perspective dédoublée de cette guerre, d'une part avec le récit de la guerre civile, d'autre part avec une réécriture du récit de cette guerre, qui donne l'occasion à l'auteur de revenir sur les différentes approches du pouvoir de la littérature en remaniant des extraits de *L'Hommage à la Catalogne* de l'écrivain britannique George Orwell.

²⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres*, Paris, Éd. de Minuit, 1998.

²⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, Paris, Éd. de Minuit, 1989.

²⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, Paris, Ed. de Minuit, 2006.

²⁸ C. SIMON, *Le Palace*, Paris, Éd. de Minuit, 1991.

²⁹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Éd. de Minuit, 1997.

³⁰ M. CALLE-GRUBER, *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Sainte-Foy Grenoble, le Griffon d'argile PUG, 1993, p. 187.

³¹ M. ALPHANT, « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989, page liminaire.

Le Jardin des Plantes explore pour sa part les motifs du déplacement, du parcours et du paysage, tout en abordant une nouvelle fois la guerre, « enkystée » comme un élément étranger dans l'esprit du narrateur, en se rapprochant d'elle sans jamais l'atteindre. La présence du peintre Gastone Novelli et de très nombreuses citations qui rappellent le fragment benjaminien de l'enquête historique relient la réflexion sur l'art et la figuration à la démarche de la souvenance et explore les différents centres d'intérêt de l'œuvre simonienne à la manière des « tableaux détachés » flaubertiens.

Corpus bāyrāmien

L'œuvre bāyrāmienne de la première période est majoritairement destinée aux enfants et adolescents, bien qu'on y retrouve très souvent les motifs de la guerre. Nous avons choisi de nous concentrer sur des romans spécifiquement classés dans la catégorie de la littérature de guerre ou de la littérature historique. Nous ferons également des emprunts aux mémoires de guerre publiés par l'auteur moins de deux ans après la fin du conflit Iran-Irak sous le titre *Les Sept derniers jours*³², ainsi que le recueil mémoriel *Le stérile arbre à soie*³³ publié en 2019, dans lequel l'auteur évoque sa relation à la littérature, ses interrogations sur la relation de la mémoire à la fiction, sur la guerre, sur l'écriture sous la censure et donne son avis critique sur la littérature de guerre en Iran et d'autres préoccupations en lien avec la littérature. Parmi ses romans, nous avons décidé de sélectionner deux fictions polémiques : *Les morts du Parc vert*³⁴ et *Feu à volonté*³⁵, ainsi que *Le pont suspendu*³⁶ qui se présente comme son premier roman de guerre à destination d'un public adulte.

Les morts du Parc vert est un roman historique qui traite d'une courte guerre civile aux lendemains troublés de l'occupation soviétique du nord de l'Iran pendant et après la Seconde Guerre mondiale, et de la délicate question des minorités ethniques dans un pays composé d'une mosaïque de peuples et d'un gouvernement centralisé et autoritaire. Ce roman qui a été saisi lors de sa première publication en

³² M. BAYRAMI, *Haft rūze āḥar*, Ketāb-e Neyestān, Téhéran, 2017.

³³ M. BAYRAMI, *Deraḥt-e abrišam-e bi hāsel*, Ketāb-e Neyestān, Téhéran, 2019

³⁴ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, Téhéran, Enteshārāt-e Sūreh-e Mehr (vābasteh be Ḥowzeh-e Honarī), 2010

³⁵ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, Tehrān, Ketāb-e Neyestān, 2011

³⁶ M. BAYRAMI, *Pol-e mo'allaq*, Téhéran, Ofoq, 1381

juin 2010³⁷ questionne la relation entre histoire officielle, mémoire collective et fiction. Il illustre également, aux côtés de la guerre, la place de la nature et de l'expérience sensible du monde qui nous intéresse dans l'expression de la spatialité. La composition narrative et les descriptions réalistes assignent des significations multiples aux lieux qu'elles dépeignent et relient l'espace à la temporalité de l'Histoire humaine. Les sections alternatives et non chronologiques dessinent une image globale qui se rapproche d'une complétion inatteignable, et le roman reste ouvert sur les fantômes silencieux de cette période historique.

Feu à volonté, quant à lui, est un roman expérimental dont la facture rappelle par certains aspects le Nouveau Roman. Ce récit est une fiction basée sur les souvenirs de l'auteur abordés dans *Les Sept derniers jours*. La guerre vécue et la perte des repères dans l'espace physique et mental de cette expérience sont les deux motifs essentiels du roman qui décompose, dans une vision apocalyptique et infernale, les discours officiels et le récit ancestral sur la guerre. Ce roman a été fraîchement accueilli en Iran, car la forme autant que la critique implicite de la politique iranienne et de la guerre tranchent avec le discours idéologique iranien, et ce livre ne peut être rangé dans la catégorie des œuvres de la littérature de « la Défense sacrée » ou de la « Résistance ».

Justification de la recherche

Cette recherche s'inscrit dans le cadre d'une étude transversale. En effet, le concept d'« espace » est une notion multidimensionnelle dont la simple définition demeure sujette à de nombreux questionnements. Il s'agit également d'étudier le phénomène du *polemos* dont l'envergure permet des recherches sous bien des angles, notamment l'angle littéraire, peut-être seul apte à rendre compte de

³⁷ Ce roman fut publié un an après la réélection contestée du Président iranien Mahmoud Ahmadinejad et les protestations et révoltes qui ont suivi cet événement. La répression et la censure médiatique de ces protestations ont été très importantes et ont donné le coup de grâce à ce qui restait d'une politique culturelle d'ouverture relative datant de l'époque de la présidence de M. Khatami. À l'époque, l'écrivain était un des auteurs officiels des éditions Soureya-Mehr, officine gouvernementale de publication des mémoires et des fictions de guerre. Malgré cela, il fut accusé par les cénacles littéraires proches du pouvoir de soutenir insidieusement les discours « anti-gouvernementaux » accusant l'État de violences, notamment à travers la mise en scène de la brutalité des répressions qui suivirent la chute de la République démocratique d'Azerbaïdjan, notamment avec des agents gouvernementaux en civil chargés de réprimer les manifestations et exécutions sommaires des anciens membres du Parti. Cette polémique illustre, à mon sens, le rôle de la littérature en tant que témoin de l'Histoire, et permet de suivre l'évolution de la censure au fil des politiques culturelles des gouvernements successifs.

l'expérience du combattant selon un point de vue individuel. De plus, la littérature de guerre iranienne demeure largement méconnue. Le parallèle entre deux auteurs éloignés culturellement et même temporellement – tous deux nés cependant au XX^e siècle – permet de mettre à jour des points communs et des différences dans la confrontation avec le phénomène de la guerre moderne, mais aussi dans le tâtonnement créatif d'une langue et d'une littérature capable de raconter de cette expérience, quel que soit le support idéologique des notions de défense, patrie, mort, témoignage, etc.

Présentation de la recherche

Plan général

Dans la première partie de notre recherche, nous aborderons la poétique du récit de guerre moderne en Occident, en faisant un retour sociologique sur cette question dans la littérature de guerre iranienne, qui connaît des évolutions. En effet, cette littérature est passée d'une forme fortement marquée par l'idéologie à une expression personnelle dont le discours oscille entre l'attachement idéologique visible dans le champ littéraire officiel et le contournement de la censure grâce à l'expérimentation formelle.

Nous introduirons également une définition des mots du champ lexical de l'espace : que signifient l'espace, le parcours, le paysage et les lieux ; et, étant donné la polysémie de ces mots, quels sens retiendrons-nous dans le cadre de ce travail ?

Nous tenterons également, dans cette première partie, d'aborder l'importance de la spatialité dans l'œuvre de ces auteurs. Nous estimons que les styles des deux auteurs exploitent la spatialité. Chez Claude Simon, l'on remarque cette mise en relief avec « la promenade simonienne » dans le texte, « le bricolage » au travers du montage et du collage, ainsi qu'avec l'influence du modèle pictural dans sa poétique, dans la mesure où il insiste sur l'expression de la simultanéité au travers de la linéarité du texte. La spatialité se remarque également dans l'importance de la description. On le voit de plus dans son écriture phénoménologique qui souligne l'aspect spatial à travers l'importance de la perception matérielle.

Chez Bāyrāmi également, les techniques narratives et les changements brusques d'embranchement spatio-temporels et de séquence, la difficulté à repérer l'instance narrative, les focalisations multiples et en général la fragmentation des séquences, ainsi qu'un parcours labyrinthique pour les personnages, remettent en doute la temporalité en portant l'accent sur une matérialité qui s'inscrit dans l'espace. La description tient une grande place dans son œuvre, comme chez Claude Simon. On y remarque à ce titre des séquences descriptives qui semblent être des

bifurcations narratives, mais qui posent le principe d'un texte fonctionnant plutôt grâce à une logique interne et textuelle.

La nature et les éléments naturels sont un autre point commun des deux œuvres. Dans l'œuvre bāyrāmienne, la nature se double également d'un bestiaire fantasmatique.

Le troisième point que nous aborderons pour conclure cette partie est l'analyse, dans les deux œuvres, des formes d'opposition de la « découverte » par les personnages d'une guerre qu'ils ne connaissaient que livresquement. Nous tenterons de montrer l'insistance sur la matérialité de la guerre qui aboutit à son incohérence temporelle et logique dans la perspective limitée d'un combattant et met ainsi en relief la spatialité. Nous reviendrons par la suite sur la façon dont cette opposition génère une remise en question des discours dominants en général dans le cadre, notamment, d'une interrogation sur la littérature.

Dans une seconde partie, nous nous intéresserons à la dimension spatiale de la guerre. Nous reviendrons en premier sur l'espace perçu, l'espace corporel³⁸ et le point de vue du sujet en contact immédiat avec le phénomène guerrier. Nous verrons que le combattant simonien est constamment confronté à deux états sensoriels fantasmatiques du fait de l'extrême fatigue et des conditions de stress intense : la liquéfaction et la pétrification de son être, qui se réverbèrent sur son environnement. Le monde en guerre se désagrège et se pétrifie à la fois. De plus, il est intéressant d'étudier la question du dehors/dedans pour l'être corporel, lequel est parfois partie prenante de cet environnement en décomposition, parfois séparé de lui par une couche impénétrable. Les frontières entre soi et le monde deviennent ténues et sujettes à question lors de l'expérience guerrière au point que les catégories de l'espace et du temps, – considérées par Kant comme catégories principales de l'intuition sensible – sont désorganisées. Ce dévoilement du monde hors de sa gaine rationnelle et rassurante est mis en scène par les deux auteurs grâce à une construction sensorielle et phénoménologique de l'espace qui veut dépasser le cadre d'un discours idéologiquement orienté ; qui se veut donc discours « véridique ».

Nous examinerons par la suite la question du rituel. La guerre initiatique s'insère dans une enquête sur les origines, présente chez les deux auteurs. Elle permet également la déconstruction du discours culturel et officiel sur la guerre.

³⁸ Nous entendons par espace corporel notre représentation spatiale fondamentale élaborée cognitivement grâce au « fuseau musculaire » du corps qui nous informe proprioceptivement. Le fuseau musculaire est le mécanisme de suivi de notre position corporelle par le cerveau, qui en connaît à chaque moment la disposition.

Dans le cas de Bāyrāmi, le parcours formateur passe par la déconstruction du mythe de la fondation de la nation par l'interrogation sur la légitimité de la guerre, tout au long de l'errance des soldats dans les montagnes.

Dans une perspective spatiale, la guerre prise comme expérience initiatique conduit à une valorisation particulière des espaces. Ainsi, la guerre comme lieu absent ou non-lieu insaisissable – pour Claude Simon, non-lieu de la tombe paternelle –, se localise en trouvant un ancrage fantasmatique et cependant matériel, du fait de la valorisation signifiante des espaces.

La guerre présentée comme expérience initiatique conduit également à la question du parcours dans une relecture du roman de formation. Nous examinerons également les figures psychopompes comme le cheval, présent dans les deux œuvres, et le jeu simonien sur la construction spatiale des lieux à l'aide de miroirs, qui accentue une certaine proximité avec l'esthétique du miroir et la pensée baroque d'un monde en perpétuel mouvement. De plus, nous verrons le rôle et la place des moyens de transport, en tant qu'objets modernes et technologiques participant également à cet espace particulier du combattant, tout en y insérant des ouvertures.

Finalement, nous examinerons la possibilité d'appliquer la notion foucauldienne d'hétérotopie pour décrire l'espace de la guerre donné dans une dimension rituelle, notamment à travers l'anhistoricisation et la mythification qui caractérisent le mode initiatique. Il semble possible de dégager les caractères de l'environnement hétérotopique dans les descriptions de la guerre chez les deux auteurs. Un tel univers est clos sur le monde extérieur, c'est pourquoi nous nous efforcerons de voir par la suite la manière dont les auteurs « bricolent » un récit capable d'insérer cet endroit fermé et figé dans un ensemble mobile et ouvert. Une telle perspective permet d'appréhender le phénomène guerrier sous un autre angle et de générer des pistes fructueuses pour une recherche littéraire qui veut aller au-delà de la tradition réaliste.

Dans une troisième et dernière partie, nous tenterons de relier les techniques choisies pour l'écriture ponctuelle de l'espace, particulièrement celui de la guerre, à une recherche littéraire qui s'intéresse notamment à une approche spatiale et sensorielle dans la construction du texte.

Si la réflexion littéraire chez les deux auteurs se base en partie sur le refus des modèles narratifs mimétiques, quels modèles ont été privilégiés pour créer un ensemble dans lequel s'insère harmonieusement l'espace de la guerre ? Peut-on parler d'un modèle d'écriture spatiale de la guerre à valeur heuristique, qui permette à la littérature de créer des pistes de compréhension ou d'appréhension de

l'expérience guerrière figée et par-là, de mener à un nouveau type de compréhension du monde en général dans l'écriture ?

Dans les deux sections respectivement dédiées à l'œuvre simonienne et à l'œuvre bāyrāmienne, nous verrons le rôle et la présence de la nature, autrement dit la dimension géorgique de l'œuvre de guerre, dimension visible à égalité, mais différemment chez les deux auteurs. Ce qui nous mènera à la question du paysage et de la description paysagère, qui se base sur une tradition impliquant un ensemble où chaque élément possède une place et une signification propre, tout en générant une signification différente dans sa liaison avec les autres éléments de l'ensemble. Nous avançons l'hypothèse que le paysage offre un modèle d'écriture, en particulier à Claude Simon.

Quant à Bāyrāmi, sensible aux choses de la terre par son origine paysanne, il fait de la relation de l'homme à la nature un élément dynamique et central dans tous ses romans. Il est difficile d'étudier son œuvre sans consacrer une partie à la nature, qui demeure une thématique « structurelle ». Il existe donc chez les deux auteurs une mise en situation du combattant dans une nature active et omniprésente.

Chez les deux auteurs, les figures du guerrier et du paysan se rapprochent et offrent des points communs. Tous deux sont des « arpenteurs » qui font un « parcours » dans des « paysages » qui deviennent des lieux par l'arpentage et le regard. Nous en arrivons ainsi à la figure de l'arpenteur, qui relie le combattant désordonné et le paysan ordonné. L'ordre et le désordre se rejoignent dans cette figure tutélaire qui possède des qualités antinomiques mais unifiées dans un même ensemble.

Après cette introduction de la nature et du parcours de l'arpenteur, qui permet de lier les deux figures de l'ordre géorgique de la vie et du désordre de la mort combattante dans la matérialité spatio-temporelle du rythme de la terre, nous examinerons la quête recherche littéraire des auteurs au regard du déplacement et du mouvement.

Chez Claude Simon, nous pouvons voir à l'œuvre une volonté de créer des ensembles textuels qui tiennent par la logique interne des signifiants sur le plan intra-diégétique, intra-syntaxique, et dans une interrelation des éléments. Lui-même fait référence à la règle des « arrangements, combinaisons, permutations ». Cette logique d'écriture atteint en particulier un sommet avec *Le Jardin des Plantes*, qui s'ouvre sur une citation de Montaigne sur les « lopins » de la vie. L'ensemble du roman est bâti sur le modèle d'un jardin bien organisé, dans lequel les séquences textuelles, indépendantes et séparées par des blancs typographiques, sont cependant reliées les unes aux autres par le réseau de signifiants, créant des pistes à parcourir,

des chemins de promenade à travers ces lopins, autour de la guerre, de la vie et surtout de l'écriture. Pourrait-on parler d'une évolution en ce sens, depuis le « magma » de *La Route des Flandres* jusqu'à ce dernier roman du corpus où le magma est organisé en « lopins » textuels indépendants mais reliés ?

De plus, comme dans *Les Géorgiques*, de nombreuses citations et extraits d'écrivains, de politiciens ou de militaires renvoient le lecteur du roman *Le Jardin des Plantes* vers des promenades intertextuelles historiques. A la manière du jardin décrit par le narrateur, qui présente dans ses allées l'image inversée des explorations et des conquêtes qui sont à l'origine de cette collection végétale.

Dans ce même roman, nous avons comme modèle d'artiste la figure du peintre Gastone Novelli. Ce dernier, au sortir des camps de concentration, quitte l'Europe pour l'Amazonie, où il vit quelque temps en compagnie de tribus primitives avec lesquelles la communication est réduite au strict minimum. En se profilant comme un double de S. ou Claude Simon, l'artiste met en relation la réflexion artistique simonienne, l'importance du modèle pictural et le traumatisme de la guerre.

Enfin, dans un dernier chapitre consacré à l'œuvre simonienne, nous étudierons la présence d'une logique rhizomique deleuzienne dans le récit de la guerre. Nous nous demanderons si une telle logique permet une reconstitution originale de l'événement en le plaçant dans un ensemble géorgique et spatial qui offre une vision détaillée et cependant globale. Vision ouverte à l'interprétation, donc nomade, qui permet de façon libératoire de transformer l'espace métaphoriquement « strié » de la guerre en espace « lisse », toujours insaisissable, mais peut-être moins immobile³⁹.

Nous nous intéresserons aux divers espaces littéraires de l'œuvre bāyrāmienne, à commencer par l'espace rural, motif omniprésent avec celui de la guerre. L'espace rural bāyrāmien se présente comme un creuset de civilisation, le lieu de l'expérience de l'adéquation de l'homme et de son animalité, et l'intermédiaire d'une relation phénoménale et sensible avec la nature nourricière et brutale. L'apprentissage qu'il offre devient par la suite, au contact de la guerre, le

³⁹ Nous tirons les qualifications de « lisse » et de « strié » de notions développées par Felix Guattari et Gilles Deleuze dans *Mille plateaux*. Nous les entendons dans un sens métaphorique. On pourrait avancer que l'« espace lisse » est celui dans lequel l'humain a laissé peu ou pas de règles et de traces. Au contraire, dans un espace strié, ce ne sont pas les rapports entre les choses ou plus spécifiquement leur distance dans l'espace qui font leur différence et donc ce qu'ils sont, mais des lois externes qui s'imposent et définissent des fonctions spécifiques aux espaces qui sont dorénavant fermés.

décor anhistorique, mythologique et ancestral reconstitué dans lequel le narrateur bāyrāmien s'efforce de rechercher les origines, la forme et les raisons de la guerre. Comme chez Claude Simon, la nature est tantôt l'alliée, tantôt la victime allégorique et cependant matérielle de la guerre, vue comme une activité humaine, à l'origine esthétique.

Par la suite, nous étudierons les espaces de la fiction et du verbe et le déploiement d'une langue fragmentaire, minoritaire et liminaire. L'espace fictionnel devient la surface où se déploie la parole d'un Azéri persanophone et bilingue, qui choisit d'utiliser ses deux langues pour créer des déclinaisons spatiales métaphoriques, des creux et des bosses, des fractures indiquées par les changements de langue, qui font des trous et brisent le sens autant que la linéarité de la compréhension écrite. Nous verrons la manière dont l'auteur exploite également les qualités graphiques de l'écriture persane pour montrer, dans la matérialité de l'encre, les brisures de la guerre civile et la menace permanente des dissensions ethniques. L'écrivain dénonce le mensonge du discours. Dans la continuité de cette croyance maintes fois proclamée, qui semble faire allusion à l'absence de liberté sous un régime autoritaire, l'espace fictionnel devient le lieu de l'expression de la vérité.

Nous examinerons dans cette continuité l'importance de la réflexion de M. Bāyrāmi sur l'historiographie et la valeur de la fiction littéraire en tant qu'outil d'enquête historique et mémorielle, dans sa valeur de témoignage. Bāyrāmi s'interroge sur la relation entre mémoire et fiction et relance la question de la mimésis, en faisant finalement de l'Histoire un récit de scribes plutôt que de vainqueurs.

Ainsi, nous tenterons dans cette recherche de suivre les traces du parcours poético-spatial de deux auteurs dont les points communs sont, dans l'optique de cette étude comparative, la confrontation avec la guerre moderne et son expression dans l'écriture. Nous estimons qu'en se questionnant sur l'écriture, ils déconstruisent également les discours dominants monumentalisés par l'habitude culturelle et qu'ils accomplissent un véritable travail d'historiographie.

Translittération

Lors de cette recherche, pour les titres persans, j'ai utilisé la translittération française selon le tableau de translittération de la Bibliothèque Nationale de France :

Systèmes de romanisation, translittération et transcription utilisés à la Bibliothèque nationale de France

Translittération du persan

caractères Arabes	Translittération en caractères latins	caractères Arabes	Translittération en caractères latins
ا	a	ع	e
آ	ā	غ	g
إ, اء, اء	a, e, o	ط	t
ب	b	ظ	z
پ	p	چ	c
ت	t	ح	h
ث	ṭ	خ	ḫ
ج	ǰ	ق	q
چ	ǰ	ك	k
ح	h	گ	g
خ	ḫ	ل	l
د	d	م	m
ذ	ḏ	ن	n
ر	r	و	v
ز	z	ه	h
ژ	ǰ	ی	y
س	s		
ص	ṣ		
ش	š		
ط	ṭ		
ظ	ẓ		
ق	q		
ک	k		
گ	g		
ل	l		
م	m		
ن	n		
و	v		
ه	h		
ی	y		

Diphthongues	Voyelles brèves
او	اَ a
وی	هَ e
وی	وَ o

Extrait du *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale : auteurs, collectivités-auteurs, anonymes, 1970-1979. Série en caractères non latins, tome X. Persan*

Traduction française des extraits et fragments en persan

Sauf mention contraire, nous traduisons.

I^{ère} partie : La guerre et le paysage

Introduction

Dans la première partie, nous nous efforcerons de présenter les œuvres de nos deux écrivains au regard de la guerre. Nous aborderons à ce titre l'omniprésence de la guerre dans l'œuvre simonienne en tant que motif obsédant d'une écriture marquée par la mélancolie et le deuil. La guerre simonienne, par ses liens avec une enquête généalogique parallèlement menée par les personnages, tisse un réseau entre l'histoire d'une vie et l'Histoire, devenue de ce fait matière à débattre dans la matérialité de son avènement.

Par la suite, nous dresserons brièvement un tableau de la littérature de guerre en Iran avant d'aborder le conflit dans l'œuvre bāyrāmienne. Bāyrāmi semble également suspendre les discours officiels sur les guerres qu'il met en scène et interroge l'Histoire à travers les destins individuels.

Dans un second mouvement, nous tenterons de délimiter les concepts spatiaux couramment utilisés pour finalement étudier dans leurs grandes lignes les mécanismes de spatialisation mis à l'œuvre par les deux auteurs.

- La guerre de Claude Simon vs la guerre de Mohammadrezā Bāyrāmi

Chapitre I. La guerre, l'Histoire et la quête généalogique

La guerre est omniprésente dans l'œuvre simonienne. Claude Simon en superpose plusieurs, la Grande Guerre, la Seconde Guerre mondiale, les guerres révolutionnaires ou la guerre civile espagnole. La Seconde Guerre mondiale apparaît notamment dans *La Route des Flandres*, publié en 1960, *Les Géorgiques*, publié en 1981, *L'Acacia*, publié en 1989, *Le Jardin des Plantes*, publié en 1997, autant que des épisodes de ses autres romans tels que *L'Herbe*, datant de 1958, *Histoire*, que Claude Simon publie en 1967, *La Bataille de Pharsale* et *Leçon de Choses*, respectivement parus en 1969 et 1975, et ses premiers romans, *Le Tricheur* ou *La Corde raide*, parus en 1945 pour le premier et 1947 pour le second. La Grande Guerre apparaît principalement dans *L'Acacia*, qui reprend en partie *La Route des Flandres*. La guerre d'Espagne, à laquelle est consacrée *Le Palace*, apparaît également dans *La Corde raide* et *Le Sacre du printemps*, de même que dans *Les Géorgiques*, en partie consacrée aux guerres révolutionnaires.

Au vu de l'ampleur de la présence du phénomène combattant dans l'œuvre simonienne, ce centre névralgique de l'œuvre est bien plus qu'une thématique. Si la guerre est présente dans tous les romans de Claude Simon, c'est parce que, comme le dit Dominique Viart, son écriture « trouve dans la guerre son origine et sa nécessité.¹ » Plus qu'une guerre en particulier, la guerre comme événement majeur et « expérience indescriptible et, partant, incommunicable que le texte simonien reconnaît à son principe² » est « cette chose » de quoi « procède³ » l'œuvre simonienne. Ainsi, la guerre est le lieu de l'écriture simonienne où se cristallisent de nombreux questionnements quant à la narration d'un événement « inassignable »

¹ D. VIART, *Une mémoire inquiète : « La route des Flandres » de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010, p. 178.

² L. DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 136.

³ D. VIART, *Une mémoire inquiète*, *op. cit.*, p. 177.

pour reprendre le terme de Claude Viart, où a eu lieu, dans un passé incessamment réactualisé au présent du traumatisme et de l'écriture, « un enchantement » d'où naît la « mélancolie ».

Dans cette partie, nous constaterons la curiosité du personnage simonien envers la guerre, avant qu'il n'en fasse la découverte. Cette curiosité pourrait être attribuée à son histoire personnelle et à l'environnement socio-culturel des personnages, qui font de la guerre un élément important dans l'enquête sur un passé familial que le personnage tente de circonscrire. Mais l'expérience du conflit modifie cette recherche et pose la problématique d'un discours devenu incompréhensible et douteux, un discours sur la guerre et dans la même continuité, un discours sur le monde. L'expérience de la guerre pose cette dernière en phénomène et transforme sa transcription en quête, notamment historiographique. Cette quête fait de la relation de l'Histoire chez Simon une historiographie. L'historiographie devient une enquête aux voix plurielles et le personnage simonien, séparé de son héritage culturel du fait de la guerre, sous l'égide de la mort qui lui donne authenticité, devient le conteur véridique de son histoire toujours recomposée,

À la recherche de la guerre

Dans *La Corde raide*, publié en 1947, le narrateur revient clairement sur un intérêt pour la guerre en tant qu'acte social non seulement significatif, mais semble-t-il, fondamental dans l'existence humaine :

La guerre m'intéressait, parce que c'est le seul endroit où l'on puisse bien voir certaines choses, et aussi parce que je voulais essayer de comprendre cette occupation si importante et pour ainsi dire essentielle en ce sens qu'elle rentre dans les trois ou quatre besoins fondamentaux, comme coucher avec des femmes, manger, parler, procréer, pour lesquels les hommes sont faits et dont ils ne peuvent se passer⁴.

Le narrateur rappelle qu'il a voulu connaître cette « affaire⁵ » qui plus tard s'enkystrera comme un corps étranger. Il n'est pas précisé quelles choses l'on peut bien voir dans la guerre. On peut supposer qu'elles sont cependant des réponses à des questions déterminées par un milieu social, un contexte historique mouvementé et une histoire personnelle marquée par l'absence d'un père militaire de carrière et

⁴ C. SIMON, *La Corde raide*, Le Sagittaire, Paris, 1947, p. 54.

⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 155.

mort en héros. La mort de ce dernier, qui apparaît en particulier dans *L'Acacia*, fait l'objet d'une narration, qui explore notamment la question du témoignage et de la fiction, dans les passages où la narration revient sur les récits de ses camarades de combat⁶. *L'Acacia* commence avec le périple d'un enfant accompagné de sa mère et de ses tantes pour retrouver la tombe du père tombé au combat. Le portrait de ce dernier orne la chambre à coucher de la mère et semble symboliser le rôle central du défunt dans le respect et la remembrance dont il fait constamment l'objet chez la mère, définie désormais comme veuve.

On peut en déduire qu'il existait chez ce personnage une certaine curiosité envers la guerre dans la perspective d'une formation fantasmée. La guerre, pense le narrateur, permet d'atteindre à une certaine connaissance, d'ouvrir les yeux sur certaines choses impossibles à connaître autrement. Sous cet angle, la curiosité pour la guerre peut se présenter comme le désir d'une initiation motivée par le roman familial et les circonstances socio-historiques. Les personnages simoniens ont une histoire sociale, historique et familiale qui peut justifier leur curiosité pour la guerre comme « besoin fondamental ». La guerre prise comme expérience « essentielle », destinée à répondre à un « besoin fondamental » semble ici être considérée selon un point de vue à cheval entre le sociologique et le biologique. Un déterminisme biologique préside dans ce passage aux raisons justifiant la guerre.

La guerre est également partie prenante du roman familial du narrateur simonien. En effet, les représentations du conflit sont dominées par des figures ancestrales et paternelles, au point que nous verrons que le cavalier simonien de *La Route des Flandres* trouve l'origine fantasmatique des raisons de la guerre dans la parole du père. L'importance de la guerre dans l'histoire familiale contribue de cette manière à sa dimension pour ainsi dire essentielle. L'histoire du Soi commence avec le *polemos* comme source d'énergie, liée au fonctionnement libidinal. L'on voit d'ores et déjà que la signification de la guerre est de l'ordre d'une recherche personnelle en ce sens qu'elle permet de reconstituer le puzzle des origines.

Mais cette explication, une parmi de nombreuses autres sur les origines de la guerre selon les narrateurs simoniens, fait de cette dernière un objet ambivalent, difficile à classer, selon qu'elle est nécessité sociale ou organique. Cette ambivalence des raisons de la guerre possède une origine particulière, liée à la perspective sur la guerre en tant que phénomène. L'avis du personnage de *La Corde raide* sur la guerre en tant que besoin fondamental, c'est-à-dire lié à la libido et à la

⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 325-327.

question de survie chez les êtres vivants, s'insère dans un questionnement sur les raisons de la guerre que l'on peut voir tout au long de l'œuvre.

La curiosité pour la guerre que l'on voit dans *La Corde raide* se profile également dans *L'Acacia*, longtemps après l'épisode de la mobilisation, au moment où l'expérience de la « drôle de guerre » prend fin et la guerre, telle qu'attendue, semble se profiler. L'alerte est entendue par un personnage qui l'attendait, l'espérait et qui se sent léger et excité. Le brigadier pense qu'il va enfin accomplir son initiation :

Il pense Maintenant, maintenant... [...] Son cœur bat peut-être un peu plus vite. Il se sent léger, excité. Il pense à la mort mais il est trop excité : il a trop à faire et se met aussi à courir vers la tente⁷.

À ce stade, le personnage semble toujours se baser sur le savoir livresque et culturel hérité qu'il possède sur la guerre. Cependant, de même que son régiment faisant partie de cette ligne militaire que l'offensive des blindés allemands fait « voler en éclats, comme un simple panneau de contreplaqué sous le choc d'une poutre⁸ », sa connaissance culturelle et idéale de la guerre s'écroule également d'un bloc :

[...] 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 de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore : la disparition de la notion même de régiment de batterie d'escadron d'escouade d'homme, ou plus encore : *la disparition de toute idée de tout concept* [...] ⁹

La guerre censée se présenter sous sa forme « classique », telle que décrite avec ses règles théoriques par les « classiques » du genre se présente au contraire comme une négation de toute théorie applicable. La guerre a anéanti le Logos. Le personnage simonien est consterné par le décalage entre ce qu'il pensait savoir et ce qu'il sait désormais. Son bagage culturel et livresque semble être devenu radicalement obsolète au contact de l'expérience de la guerre.

C'est ainsi que ce même narrateur valorise un colis de denrées pour prisonniers face à la bibliothèque de Leipzig dont la destruction semble le laisser

⁷ *Ibid.*, p. 260.

⁸ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 171.

⁹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 282.

indifférent, bien que cette lettre de ses parents, où il est le seul à savoir lire « Papa » dans les pattes de mouche paternelles¹⁰, soit la seule qu'il ait gardée :

[...] si le contenu des milliers de bouquins de cette irremplaçable bibliothèque avait été précisément impuissant à empêcher que se produisent des choses comme le bombardement qui l'a détruite, je ne voyais pas très bien quelle perte représentait pour l'humanité la disparition [...] de ces milliers de bouquins et de papelards manifestement dépourvus de la moindre utilité¹¹.

La colère du narrateur procède d'un double mouvement de rejet des valeurs culturelles. C'est parce que cette connaissance théorique qui était la sienne est également celle appliquée par les professionnels de la guerre que le désastre de la débâcle a eu lieu. La tradition culturelle de la guerre dans l'armée française et la cavalerie française en particulier a mené à ignorer la réalité des procédés et des techniques de la guerre moderne :

[...] [le général] a fini par comprendre que sa brigade n'existait plus, avait été non pas anéantie, détruite selon les lois – ou du moins ce qu'il pensait être les lois – de la guerre : normalement, correctement [...] ou même encore – cela il l'eût peut-être, à la rigueur, admis – submergée par une attaque ennemie : mais pour ainsi dire absorbée, diluée, dissoute, bue, effacée de la carte d'état-major sans qu'il sût où, ni comment, ni à quel moment [...]¹²

Le général, dont le suicide est rappelé immédiatement après celui de l'ancêtre dont la mort est le résultat d'une « terrifiante diarrhée mentale¹³ » qui ne laisse plus « matière à interrogation », se tue par la constatation du vide de sa connaissance qui, à partir d'un moment, ne correspond plus à aucune donnée réelle. Puis, dans un second mouvement, son absence de connaissance réelle mène à la désagrégation de ce qui reste, les estafettes qui transmettent ses ordres finissent fauchées sans avoir jamais trouvé ceux à qui ces ordres étaient destinés. Peut-être que les ordres que le général donne sont bons, mais ils n'atteignent jamais leurs objectifs, parce qu'il y a une inadéquation entre les données réelles de l'événement et la tentative de les ordonner selon les schémas de l'art de la guerre.

Non seulement la culture n'empêche pas la destruction de la bibliothèque, mais elle en est en quelque sorte à l'origine. La culture est donnée comme l'une des

¹⁰ *Ibid.*, p. 210.

¹¹ *Ibid.*, p. 211.

¹² *Ibid.*, p. 191.

¹³ *Ibid.*, p. 190.

raisons explicatives de la guerre. Elle consacre les « vertus » dont les hommes ont besoin pour justifier leurs élans belliqueux :

[...] s'escrimant à enfoncer une lame d'acier entre les omoplates de l'Iniquité en fuite (un pauvre diable, selon toute vraisemblance, enrôlé de force), la manquant, trébuchant sous son élan, l'Iniquité gagnant de vitesse sur lui, s'évanouissant dans le noir, le laissant là, bredouille, frustré, hors d'haleine [...]¹⁴

Le personnage d'O. dans *Les Géorgiques*, qui considère comme une vertu d'assassiner l'ennemi qui représente pour lui l'Iniquité, est un fervent lecteur du « Livre dont son enfance avait été nourrie » mais aussi d'une « autre Bible, [...] œuvre d'un autre Moïse¹⁵ ». C'est un étudiant d'Eton, cultivé, qui s'engage volontairement – il lui semble « inconcevable » de faire autrement¹⁶ –, pour faire la guerre, alors qu'il est tout d'abord un correspondant de journal. La culture justifie la violence. L'ancêtre de Reixach, dans *La Route des Flandres*, est également une victime d'une culture rousseauiste qui le laisse désarmé et le pousse finalement au suicide.

Cette culture alourdit le père « pachydermique » dans *La Route des Flandres*, alors même que ce père semble être à l'origine de la guerre. La guerre en tant qu'activité humaine, qu'elle soit un événement social ou biologique, serait essentielle, fondamentale et naturelle. C'est le père de Georges qui le dit, en s'appuyant sur sa connaissance de la philosophie :

Et son père parlant toujours, [...], parlant de ce comment s'appelait-il ce philosophe qui a dit que l'homme ne connaissait que deux moyens de s'approprier ce qui appartient aux autres, la guerre et le commerce, [...] que guerre et commerce n'étaient jamais [...] que l'expression de leur rapacité et cette rapacité elle-même la conséquence de l'ancestrale terreur de la faim et de la mort [...] mais (la voix, les paroles) s'élevant maintenant dans les ténèbres froides où, invisible, s'étirait interminablement la longue théorie des chevaux en marche depuis toujours semblait-il : comme si son père n'avait jamais cessé de parler, Georges attrapant au passage un des chevaux et sautant dessus, comme s'il s'était simplement levé de son siège, avait enfourché une de ces ombres cheminant depuis la nuit des temps [...]¹⁷

¹⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 290.

¹⁵ *Ibid.*, p. 283.

¹⁶ *Ibid.*, p. 334.

¹⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 35.

Dans cette séquence, Georges est décrit avec son père pachydermique, comme lourd d'un savoir « bloqué » car non transmis, dans le kiosque où ce dernier se pose pour « écrire » autrement dit, aligner des mots, dans leur demeure campagnarde. Le père explique les raisons d'être de la guerre en citant un philosophe dont le nom a été oublié par le narrateur. Cet oubli accompagne la réaction négative de Georges face à l'explication donnée : « [...] Je n'ai surtout pas envie d'aligner encore des mots et des mots et encore des mots [...] »¹⁸.

Pour Georges, qui a choisi de gérer le domaine agricole familial dans un esprit de contestation qui n'est pas développé, sauf dans les regrets exprimés par sa mère, les explications des spécialistes ne sont que des alignements de mots incapables de rendre la guerre. Si les alignements de mots pensés, idéalisés, représentatifs d'une philosophie rationnelle sont incapables de dire ce qui s'est passé, la littérature, elle, le peut. Ainsi cette voix du père est remémorée par le cavalier exténué lors d'une chevauchée nocturne durant cette guerre rendue invisible par l'obscurité. Le présent de l'écriture se charge de faire de cette voix l'originelle motivation de la guerre. La scène s'enchaîne sur une chevauchée nocturne pendant la guerre, mais il n'est pas dit que Georges se souvient des paroles de son père, au contraire, le « comme si » se charge de superposer les deux scènes ensemble et de les fondre en une seule, l'explication paternelle sur l'origine de la guerre venant se greffer directement sur la chevauchée nocturne des cavaliers épuisés et réveillés par un messager les frôlant, « sans visage, casqué, apocalyptique, comme le spectre même de la guerre surgi tout armé des ténèbres et y retournant »¹⁹. Le père-messager est lui-même le spectre de la guerre, surgissant des ténèbres et y retournant sans être connu.

L'explication paternelle donne une dimension trans-historique à la guerre, qui est « tuer, piller et voler ». Selon cette explication, c'est le besoin de se rassurer contre une « ancestrale terreur » qui génère la guerre. Mais cette explication, dont la référence est un philosophe dont le nom ne revient pas comme pour souligner l'invalidité de son point de vue, ne provoque que la colère de Georges. Ce qui semble expliquer la guerre, c'est le changement de la scène avec les embrayeurs « ici » et « maintenant » qui transportent les paroles du père au cœur d'une nuit de chevauchée durant laquelle la fatigue et l'obscurité ont effacé la frontière entre réalité et rêve et supprimé la dimension temporelle pour les « ombres chevauchant

¹⁸ *Ibid.*, p. 34.

¹⁹ *Ibid.*, p. 36.

depuis la nuit des temps. » C'est comme si finalement le père était à l'origine de la guerre.

L'explication philosophique paternelle, dont nous verrons plus loin qu'elle s'inscrit dans une relation silencieuse où la communication ne se produit pas, est abandonnée au profit d'une explication fantasmatique qui fait de la voix du père, cette même voix silencieuse, le moteur originel de la guerre. Avec la faillite des explications rationnelles, la guerre peut uniquement être affaire de vécu, psychologique et événementiel. À la guerre objet de curiosité et vue comme terrain de connaissance succède la guerre vécue, où il semble avoir eu lieu le contraire de la connaissance initiatique promise. La connaissance ancienne s'est dérobée, sans qu'un nouveau savoir prenne sa place.

Le contraste entre la connaissance préalable et la curiosité pour la guerre avec la confrontation réelle avec la guerre telle que vécue par le personnage simonien en tant que mémoire d'un traumatisme inoubliable semble avoir créé une brèche sur laquelle se fonde la perspective de la narration et de l'écriture de la guerre dans l'œuvre simonienne. Le scandale de la perte du savoir et de la certitude en la toute-puissance du Logos vient doubler le questionnement ontologique sur la guerre. Selon Philippe Sabot : « La violence meurtrière de la guerre [...] renvoie ici à nouveau l'écrivain à une expérience du néant, ou plutôt de la néantisation, du « devenir-rien », qui défait toutes les certitudes et dénoue le lien entre l'« innommable réalité » et le langage²⁰. » L'écriture de la guerre s'organise autour d'un élément fondamental de la recherche littéraire simonienne : le lien entre le langage et le réel.

En « matérialisant » brutalement l'Histoire spectaculaire des manuels scolaires au niveau même de la réalité, l'événement de la guerre fait littéralement exploser les codes de la représentation qui en proposaient jusque-là une vision ordonnée et prévisible. Une telle expérience, violente, qui révèle en quelque sorte l'Histoire à elle-même et qui confronte l'écriture à ses propres limites, constitue ainsi, au sein de la production romanesque de Simon, le point focal d'une réflexion plus générale sur les rapports problématiques qui lient les mots et les choses et nous permettent – ou non – de nous représenter le monde²¹.

La guerre vécue fait basculer les images d'Épinal des discours sur la guerre et les « codes de la représentation » du conflit. A cela s'ajoute la faillite des valeurs humanistes constatées pendant la Seconde Guerre mondiale avec notamment les

²⁰ P. SABOT, *Littérature et guerres : Sartre, Malraux, Simon*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p. 194.

²¹ *Ibid.*, p. 191.

camps de concentration. Au-delà de la représentation de la guerre et des discours l'expliquant, c'est l'écriture en général qui est en proie à une crise qui travaille également l'œuvre simonienne. Ce dernier se pose tout au long de son œuvre la question de la représentation et du langage par rapport à la réalité subjective de l'individu, laquelle apparaît de manière désordonnée et confuse, comme un magma de pensée, de mémoires et de perceptions marqué par la simultanéité. Ainsi, c'est lors du travail de l'écriture que l'Histoire prend forme, à travers sa mise à l'écrit. Dans ce contexte, la représentation traditionnelle de la guerre, rejetée et critiquée par le narrateur simonien, est le point de départ d'une réflexion générale sur la mimesis et la représentation.

Le réel est en quelque sorte irréprésentable, car il est un magma très dense d'informations impossibles à totaliser, marqué par la simultanéité. Puisque le réel de référence déborde les tentatives du dire du récit romanesque, selon Claude Simon, l'écriture littéraire risque toujours d'occulter le réel. Dans des réponses écrites à des questions posées par Ludovic Janvier, l'auteur dit à ce propos :

J'ai lentement fini par me rendre compte que l'écriture ne permettait pas de représenter ce qu'on appelle la « réalité », mais au contraire de dire quelque chose qui entretient avec la « réalité » le même type de rapports qu'une pomme figurée dans un tableau (c'est-à-dire constituée par une infime couche de couleur étendue sur une toile) avec une pomme que l'on peut saisir et croquer²².

Claude Simon aborde ici la question de la complexité de la représentation de la réalité grâce à l'écriture, et les ressources et en même temps la différence de nature entre le matériau de l'écriture, c'est-à-dire les mots et la syntaxe, qui sont des objets en soi indépendants de ce qu'ils figurent. Dans un entretien avec Monique Joguet publié dans *l'En-je Lacanien*, questionné sur le rôle de la description dans son œuvre, l'écrivain commence par une critique de la compréhension générale de la description, qui découlerait selon lui, du dogme de l'illusion de la représentation fidèle. Il considère que l'objet décrit par le romancier n'est pas le « même objet que l'objet perçu » en raison de la perception imparfaite de la « réalité » et des choix pratiqués par la perception et la mémoire. Il mentionne à ce propos Stendhal tentant de raconter avec exactitude son passage du col du Grand Saint-Bernard : « [...] il se rend compte tout à coup que ce qu'il est en train de décrire, ce ne sont pas ses souvenirs mais une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue depuis

²² L. JANVIER et C. SIMON, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 22 septembre 2017, consulté le 27 janvier 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/890>

et qui, écrit-il, “a pris la place de la réalité”²³. » Pour Claude Simon, la guerre, en tant qu'événement polymorphe et socialement universel, est un exemple de cette réalité multiforme et phénoménale, présentée dans les discours sous une apparence conventionnelle, qui ne reflète pas la réalité. Cette constatation débouche sur un questionnement sur les procédés littéraires et la langue littéraire, par exemple, quand le narrateur découvre avec étonnement que la métaphore du feu, en contexte de combat, n'est pas uniquement une métaphore, mais représente bien la réalité des incendies provoqués par les explosions²⁴. Ainsi l'indignation du narrateur débouche sur un questionnement de la métaphore en tant que figure.

L'écriture de l'événement combattant s'inscrit dans la perspective d'une recherche poétique. La guerre et l'Histoire sont des sujets producteurs d'images, qui sont invisibles ou plus exactement, présentes négativement, puisqu'elles ne peuvent être représentées avec exactitude. Ce qui est écrit, c'est une composition relativement consciente de la part de l'auteur, dont le travail est de produire « des sens pluriels, dont aucun n'est explicité²⁵ ». La guerre simonienne est issue des « ressources tropiques » de la langue, des « je » multiples du signifiant.

L'événement de la guerre, du fait de sa complexité, illustre ainsi la poétique simonienne de manière exemplaire, en questionnant la relation entre la logique du récit et la réalité. Ce questionnement et remise en doute de la référentialité de l'écriture est notamment mise en scène avec la déconstruction méthodique du récit d'Orwell et son « écriture politique²⁶ » par le narrateur simonien :

[...] de sorte que son aventure (ou plutôt l'aventure qu'il (O.) essayait maintenant de raconter) ressemblait à un de ces romans dont le narrateur qui menait l'enquête serait non pas l'assassin, comme dans certaines versions sophistiquées, mais le mort lui-même, noyant le lecteur dans une profusion de détails oiseux dont l'accumulation lui sert à dissimuler le maillon caché de la chaîne, l'information manquante, l'Histoire elle-même se chargeant du reste, surpassant par sa facétieuse perversité ces auteurs [...] et, comme toujours,

²³ M. JOGUET, « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, n° 8, n° 1, 1^{er} décembre 2007, p. 165-196. Disponible en ligne à l'adresse : <https://www-cairn-info.acces.bibliotheque-diderot.fr/revue-l-en-je-lacanien-2007-1-page-165.htm>

²⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 130.

²⁵ M. JOGUET, « Entretiens avec Claude Simon », *op. cit.*

²⁶ Voir J.-J. ROSAT, « Quand Claude Simon réécrit Hommage à la Catalogne », dans *Chroniques orwelliennes*, Paris, Collège de France, 2013 (généré le 12 janvier 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/cdf/2116>>.

agissant (l'Histoire) avec sa terrifiante démesure, son incroyable et pesant humour [...]²⁷

Dans sa monographie sur George Orwell et son œuvre, intitulée *Georges Orwell : l'engagement*, Gilbert Bonifas retrace la genèse de la perspective orwellienne sur la littérature : « Au fil des ans, on voit Orwell élaborer une esthétique littéraire qui privilégie de plus en plus le contenu des œuvres. C'est cela qui l'intéresse et nullement leur facture. En un mot, l'on peut dire que pour lui une œuvre littéraire, quelle que soit la valeur de sa forme, ne présente d'intérêt que si elle a quelque chose à dire. Son premier critère de jugement est qu'un livre est d'autant plus digne d'attention qu'il fournit une documentation sociologique sur son époque. En d'autres termes, l'œuvre d'art doit d'abord porter témoignage [...]. Ce qui l'intéresse, c'est la façon dont ils reflètent leur époque, leur valeur idéologique et non esthétique [...]²⁸. » Orwell se veut être un écrivain politique, dont l'expérience de la guerre d'Espagne a confirmé une fois pour toutes ses lignes directrices : « pour le socialisme et contre le totalitarisme²⁹ ». L'expérience de la guerre d'Espagne représenterait selon S. Leys l'idée du socialisme humain dont rêve Orwell : « [...] depuis l'Espagne, il savait : le socialisme était possible ; pendant une brève et inoubliable période, c'avait été une réalité dans laquelle il avait trouvé sa place et son rôle. Cette bouleversante découverte s'était cependant accompagnée d'une première et décisive confrontation avec l'ennemi totalitaire [les stalinien]³⁰. » *Hommage à la Catalogne*, qui dépeint une série d'instant privilégiés, tente de rapporter ce sentiment de communion socialiste³¹ qui est reconstruite dans le récit. Mais c'est aussi à ce propos que Claude Simon reprend la chronique orwellienne pour la soumettre à sa critique. La critique littéraire est aussi une critique politique qui refuse la reconstitution de la vérité dans le récit, en tant qu'elle obéirait à un impératif autre que poétique et situé hors du texte. En effet, selon Simon Leys qui cite Bernard Crick, un autre critique de G. Orwell, à l'exception d'*Hommage à la Catalogne*, Orwell « réarrange toujours les faits : il les modifie subrepticement pour leur permettre de mieux révéler leur vérité³² » dans ce qu'il présente en tant qu'œuvre « journalistique ». Pour lui, la forme du pseudo-témoignage permet de faire connaître la réalité d'une situation. Claude Simon, en reprenant le texte

²⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 340.

²⁸ G. BONIFAS, *George Orwell : l'engagement*, Paris, Didier Erudition, 1984, p. 20.

²⁹ S. LEYS, *Orwell ou L'horreur de la politique*, Paris, Hermann, 1984, p. 44.

³⁰ *Id.*

³¹ G. BONIFAS, *George Orwell*, op. cit., p. 40.

³² S. LEYS, *Orwell ou L'horreur de la politique*, op. cit., p. 19.

orwellien, bien qu'il soit un ouvrage dans lequel Orwell reste au plus près de la narration de ses souvenirs personnels sans retouche, semble contester cette vision de l'écriture littéraire. En comparant le cheminement de la pensée du personnage d'O. à une valise qui se défait et en faisant de l'épisode de la guerre, suivi par la fuite devant les agents staliniens qui veulent l'assassiner, une période d'enchantement comparée à un ballon qui lui explose dans les mains, Claude Simon reproche à O. de tenter de reconstituer les faits après coup, de les réarranger malgré sa prétention à narrer la réalité, pour les faire s'aligner avec sa nostalgie de la communion socialiste, qui s'est pourtant transformée en cauchemar d'assassinat totalitaire stalinien. Ainsi dans le passage cité, O. prend la place de la victime, « le mort lui-même » qui, plutôt que se confronter à la brutale incarnation de l'idéologie, noie le lecteur sous « une profusion de détails oiseux » qui sont donnés pour occulter « l'information manquante » qui serait la course désordonnée et incohérente des événements vécus. O. finalement est critiqué : il ne raconte pas, il essaye de le faire. Son échec – l'information essentielle est manquante – et son espérance déjouée à donner un sens cohérent à son aventure espagnole est surlignée en plusieurs endroits. Dans *Chroniques Orwelliennes*, Jean-Jacques Rosat étudie cette réécriture du texte de Georges Orwell par Claude Simon, démarche qu'il considère autant politique que littéraire et écrit à ce propos : « Le principal constat qui me semble pouvoir être fait est le suivant : la langue littéraire de Simon a pour effet de *rendre littérairement illégitime* (c'est-à-dire impossible dans un certain champ littéraire) *l'expression d'un ensemble d'idées, de faits, de sentiments moraux et d'expériences politiques* qui sont précisément ceux qu'il importait le plus à Orwell de pouvoir exprimer, ceux qui étaient au cœur à la fois de son engagement militant, de sa pensée politique et de ses motivations d'écrivain³³. » L'écriture simonienne s'oppose à la novlangue orwellienne dans sa tentative de narrer le monde dans des récits rationnels et ordonnés.

L'explication « monumentale » et rationnelle de la guerre ne satisfait pas le personnage, auquel la guerre a montré l'envers des choses. Le doute s'est installé dans toute construction rationnelle. Chaque narration de l'événement constitue uniquement une version des faits. Et la démarche simonienne, rejetant les explications justificatives, adopte la méthode déductive pour partir de l'événement posé comme phénomène à découvrir.

³³ J.-J. ROSAT, « Quand Claude Simon réécrit *Hommage à la Catalogne* », *op. cit.*

La guerre comme « phénomène »

Pour Claude Simon, l'idéologie prise au sens littéral, c'est-à-dire la tentation d'appliquer une idée à la réalité donne la mesure de la folie et de la destruction possibles et justifiées par l'idéologie :

[...] le logique aboutissement d'ordre, de dispositions peut-être rationnelles à l'origine, et démentielles au stade de l'exécution, comme chaque fois qu'un mécanisme d'exécution suffisamment rigide, comme l'armée, ou rapide, comme les révolutions, renvoie à l'homme sans ces retouches, cet assouplissement qu'apportent soit une application infidèle, soit le temps, le reflet exact de sa pensée nue³⁴.

La culture humaniste a failli, la civilisation occidentale a prouvé qu'elle était mortelle³⁵, le Logos est suspect et l'application de l'Idée est « démentielle ». La réaction de rejet face aux abstractions est remarquable.

La vision simonienne de l'écriture paraît une conséquence logique de la méfiance envers une culture et des Idées déjà bien entamées par la crise de la Grande Guerre. L'idée étant de partir de la « chose » pour arriver à une certaine forme de connaissance, sans tenter de créer artificiellement du sens, ou plus exactement, en laissant le lecteur se charger de la création de sens selon sa propre réception :

Disons qu'en travaillant la langue, l'écrivain produit du sens. L'explicitier – et d'ailleurs il en serait le plus souvent incapable – serait nier ou annuler sa fonction même d'écrivain. Il me semble du moins...C'est au lecteur d'effectuer cet autre travail complémentaire qu'est la lecture³⁶.

Claude Simon répond là à la question de Monique Joguet lui demandant s'il attend que le lecteur produise un sens à ses romans. En réponse, il avance qu'il oppose « les notions de polysémie, d'équivoque ou d'ambiguïté. » Il précise que l'aboutissement d'un travail d'écrivain est « essentiellement une mise en question » et que le lecteur est « partie prenante de l'affaire » qu'est le roman. Il réfère aux travaux de Lacan qui montrent que chaque mot est différemment perçu par chaque lecteur. A la lumière de cette perspective, deux voies s'ouvrent : d'une part, la lecture et par là la guerre simonienne demeure éminemment subjective et personnelle, car recréées à chaque lecture, même par un lecteur unique. D'autre part, la polysémie, les équivoques, l'ambiguïté qu'il affirme comme étant propres au

³⁴ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 192.

³⁵ P. VALERY, « La Crise de l'esprit », Paris, NRF, 1919, p. 321-337.

³⁶ M. JOGUET, « Entretiens avec Claude Simon », *op. cit.*

travail littéraire garantissent dans le texte le polymorphisme de la guerre et les difficultés à l'appréhender en tant que phénomène social et historique. Par-là, le discours sur la guerre demeure dans la souplesse de l'interprétation et de l'observation d'un fait complexe.

Dans ces conditions, l'objet écrit se sépare du sujet-réservoir originel d'images et de mots (la guerre) et devient indépendant. Et la guerre est explicitement « la chose » : « ce qui se manifeste et que l'on ne désigne qu'en tant que tel³⁷. » La capacité du savoir culturel est d'abord suspendue pour tenter de répondre à la question « Comment c'était ? ». Pourtant, l'interrogation simonienne sur la guerre se poursuit tout au long de l'œuvre, avec une approche qui la pose comme « phénomène ». En de multiples endroits dans l'œuvre simonienne, la guerre est dénommée « la chose » et posée comme objet inconnu sur lequel le savoir s'exerce³⁸. La guerre dans l'œuvre simonienne est humblement et sérieusement abordée comme « phénomène » :

Il est rare de trouver dans *L'Acacia*, *Les Géorgiques* et *La Route des Flandres* des considérations polémologiques qui font de la guerre un concept, autrement dit qui l'appréhendent comme une entité abstraite en la désignant par des formules génériques et générales plutôt acquises de seconde main que par l'expérience et coupées de l'individu, du corps, de la matière³⁹.

Le sens général de « phénomène » est le suivant : « Ce qui apparaît, ce qui se manifeste aux sens ou à la conscience, tant dans l'ordre physique que dans l'ordre psychique, et qui peut devenir l'objet d'un savoir⁴⁰. » En philosophie platonicienne, le sens est différent des idée, forme et essence, mais dans la philosophie phénoménologique husserlienne, le phénomène est tout objet « perçu ou imaginé ou conçu par la conscience, qu'il existe ou non en dehors d'elle⁴¹ ». Cette définition phénoménologique résout la question du référent en donnant l'infrastructure théorique d'une compréhension subjective. La guerre a lieu dans le temps et l'espace de la conscience d'un auteur, qui en a fait un réservoir d'images et utilise le pouvoir d'arrangement de la langue et les renvois que celle-ci offre pour la mettre en scène.

³⁷ Le Trésor de la Langue Française informatisé : « CHOSE : Définition de CHOSE », s. d. (en ligne : <http://cnrtl.fr/definition/chose> ; consulté le 1^{er} avril 2019)

³⁸ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 168.

³⁹ C. LUZI, *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*, *op. cit.*, p. 25-26.

⁴⁰ Le Trésor de la Langue Française informatisé : « PHÉNOMÈNE : Définition de PHÉNOMÈNE », s. d. (en ligne : <http://cnrtl.fr> ; consulté le 3 avril 2019)

⁴¹ *Id.*

Claude Simon pose donc la guerre comme objet d'interrogation après avoir suspendu les formes de connaissance théoriques « classiques ». « Comment savoir ? » est donc un questionnement poétique auquel l'écriture simonienne tente de répondre. La question suivante, « Comment le dire ? », permet à son tour l'émergence du « comment savoir » dans le mouvement même de l'écriture. C'est de cette façon qu'on peut commencer à avancer que l'écriture simonienne, la poétique simonienne est en relation directe avec la guerre et qu'elle en procède.

Pour répondre aux questions que pose la guerre en tant que « phénomène », Claude Simon, qui remet en question les valeurs culturelles ayant mené au conflit, opte pour une méthode de connaissance « scientifique » dont il parle dans ses entretiens :

Lorsque [...] je me pose la même question : "Que peut et que doit être le roman ?", je cherche [...] à savoir quelle forme doit avoir le roman [...] pour satisfaire à ce seul but : exprimer avec le plus d'exactitude possible la minuscule parcelle de vérité que je crois avoir observée [...]⁴².

L'obsession anatomique et les images organiques du corps, les exemples mathématiques ou géométriques ou les planches anatomiques sont ainsi utilisées pour parler de l'effet de la guerre dans un sens matériel, c'est-à-dire sur le corps :

[...] sous le drap grossier des uniformes [...] les corps semblaient prendre eux-mêmes la consistance du verre et [...] on aurait pu voir comme au travers de ces mannequins transparents sans chair ni os à l'usage des étudiants en médecine (ou sur ces planches anatomiques [...]) comme des sortes de mandragores, de réseaux en forme de fleuves, de rivières, avec leurs affluents épineux, hérissés de tous côtés de barbes déchirantes comme des hameçons, de pointes aiguës, noires...)⁴³

La guerre commence avec le corps. C'est à partir du corps du combattant que la guerre émerge. Le champ lexical de l'eau et du délitement qu'elle provoque, que l'on voit en particulier dans *La Route des Flandres*, qui mène ensuite au développement d'une métaphore de la pêche, intériorise la guerre et lui donne comme point de départ le corps. De même que l'anonymat conféré par l'uniforme et le sentiment d'être une bête menée à l'abattoir sans possibilité d'expression de soi est métaphorisé par la transparence des corps qui n'ont plus de sensation et de sentiment corporel autre que la fragilité, comme du verre. La guerre pousse, germe

⁴² « Qu'est-ce que l'avant-garde en 1958 ? », *Les Lettres françaises*, 719, 24-30 avril 1958, p. 1 et 5. Repris dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, p. 137-140, p.15.

⁴³ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 103.

et sort du corps comme le poil de barbe en déchirant la peau. Violences à l'identité et corps dépouillés sont effectivement la guerre, surgissant de l'intérieur de soi, avec une disparition des limites entre l'intérieur et l'extérieur. Cela a des implications sur l'écriture qui devient alors une écriture qui relate le phénomène. Christophe Luzi écrit à propos de la guerre dans l'œuvre simonienne :

Lorsqu'elle [la guerre] est donnée à voir, ce sont des images organiques qui se combinent, issues des ressources tropiques de la langue⁴⁴.

« Phénoménologique » signifierait ici « sensible ». Claude Simon procède à la découverte de la guerre par la matière et la découverte physique. *Leçon de choses*, qui est le titre d'un de ses ouvrages rappelle les leçons de choses des jeunes enfants. Partir des choses matérielles permet une forme de connaissance chargée « d'expérience sensible ». On fait l'expérience des choses et cela permet de les nommer. L'écriture de la perception exige une matérialité et un retour au concret, aux sensations et aux choses matérielles et mesurables quasi-scientifiquement :

Pour moi (et je crois pouvoir dire pour certains d'entre nous) il y a au départ les faits, les lieux, les choses, les impressions ou les sensations, qu'il importe de soigneusement observer et décrire. Peut-être en jaillira-t-il ensuite des idées et une signification, mais cela est une autre affaire⁴⁵.

Une partie de la démarche poétique de Claude Simon se base donc sur le retour aux choses matérielles et aux objets concrets, qui se montre notamment au travers de son intérêt pour l'art primitif. Le rejet ou du moins la suspension du savoir culturel et théorique menant à un questionnement sur l'outillage de connaissance mène donc au choix d'une méthode d'investigation qui procède de l'observation et d'une démarche descriptive.

L'ekphrasis et l'hypotypose, ainsi que l'exploitation du pouvoir métaphorique de la langue réussissent à poser la guerre dans un questionnement ontologique, historique et social. Claude Simon choisit une narration s'appuyant sur la description et donne à voir la guerre pour mieux la questionner. Cette démarche débouche sur une peinture en cartes postales du conflit et relie les souvenirs individuels à la mémoire collective : la veuve de guerre cherchant le corps de son époux défunt, la jeune femme se séparant d'un mobilisé dans l'épisode du train dans

⁴⁴ C. LUZI, *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*, op. cit., p. 25-26.

⁴⁵ C. SIMON, « « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », débat organisé et dirigé par Anne Villelaur », *Les Lettres Françaises*, n° 764, 12 mars 1959, p. 1, 4-5

L'Acacia, la description du milieu social de la cavalerie française, etc.⁴⁶ La description en ekphrasis amène à dessiner une fresque sociale dans laquelle la mémoire individuelle rejoint la mémoire collective. La méthode d'écriture de la guerre, en la prenant comme phénomène à dérouler avec l'hypotypose et l'ekphrasis, génère des scènes des deux guerres mondiales qui sont des images que la mémoire collective française reconnaît. Ces images sont similaires à des cartes postales, avec une aura de véridicité qui ne porte pas son nom puisque de l'aveu de Claude Simon, elles sont tirées d'une mémoire défaillante et que leurs descriptions procèdent de choix stylistiques et autres de la part de l'auteur. Ainsi, l'événement remémoré n'est pas l'événement écrit. Ce dernier est indépendant, encadré et délimité uniquement à l'intérieur du texte, où il ne peut se déployer qu'en profondeur, même si ces images demeurent des icônes photographiques d'un événement historique. La manière de raconter la guerre en la décrivant permet de cette manière à chacun de composer pour soi une fresque basée sur ses connaissances, ses souvenirs ou ses lectures. Par conséquent, la guerre devient un événement unique répété différemment chaque fois qu'elle est lue, ce qui garantit d'une certaine façon le déploiement de la charge mémorielle de cet événement historique collectif dans sa subjectivité phénoménale.

Cette façon de faire reflète en partie la volonté de témoigner que l'on voit souvent dans des ouvrages relatant la guerre, avec cette différence que dans le récit historique ou le témoignage, la fiction n'est pas censée jouer un rôle. Ici, dans l'œuvre simonienne, la valeur de *muthos* est plus importante. Le narrateur simonien veut témoigner mais en même temps refuse de le faire autrement qu'en littérature : c'est la nature de son écriture qui le constitue en tant que sujet historique⁴⁷.

Autrement dit, l'événement historique passé a lieu au présent de l'écriture, dans une zone temporelle distincte de celle du référent et détaché de lui, autant en raison de sa charge traumatique, que par la déploiement temporel nécessaire à la reconstitution de l'événement au moment de l'écriture, acceptée comme non conforme ou du moins sans garantie de conformité à l'événement historique.

⁴⁶ F. CALIN, *Les marques de l'Histoire (1939 - 1944) dans le roman français : L'Invitée, Un Balcon en forêt, l'Acacia, le Silence de la mer, la Peste*, Paris, Lettres Modernes Minard, 2004, p. 36.

⁴⁷ J.-P. GOUX et A. POIRSON, « Un homme traversé par le travail. Entretien de Jean-Paul Goux et Alain Poirson avec Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 12, 1^{er} décembre 2017, p. 42.

La relation de l'Histoire

Si pour Claude Simon la guerre provoque une crise de la représentation en débordant du cadre de la logique du récit, elle génère par conséquent une crise historiographique puisque qu'elle interroge les fonctions mimétiques de la langue. Qu'il s'agisse de faire le récit d'un événement advenu ou qui pourrait advenir, la mimesis ne remplit plus sa fonction représentative. La crise historiographique dès lors s'intègre dans la question poétique. La mimesis ne peut pas prendre en charge la transformation en fiction du référent qui serait l'événement historique. C'est du moins la thèse simonienne qui pousse le narrateur à implicitement tourner en dérision les efforts d'O. et sa volonté d'expliquer les événements en les déposant dans le cadre d'un récit littéraire :

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier les obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet. Il y aura cependant des trous dans son récit, des points obscurs, des incohérences mêmes⁴⁸.

Un « ordre chronologique » menant à une explication, les « obligations de la syntaxe » menant à des relations de causalité : ce qui semble avoir été un récit se voulant véridique est implicitement remis en cause de manière ironique pour mettre en scène les interrogations simoniennes concernant la représentation. Le récit d'O. est questionnable, car ce sont les obligations de la syntaxe qui y génèrent la causalité factuelle historique. Par ailleurs, la chronologie des événements serait alors discutable et arbitraire car en réalité, ces derniers se présentent à O. en se bousculant dans sa mémoire selon des priorités d'ordre affectif. Ce type d'écriture usant de la langue littéraire à des fins historiographiques précises serait vouée à l'échec selon Claude Simon car il estime qu'il provoque des incohérences et des points obscurs.

Il rejette donc le caractère factuel dans ce récit d'Orwell en procédant à une dénonciation de sa « véracité ». Pour lui, la chronologie et les rapports de causalité recherchés par O. sont destinés à justifier une expérience qui n'a pas de signification dans sa mise en récit ordonné selon les besoins d'un auditoire. O. tricherait⁴⁹.

⁴⁸ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 310-311.

⁴⁹ Jean-Jacques Rosat considère que Claude Simon fait preuve d'une mauvaise foi volontaire dans sa réécriture de *Hommage à Catalogne* de George Orwell, notamment parce qu'il estime que C.

L'« ordre premier » qui régit ses choix est extérieur aux nécessités internes et à l'harmonie interne du récit, laquelle se baserait notamment sur le pouvoir métaphorique des mots et l'appel des signifiants.

O. semble se référer à ce que l'on pourrait appeler le critère de véridicité dans la poétique du récit de guerre, qui se base sur la fonction mimétique de la langue et tente de cette manière de reproduire le réel : « L'écriture de la guerre se fait [...] l'écho du “just facts” du reportage, et adopte les techniques de l'hypotypose, d'une esthétique de l'image et du direct. Elle se veut un “document vécu” [...], le texte entretenant un rapport de ressemblance avec ce dont il parle, et non de production⁵⁰. » Mais pour Claude Simon, la réalité qui advient au présent de l'écriture, même basée sur du vécu, n'est que la mémoire ébréchée et inconsistante, impossible à authentifier, d'une image fixée par le temps qui, à la différence d'une photographie, n'est pas fidèle à la réalité⁵¹.

Ainsi, il semble que pour Claude Simon un récit relatant un événement passé est difficilement véridique, car il demeure impossible de totaliser un événement synchronique à travers une langue suivant une ordonnance chronologique linéaire. Le critère simonien semble plutôt celui d'une contemplation passive mais significative. Nous revenons à la phénoménologie et à la découverte de l'intentionnalité des choses à travers la perméabilité de l'être face au monde. L'écriture littéraire qui voudrait également représenter une réalité donnée comme fixe et factuelle paraît finalement opposée à la vision simonienne. Par ailleurs, au-delà du texte littéraire, le discours des narrateurs simoniens semble aussi questionner l'historiographie classique, du providentialisme au marxisme, et de manière générale, tout texte tentant de créer un sens rationnel à travers des récits ordonnés.

Dans *Le Jardin des Plantes*, le narrateur invité avant la fin de la guerre à une soirée de théâtre clandestin en compagnie d'intellectuels communistes nomme

Simon ne prend pas en compte l'expérience réelle et signifiante d'Orwell dans cette aventure espagnole et son exigence d'un témoignage. Ce critique revient sur ce qu'il considère comme la manière dont Claude Simon manipule des faits pour donner une charge d'incohérence aux événements et utiliser la méthode de l'époché pour mettre en suspens les motivations raisonnées de l'épisode espagnol orwellien au profit des pulsions de survie les plus élémentaires. Voir J.-J. ROSAT, « Quand Claude Simon réécrit Hommage à la Catalogne », *op. cit.*, en ligne : <http://books.openedition.org/cdf/2116>, consulté le 15/02/2019.

⁵⁰ C. MILKOVITCH-RIOUX, « “J'écris dans la tempête” : les échos de la guerre d'Algérie », dans *Littérature et reportage : colloque international de Limoges, (26 - 28 avril 2000)*, Limoges, Médiatextes, 2001, p. 256.

⁵¹ L. JANVIER et C. SIMON, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Cahiers Claude Simon*, n° 9, 31 mai 2014, p. 9-20

l'endroit une « volière », comme si les débats qui y avaient lieu étaient du caquetage et les intellectuels présents rien de plus que des marchands d'art, membres d'une société secrète stalinienne :

[...] ce salon, cet îlot feutré de rires feutrés, de coûteux parfums, où conversaient à voix feutrées des hommes et des femmes dont les vêtements cossus ne devaient rien à des ventes clandestines de farine, de fromages ou de métaux non ferreux mais au produit et au commerce (achat, stockage et vente) d'une autre espèce de denrées, telle que livres, tableaux, poèmes, idées, talent, succès, tous membres à part plus ou moins entière adoubs d'une sorte de société secrète, de quelque cénacle ou de quelque cercle d'initiés qu'unissaient encore, outre le succès, le talent ou la fortune, le culte inconditionnel et pour ainsi dire philosophique [...] d'un moderne et sanguinaire potentat incarné sous l'apparence d'un gardien de square à la moustache et au sourire bonhommes, aux cheveux en brosse [...] ⁵²

Comme en contrepartie des scènes où les prisonniers de guerre échangent leurs précieuses montres contre des denrées alimentaires telles que de la farine⁵³, c'est ici chez ces « communistes » riches que l'art devient une denrée, dont la valeur marchande est plus importante que la valeur esthétique. La scène se passe alors que les Allemands subissent des revers et ont commencé à perdre la guerre et c'est visiblement grâce à leur présence que les membres du cénacle stalinien de la haute société ont pu s'enrichir, alors même qu'ils proclament désormais qu'ils sont communistes et critiques. Au-delà de l'allusion à des auteurs comme Jean-Paul Sartre, cette séquence de description de la vie littéraire au moment de la Libération sert à illustrer la perspective simonienne selon laquelle l'art au service de l'idéologie est en quelque sorte faussé. Dans la même séquence, l'auteur de la pièce de théâtre est un ancien ambassadeur devenu poète anarchiste, à qui l'on reproche d'anciens trafics : « [...] quelqu'un qui était à côté de S. dit qu'on aura tout vu, que ça faisait tout de même drôle de passer comme ça passez muscade d'un vieux poète ambassadeur à l'anarchisme vociférant, et quelqu'un répondit que pas du tout que tout vrai poète (et pardonnez-moi mais punaise de sacristie ou pas ce vieil ambassadeur en était un) est anarchiste et que tout anarchiste est poète [...] ⁵⁴. »

Dans cette conservation rapportée par le narrateur, le rôle du poète que l'ambassadeur remplit désormais réunit une nouvelle fois le trio de la politique, de l'art et du commerce, mais sur le mode de la dérision. L'ambassadeur a été le

⁵² C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 340.

⁵³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 110.

⁵⁴ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 343.

représentant d'un monde politique bien réglé, il n'a pas pu être réellement un anarchiste et s'il ne l'est pas, il ne peut pas non être poète. L'ambassadeur autrefois possible trafiquant devenu poète anarchiste n'est pas un artiste qui révolutionne ou brise les structures conventionnelles, c'est bien plus un pseudo-artiste, dont l'art comparé à l'art antique est un caillou comparé à un bonbon :

[...] jeux de scène, onomatopées, injures, malédictions ou cris qui, comme les noms des personnages (Gros Pied, l'Oignon, la Tarte, le Silence, l'Angoisse Maigre), étaient aux subtiles et savantes allusions des drames à l'Antique ce que peuvent être des cailloux ou plutôt des pavés à ces bonbons fondants et acidulés entortillés de papiers paraffinés, roses, citron ou dorés que l'on vend aux entractes dans les cinémas⁵⁵.

L'acteur qui déclame la pièce, comparé à un Polichinelle ou un Brutus, est capable de jouer n'importe quel rôle avec la même désinvolture. La transformation de l'ambassadeur trafiquant en poète anarchiste est ainsi posée côte à côte avec l'image dérisoire ou brutale – Polichinelle ou Brutus – d'un personnage conscient d'avoir un rôle à jouer, d'une fonction à remplir par l'intellectuel qui se prétend détenteur d'une certaine forme d'art vrai et beau, qui n'est en réalité qu'un monument littéraire sans vie. Le prix à payer pour ce type de littérature ou de vision artistique est cher. Ainsi, le personnage simonien se détourne de la « volière » et se remémore de jeunes soldats maghrébins brûlés vifs dans un camion sous les bombes allemandes en voyant de jeunes soldats allemands dans un camion qui quitte la ville⁵⁶. C'est comme si la vie de ces jeunes hommes, morts ou vifs, est le prix d'une littérature qui s'aligne sur des abstractions.

Cependant, soulignons que les méthodes d'écriture du texte de témoignage, le « just facts » et l'hypotypose sont également exploités par Claude Simon. S'agissant de *La Route des Flandres*, il dit avoir médité vingt ans l'écriture de ce roman pour ne pas tomber dans le pathétique⁵⁷. L'exigence d'observation nécessaire au témoignage est donc également présente chez Claude Simon, mais il refuse une *dispositio* dont les motivations seraient externes à la logique interne du texte.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 342.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 345.

⁵⁷ H. JUIN, « Les secrets d'un romancier », *Les Lettres françaises*, 6-12 octobre 1960, p.5. Cité dans SIMON, CLAUDE, « La Route des Flandres », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, vol. I/2, p. 1276.

L'histoire est une enquête cherchant à découvrir des liens de causalité pour mettre à jour les mécanismes macro-sociaux qui provoquent un tel événement⁵⁸. L'Histoire, elle, est passée et ne reprend qu'une forme imprécise dans l'enquête que traduit l'écriture. Cette écriture qui s'élabore après les événements passés, s'approprie le référent et en fait une fiction non pas représentée, mais recrée.

Chez Claude Simon, l'Histoire semble émerger des profondeurs de la mémoire et du temps de l'écriture, lesquelles seraient disposées comme des couches géologiques sédimentées qui affleurent par endroit à la surface. Dans le cas de *La Route des Flandres* où cette architecture apparaît, l'auteur parle d'un modèle de puits artésien⁵⁹. On le voit aussi par exemple avec le « il » des premières pages des *Géorgiques*, qui peut indifféremment être plusieurs personnages, le cavalier projeté dans la débâcle de 40 ou le général d'Empire, dont le portrait est dessiné au travers des lettres qu'il a laissées. Les temporalités se télescopent et superposent ainsi ces personnages pour mettre en relief d'une manière « géologique » les différentes couches historiques de l'humanité, ou plus exactement d'une histoire familiale liant l'ancêtre général et le descendant traqué. L'importance de cette histoire familiale dans l'œuvre simonienne est à souligner. *L'incipit* du roman montre entre autres l'exploration descriptive et dubitative de l'événement historique, puisque la parole du dessin demeure douteuse. L'information transmise par le biais du document d'archive, ici l'image et la correspondance du général, rappellent le travail d'archéologie à mener pour dégager, sans certitude sur le résultat, l'événement historique. Il faut travailler sur tout un ensemble de données dont aucune ne peut être occultée en tenant en compte que ces données sont quasiment infinies et que tout choix est soumis à des priorités.

L'image fantasmatique d'une chaîne généalogique qui s'inscrit dans la profondeur d'une perspective picturale génère aussi une recherche de sens historique à travers les descriptions dont les archives familiales font l'objet. Dans l'exemple des ancêtres se pressant derrière le portrait de l'ancêtre de Reixach dans *La Route des Flandres* dans la profondeur horizontale du tableau⁶⁰, l'on peut voir le développement en quelque sorte contextualisé de l'Histoire et de la culture qui ont formé cet individu.

⁵⁸ M. MEYER, « La philosophie de l'Histoire est-elle encore possible ? », *L'Interrogation philosophique*, 2013, p. 9-14

⁵⁹ C. SIMON, « La fiction mot à mot », dans J. Ricardou et F. Van Rossum-Guyon (éd.), *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Paris, Hermann, 2011, vol. 2, p. 93.

⁶⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 52.

L'écriture de l'Histoire n'est donc pas une enquête objective sur un événement possible à examiner de manière indépendante sans le poser dans un contexte de corrélation. De même la narration de l'événement historique est considérée *a posteriori* comme à l'origine même du surgissement dans l'écriture et de l'événement. Ainsi, il ne s'agit pas de retourner à l'Histoire, en l'occurrence ici à l'événement passé, mais de retourner aux bases du récit historiographique pour en questionner l'apparition même. Ainsi que le précise David Carroll : « [...] il ne s'agit pas de revenir à l'histoire, si l'on considère l'histoire comme l'une, sinon la forme dominante de la méta-narration, mais plutôt de revenir sur les terrains de l'histoire où la forme narrative elle-même n'a pas encore été déterminée et ne peut l'être avant les faits [...] ⁶¹ ».

La répétition et la reprise d'un même événement – d'une même scène - dans l'écriture simonienne, non seulement d'un roman à l'autre, mais dans chaque roman, constitue également, entre autres, en quelque sorte une expérimentation sur les possibilités de l'écriture historiographique pour faire advenir l'événement en littérature. Ainsi de la scène du cheval mort dans *La Route des Flandres*, qui, de même que la scène de la mort du capitaine, indique d'une part une scansion dans le récit avec le début d'un nouveau chapitre, de l'autre, le recommencement temporel du même événement passé dès le début, dans l'écriture. Sauf que cette fois, le cavalier est en train de repasser au même endroit et de revoir le cheval mort. La répétition ne suit donc pas un mouvement cyclique. Il s'agit d'un mouvement itératif et sinusoïdal où chaque retour de ce qui semble être le même introduit une différence sans se « couper » de la version précédente.

L'on pourrait estimer que c'est l'expérience fondamentale de la guerre qui a poussé à une vision de l'Histoire se formant dans l'écriture. La confrontation avec la guerre serait le déni de l'Histoire et du récit historique classique au travers de la suspension du savoir conceptuel et culturel. Le personnage simonien, dès lors, commence une enquête fondamentale sur les origines mêmes de l'Histoire.

La dimension anhistorique ou anté-historique de l'œuvre simonienne où des critiques ont vu la répétition cyclique et « naturelle » de l'Histoire⁶² est, me semble-

⁶¹ D. CARROLL, « Narrative Poetics and the Crisis in Culture: Claude Simon's Return to "History" », *L'Esprit Createur*, vol. 27, n° 4, Winter 1987, p. 52: « [...] it is not a question of returning to history, if history is taken as one, if not the dominant form of metanarrative, but rather of returning to the grounds of history where narrative form itself has not yet been and cannot be determined before the fact [...] »

⁶² Notamment Lucien Dällenbach, l'un des premiers à aborder cette perspective. Voir L. DÄLLENBACH, *Claude Simon, op. cit.*

t-il, la suspension de la temporalité chronologique et de la causalité conceptuelle explicative, qui sélectionnent des événements historiques. Cette manière de faire est remplacée par la description animée et picturale et systématique d'une scène, où les éléments seraient des icônes renvoyant à des significations supra-textuelles. Ainsi par exemple de la typification des personnages, historiques ou non. La description de personnages historiques qui ne sont pas nommés, en les transformant en types, souvent sociologiques, les repose dans un contexte social et temporel qui est en quelque sorte le terreau d'où sort la « pousse » ponctuelle de l'événement sociohistorique. Par exemple, Winston Churchill, qui n'est pas nommé, mais dont l'éducation britannique⁶³ est surlignée, parle à Paul Reynaud, qui n'est pas nommé, mais dont la description insiste sur les défauts dont le narrateur implicitement l'accable : « petit homme au visage menu, au crâne plat, au museau de rat, à l'allure et au vêtement d'un chef de rayon⁶⁴ ». Le général en chef des forces françaises, Gamelin, est un « mou », dont la spécialité est de faire antichambre dans les ministères. Cette description de deux personnages français qui ont joué un rôle stratégique durant la débâcle française de 1940 met en scène une situation généralisée d'incurie et d'inefficacité face à l'avancée des « Huns ». La rencontre historique entre les responsables français et britanniques, et l'aveu par le Français d'une défaite inévitable, sont actualisés lors de la description. Les souvenirs rapportés par le Ministre britannique dans ses mémoires, sur lesquels se basent ce récit sont ainsi repris par Claude Simon et la position culturelle de l'instance énonciative, Churchill, est questionnée. Que pense-t-il en découvrant la carte d'état-major français ? Que pense-t-il de la décoration de l'endroit ? La temporalité, elle, est marquée par une pendule aux chiffres romains, « comme si le temps, l'Histoire, devaient toujours être jalonnés par ces barres, ces signes géométriques, ces coins, ces croix gravées par des César⁶⁵ ». Le temps du dialogue entre ces hommes autour du chevalet qui porte la carte est « grignoté » par le bruit de la pendule. La scène est reconstituée par le narrateur mais avec bien des « peut-être » et dans un mouvement de réception critique, le narrateur n'hésite pas à insérer des questions sur des détails, par exemple les goûts artistiques du Britannique.

L'actualisation des événements ponctuels historiques dans une scène donnée, basée sur des archives ou des mémoires, avec une lecture critique des documents sur lesquels l'« historiographie » romanesque simonienne se base, ajouté aux

⁶³ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 168.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibid.*, p. 167.

ramifications systématiques nées des descriptions anonymes des personnages, mène à une reconstitution actuelle de l'événement.

Au vu des variations lors des reprises d'un même motif, ou de la recherche archéologique sur l'événement, qui apparaît dès lors au fil de l'enquête historiographique dans l'écriture, on peut questionner l'affirmation selon laquelle l'Histoire simonienne ne serait que le retour du même dans un mouvement cyclique qui ne connaîtrait pas de progrès dans un temps chronologique⁶⁶. Cette répétition est plutôt un minutieux travail d'archéologue destiné à faire « remonter » les strates de l'événement vécu de manière contextualisée et restituer la parole aux « vaincus » dans le cadre d'un « régime scripturaire historien⁶⁷ », c'est-à-dire d'actualiser une histoire naufragée et disparue. Cette démarche est importante d'autant plus que le personnage simonien est confronté dans son histoire familiale à la mort et à l'absence des référents familiaux, dues notamment à la guerre. Ce « barbare » se doit également de s'engager dans ce travail archéologique sur son passé pour reconstituer, et raconter, en narrateur benjaminien, une Histoire actualisée. Nous utilisons l'expression « barbare » par allusion à concept de barbarie positive selon Walter Benjamin.

Selon Walter Benjamin, la modernité et la technologie ont causé des changements notables dans les modes de vie avant et après leur généralisation. On peut en voir l'exemple avec les combattants de la Grande Guerre, complètement désemparés face aux bombes et aux champs lunaires qu'elles laissaient derrière elles. A leur retour de la guerre, ils étaient frappés de mutisme et « pauvres en récits », incapables de transmettre cette expérience dont la brutalité était sans précédente. La technique moderne massivement utilisée pendant cette guerre a dévalorisé la transmission de l'expérience des générations précédentes aux nouvelles. Pour Walter Benjamin, c'est une forme de pauvreté apportée par la technologie : « Une toute nouvelle sorte de pauvreté s'est abattue sur les hommes avec ce développement monstrueux de la technique [...] Que vaut [...] tout l'héritage culturel s'il n'est pas lié pour nous justement à l'expérience ? [...] »⁶⁸

La même chose est arrivée aux œuvres d'art, désormais devenue reproductibles grâce à la technologie. Avec la possibilité de leur reproduction infinie,

⁶⁶ Voir L. Dällenbach, *Claude Simon, op. cit.*

⁶⁷ A. FARGE, « Walter Benjamin et le dérangement des habitudes historiennes », dans Laboratoire d'anthropologie sociale (France) et P. Simay (éd.), *Walter Benjamin: la tradition des vaincus*, Paris, 2013, p. 29.

⁶⁸ W. BENJAMIN *et al.*, *Expérience et pauvreté*, C. Cohen-Skalli (trad.), Paris, Payot, 2018, p. 39-40.

elles ne sont plus des œuvres uniques. Elles ont perdu leur aura, c'est-à-dire « le *hic et nunc* de l'œuvre d'art, l'unicité de son existence au lieu où elle se trouve⁶⁹. » L'appareil photo est l'exemple du remplacement de l'unicité d'une expérience par la production massive d'instantanés ou objets sans durée. La modernité et la technique ont donc mené à la destruction de l'héritage culturel ancestral. L'homme moderne est aussi en ce sens un destructeur car il détruit l'expérience ancienne. Mais la destruction peut aussi apporter quelque chose de positif :

Barbarie ? En effet. Nous disons cela pour introduire un concept nouveau et positif de barbarie. Car la pauvreté d'expérience, où mène-t-elle le barbare ? Elle le mène à recommencer depuis le début : recommencer à nouveau, s'en sortir avec peu, reconstruire avec peu, sans regarder ni à droite ni à gauche⁷⁰.

La barbarie positive serait l'application d'une « dialectique de civilisation non-auratique⁷¹ » selon l'expression de Gérard Raulet, commentateur de Walter Benjamin. Selon lui : « [...] la liquidation, la destruction de la tradition est, par la dévalorisation de la durée au profit de l'instantané, le préalable de son actualisation⁷². » Dans un tel contexte, la copie ou la lecture de l'original prend plus d'importance, car l'œuvre peut être délocalisée dans n'importe quel espace-temps et exister sous d'autres façons.

C'est dans ce contexte qu'il nous semble possible d'insérer l'œuvre simonienne. Le personnage simonien, en quête de son passé ancestral porte le poids d'une histoire familiale et d'un héritage culturel inadéquats et inadaptés pour l'aider à affronter la guerre. D'autre part, ce qu'il connaît de son héritage est en quelque sorte de seconde main puisqu'il ne connaît son histoire que par des voies détournées, c'est-à-dire des personnages secondaires qui remplacent ses parents morts ou alors des photographies, des lettres et des cartes postales. Le personnage simonien est ainsi un héritier d'archives et c'est à ce titre que l'écriture simonienne se charge de le transformer en « barbare » qui réactualise son histoire en la en mettant à jour dans le récit. En effet, le travail textuel et les pratiques de collage et de montage appliquent une expérience du choc propre à la modernité que la guerre encourage également. De cette manière, l'héritage parental et ancestral, dont la forme

⁶⁹ W. BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2004, p. 13.

⁷⁰ W. BENJAMIN *et al.*, *Expérience et pauvreté*, *op. cit.*, p. 40-41.

⁷¹ G. RAULET, *Le caractère destructeur: esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997, p. 39.

⁷² *Id.*

traditionnelle ne lui est d'aucun secours face à la déflagration des valeurs qui lui ont été transmises revient à la vie dans l'écriture.

Le silence de la guerre et la faillite de la transmission culturelle : le conteur barbare

Claude Simon possède une démarche de barbare au sens que Benjamin donne à ce mot, en ce sens que son histoire familiale témoigne d'une cassure de la chaîne de transmission de l'expérience humaine, avec l'absence du père combattant et la perte de la mère. En outre, l'agonie de cette dernière la rapproche du père en la transformant en ce qui rappelle au narrateur un oiseau de proie. Nous examinons dans une autre partie le rapprochement entre l'oiseau et l'ouranien dans l'imaginaire simonien. La souffrance dénature la mère. Dans *L'Acacia*, la veuve qui recherche le corps de son mari sur les champs dévastés de la Grande Guerre a aussi des yeux de rapace⁷³.

La guerre dérobe au personnage simonien son héritage culturel. Le personnage de la tante, dans *L'Herbe* (ses cahiers plus exactement), ou le portrait du père aux yeux de faïence, la mère, gisante de pierre⁷⁴ sont des personnages silencieux. La maison familiale est de même silencieuse, les bruits de l'extérieur y disparaissant. Dans les romans simoniens, les passages revenant sur l'enfance du personnage ou les parents ou les membres plus âgés de la famille sont souvent vides de conversations et de transmission orale de culture. Les ancêtres, vivants ou morts, sont plutôt saisis comme des images dont la voix ne s'entend guère ou alors en décalé. Même les conversations avec l'oncle Charles sont ponctuées de silence. D'ailleurs, ce dernier lui propose simplement de rechercher s'il le souhaite l'histoire de la famille dans les archives familiales cachées dans les murs. Ce qui s'entend formidablement est le bruit de la souffrance, le souffle de forge que dégage la poitrine de la tante amincie et agonisante ou le bruit métallique des objets qu'on utilise pour soigner la mère mourante, contre lequel l'enfant se protège en bouchant ses oreilles, ou les lamentations de la grand-mère, perpétuellement endeuillée. Le silence caractérise aussi les combats :

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

⁷³ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14

pour ainsi dire oublié se neutralisant en quelque sorte on n'entendait absolument rien pas de cris aucune voix [...] Les choses par conséquent se passant un peu comme dans un film privé de sa bande de son⁷⁵ [...]

L'histoire familiale, comme les scènes de combat, semblent privées de leur bande son ou « les mouvements et la voix semblant en quelque sorte séparés, dissociés⁷⁶ ». On entend les visiteurs, ou la cousine, mais les adultes et les ancêtres vivants sont muets. Cette absence de paroles familiales indique la pauvreté de l'expérience des personnages simoniens, qui n'entendent que les voix autoritaires ou anonymes des représentants de l'autorité, tels que les prêtres dans le collège militaire ou les titres des journaux. Seule la parole des égaux, tels que les soldats, est perçue. Mais là aussi, les récits se délitent. La mort d'un chauffeur, sous l'effet de la peur, est racontée par quelqu'un qui est lui-même un « fantôme », une voix anonyme et plurielle, un « on⁷⁷ ».

À l'origine de tous ces silences, il y a la guerre. La guerre qui fait disparaître le père, transforme la mère en une veuve de pierre qui ne rappelle plus guère la jeune femme amoureuse attendant son fiancé. La guerre a appauvri l'expérience à transmettre des générations précédant la sienne. Le creuset socio-historique de la guerre est aussi en partie la culture humaniste, axée sur le progrès et le développement, de même que sur une philosophie de l'histoire comme progrès en marche. Dans *Les Géorgiques*, la guerre qui mène au fratricide est le prix à payer pour le régicide commis par l'ancêtre général, dont la grand-mère du narrateur porte le deuil. L'ancêtre révolutionnaire et général est celui qui réussit l'exploit d'« accoucher un monde » et de « tuer un roi », autrement dit de créer ce mouvement dialectique selon lequel l'Histoire, paraît-il, se fait. Mais justement, le personnage simonien découvre, dans sa propre expérience de la guerre, qu'il ne se passe rien de tel. Avec le père, dans l'épisode de la bibliothèque également, il y a ce problème de communication :

[...] tous les deux face à face, ne trouvant rien à se dire, tous deux murés dans cette pathétique incompréhension, cette impossibilité de communiquer qui s'était établie entre eux et qu'il (son père) venait d'essayer encore une fois de briser⁷⁸.

⁷⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 177-178.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 34.

⁷⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 252.

Le père est celui dont le portrait aux yeux de faïence accroché au mur pèse de tout son poids de silence explosif dans la chambre parentale, ce lieu originel pour le narrateur de *L'Acacia*. Les « yeux de faïence » semblent indiquer une situation de face-à-face, mais le père mort est silencieux. Son expérience est transmise sous forme de monument culturel figé par la mère qui endosse un rôle d'autorité rigide pour relayer la transmission d'une expérience qu'elle ne possède pas. L'expérience concrète de la guerre prouve au narrateur qu'il n'a reçu en héritage qu'une masse culturelle figée, comme un monument, et qu'il ne s'agit pas d'une expérience vivante.

Là où l'histoire est transmise officiellement, elle n'a pas de sens : la déclaration de guerre pompeusement lue par l'officier rappelle un poisson faisant des bulles d'air dans un aquarium⁷⁹. Les déclarations martiales près du monument aux morts s'entendent à peine dans la pluie et les personnages officiels qui sautillent dans des images tressaillantes dans *L'Acacia*, sont également privés de voix, alors même que ces images temporellement compressées sont en quelque sorte des documents officiels de la Grande Guerre en train de se préparer chez les personnalités politiques et les décideurs. Les films du début de siècle qui témoignent de la modernité technique de la première moitié du XXe siècle sont par ailleurs un autre exemple du jugement critique que le narrateur simonien porte sur la valeur déclarée positive du progrès que la technologie promettait dans le cadre d'une philosophie d'histoire positiviste. Ici, ces premiers films racontent d'une part la fin d'un monde si bien décrit par Proust, mais aussi le côté « civilisé », rationnel et monumental de la Grande Guerre se préparant. Les images de la culture sont des « témoignages de barbarie ». Les discours officiels de l'événement historique échappent au narrateur. Ce sont des discours muets et figés qui ne permettent aucune compréhension, aucune connaissance concrète, aucune expérience de l'événement, car ils sont toujours en décalé par rapport à l'événement.

Quand le narrateur fait l'expérience de la guerre, la brutalité du choc qu'il subit le projette face à son absence d'héritage. Il lui semble que la consistance de l'expérience lui a jusqu'alors échappée :

[...] devenu un homme par une brusque mutation en l'espace d'une fraction de seconde, projeté aussi démuni qu'un nouveau-né dans ce qui est pour ainsi dire comme la face cachée des choses, si bien qu'il devait se demander si les années qui s'étaient écoulées entre-temps n'avaient pas eu, en fait, moins de réalité encore, de consistance, que les illusoire fiction dont les personnages en noir et blanc et à deux dimensions se mouvaient, s'aimaient, s'affrontaient au sein

⁷⁹ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 273.

d'une quatrième dimension, un temps soumis à de foudroyantes compressions, de foudroyantes annulations ou régressions [...]⁸⁰

La guerre est marquée par le « silence du vide » et par l'urgence d'une situation de survie. Le fait que la guerre refuse dans l'immédiat le discours et ne demande que de la réceptivité et des réactions animales en fait une expérience immédiate. Une nouvelle dimension émerge qu'il n'avait jusqu'alors pas remarquée, qui serait la quatrième dimension, hors du temps linéaire et située dans le temps compressé entre les intervalles du visible. Voilà de nouveau la « profondeur » inépuisable de l'événement dans une dimension temporelle verticale où le passé serait situé à l'intérieur du présent. Dans une telle perspective, l'écriture « à base de vécu » devient un travail historiographique faisant de l'événement historique une expérience intellectuelle et sensible, relatée par un conteur, et non plus un narrateur chargé de trouver du sens. La guerre qui retousse le monde comme un gant et dévoile l'envers des choses⁸¹, est l'élément déclencheur d'une découverte « archéologique » que les discours officiels de la Raison et de la culture avaient jusqu'alors occultés.

C'est ici qu'apparaît la métaphore omniprésente du « théâtre de la guerre », comme expérience sensible et forte par opposition au cinéma :

[...] comme si devant l'assistance suspendant sa respiration, pétrifiée [...] se déroulait non pas comme au cinéma une représentation en trompe-l'œil, mais s'étalait, se déchaînait sans retenue entre des rochers de carton et des arbres de toile peinte quelque chose d'à la fois impudique et terrible où les paroles n'importaient pas plus que celles de la bénédiction épiscopale⁸²[...]

Dans les images cinématographiques il existe une quatrième dimension, qui est celle du temps compressé, que l'archéologue simonien étudie et tente de déplier à la manière de strates géologiques. Mais chaque image visible est plate et ne semble recouvrir que deux dimensions, les événements paraissant se dérouler hors de l'image, dans la quatrième dimension, l'invisible, recouverte par le silence. Alors que dans la profondeur de la scène théâtrale apparaissent les personnages orphiques qui font office de « intercesseurs » et de gardiens entre le visible et la « face cachée » des choses. L'expérience vivante du théâtre se passe des paroles. La scène spatialement située de la pièce devient le lieu-dit d'une matérialisation du temps. Le passé anhistorique surgit dans le présent des spectateurs, lesquels sont « pétrifiés ».

⁸⁰ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 215.

⁸¹ *Ibid.*, p. 426.

⁸² *Ibid.*, p. 228.

Ils sont tout entiers pris par l'immédiat du surgissement du temps et de l'expérience transmise de façon vivante par le grain de la voix des chanteurs. C'est le rythme, la musique et le son humain de la mélodie qui deviennent en soi l'expérience transmise. Le temps est immobilisé dans un cadre en quelque sorte vertical et doté de profondeur, semblable à une grotte, où, comme dans les profondeurs d'un miroir, les spectateurs accèdent à la connaissance d'une image reconnue et sensible. La transmission se fait dans le silence et dans l'espace, comme les échanges avec les prostituées, auxquelles sont comparées les cantatrices qui

lui rappellent les prostituées « [...] sans rien de féminin [...] ni même d'humain, postées là comme des sortes de divinités mineures dont la fonction ne pouvait être que celle d'intermédiaires, comme si au prix de quelque dégoûtante et redoutable épreuve elles avaient la charge de faire accéder [...] à quelque connaissance dont elles détenaient les clefs et qui se situait en dehors de toute logique, de tout désir et de toute raison [...]»⁸³

La Guerre et l'Histoire sont elles-mêmes ces prostituées faisant accéder à une connaissance « en dehors de toute logique, de tout désir et de toute raison ». L'immédiateté du contact avec le sensible que la guerre génère, la concentration des personnages sur la survie et leur épuisement physique et mental qui les fait régresser au stade d'animal évacue le discours raisonné et le remplace par une expérience privée de paroles – une « pantomime avec effusion de sang⁸⁴ » – et donc incompréhensible en quelque sorte, qu'il s'agit de mettre en discours. L'objectif est de rendre une expérience de la mort dans l'espace du texte et de l'écriture et témoigner de la barbarie à travers un moyen éminemment culturel. Le narrateur simonien, authentifié par l'expérience d'une mort imminente vécue, devient le conteur d'une histoire vivante se passant dans l'espace et le temps présents de l'écriture.

Pour conclure, l'histoire racontée par le narrateur simonien, authentifié par l'expérience vécue, est tiraillée entre le mutisme du traumatisme, les hésitations et les doutes sur la possibilité de faire comprendre l'inénarrable, et la passion de l'écriture. La culture finalement sauve, et l'écriture, tant bien que mal, devient un pont qui permet la transmission de cette expérience de la « mélancolie » que fut la guerre.

⁸³ *Ibid.*, p. 228-229.

⁸⁴ C'est une citation d'O. que le narrateur des *Géorgiques* rapporte. On pourrait donc aussi penser qu'il s'agit de nouveau d'un questionnement du langage littéraire politisé que O. préconise alors même que la guerre l'a défait comme la valise de connaissances du cardinal anglais, qui ouvre le passage sur O.

Mais qui peut comprendre ? Le journaliste, transmetteur culturel, qui recueille le témoignage de S. dans *Le Jardin des Plantes*, est vu comme « autre » et S. est certain de son incompréhension. La guerre s'est passée dans un espace autre, un habitat différent, un lieu hétérotopique où les personnages de combattants se trouvent comme « enchantés ». Le deuil et la colère qui imprègnent le récit de guerre simonien font de cette parole un témoignage culturel, mais la « mélancolie » du cavalier au casse-pipe avide de vivre demeure une expérience hors du temps, que le travail minutieux et patient sur la langue tente de rétablir dans la petite histoire des hommes.

L'œuvre bāyrāmienne, bien que s'inscrivant dans un champ littéraire fortement idéologisé présente cependant des caractéristiques qui font du combattant bāyrāmien le pendant du combattant simonien. Parmi les points communs, citons une recherche généalogique qui se poursuit dans le cadre d'une enquête historiographique, laquelle questionne l'Histoire monumentalisée et officielle. L'écriture bāyrāmienne se rapproche également du travail simonien par une certaine recherche formelle.

Chapitre II. La guerre dans l'œuvre de M. Bāyrāmi : investigation généalogique et déconstruction de l'Histoire

Cette sous-partie risque de donner l'impression d'un déséquilibre avec ce qui précède. Cela dit, étant donné les nécessités de notre travail, nous avons décidé de prendre le risque de commencer par un état des lieux de la littérature de guerre « officielle » iranienne. Vu le poids socio-politique de la longue guerre Iran-Irak et l'importance idéologique de la guerre dans la République islamique, nous consacrerons une partie de cette section à une présentation sociolittéraire de ce courant littéraire iranien. Puis, nous nous pencherons plus en détail sur le cas de l'auteur de notre corpus. Ce dernier, tout en appartenant au champ officiel idéologisé de la littérature de la Défense sacrée iranienne, a réussi à contourner les limites de la censure au moyen d'une ambiguïté discursive, devenue possible notamment grâce à l'expérimentation littéraire.

L'expérimentation formelle, une guerre qui ne cesse de se rappeler à la nécessité d'écrire, le rôle de la nature et la place de spatialité qui, chez cet auteur comme chez Claude Simon, semble être un support de l'expression du temps, nous ont poussé à une mise en parallèle des deux œuvres de notre corpus.

Après un bref état des lieux de la littérature de la guerre Iran-Irak iranienne, nous situerons l'auteur iranien dans ce champ littéraire. Nous examinerons par la suite quelques particularités de l'œuvre bāyrāmienne qui relie l'expression de sa guerre à celle de Claude Simon : des personnages que l'Histoire a privés de leur histoire et qui s'interrogent sur leurs origines en doutant et en déconstruisant un discours officiel qui se délite. Le combattant bāyrāmien, comme le cavalier simonien, se force à parler, à remémorer et à reconstituer au présent de l'écriture une expérience dont la narration demande l'exploration des « sentiers » de l'écriture. Le personnage bāyrāmien est aussi un barbare en quête de son histoire, autant qu'un conteur qui refuse le mutisme imposé par la guerre et qui tente de transmettre une expérience meurtrière authentifiée par l'ombre souveraine de la mort.

État des lieux de la fiction de guerre en Iran ; le cas bāyrāmien dans son contexte sociolittéraire

Étant donné le peu d'informations existantes sur la littérature de guerre iranienne *mainstream* en France, nous commencerons cette partie par un retour sur les particularités de cette littérature. La littérature de la guerre Iran-Irak (1980-1988) est contemporaine et extrême-contemporaine. Apparue dès les premières semaines du conflit, c'est une littérature en forte évolution, que la récupération politique dans un pays gouverné par une idéologie « révolutionnaire islamique » limite quelque peu. Mais ces limites, souvent respectées par les auteurs qui s'inscrivent dans ce champ littéraire, ont aussi poussé vers une expérimentation formelle de plus en plus poussée. Une expérimentation formelle qui semble implicitement indiquer une certaine tension dialectique entre le discours valorisant le martyr et le traumatisme. Ce genre littéraire se remarque certes par une production importante d'œuvres de commande, mais aussi par une évolution formelle et poétique remarquable en trois décennies chez un certain nombre des auteurs de la première génération, souvent des anciens combattants que la guerre a poussés vers l'écriture et qui souffrent d'un sentiment d'abandon.

La littérature de guerre iranienne moderne date de la guerre Iran-Irak. Les guerres précédentes dont les plus importantes ont eu lieu au XIX^e siècle avec la Russie étaient traitées de façon classique, avec notamment des recueils poétiques épiques, copiant les thèmes et le modèle classique, sans originalité stylistique et thématique notable¹. L'apparition en Iran de la modernité en littérature à partir du XIX^e siècle n'influence pas la littérature de guerre iranienne, car il n'existe pas de littérature de guerre à ce moment-là, les guerres étant traitées en poésie selon les canons académiques « classiques » persans. Seul le registre épique classique, avec jusqu'à la fin du XIX^e siècle, les exagérations, hyperboles et invraisemblances est donc en vigueur dans le traitement de la guerre². Durant les deux guerres mondiales, l'Iran déclare sa neutralité, mais est occupé par les Russes et les Anglais. La littérature de la guérilla s'opposant à l'occupation russo-britannique durant ces deux guerres, si elle existe, n'a pas encore fait l'objet d'études littéraires recensées.

¹ Y. ĀRYAN'PUR, *Az Sabā tā Nimā: tāriḵh-e 150 sāl-e adab-e Fārsi (De Sabā à Nimā: l'histoire de 150 ans de littérature persane)*, Téhéran, Enteshārāt-e Zavvār, 1376, p. 24.

² Voir *Ibid.*, p. 25-28. L'exemple le plus connu de ce type de poésie est le *Šahanšāhnāmeḥ* de Sabā, le poète officiel de la cour qadjare, qui couvrit les guerres irano-russes sous le règne de Fathali Shāh.

C'est après le début du conflit Iran-Irak que la littérature de guerre iranienne moderne prend forme, d'abord au travers des médias. Afsaneh Pourmazaheri écrit à ce propos : « Les journaux furent les premiers supports du sentiment patriotique de la nation, notamment par l'intermédiaire de photographies prises sur le champ de bataille. Puis, avec l'apparition de ce genre littéraire [*littérature de guerre*] et son développement entre 1983 et 1985, des rubriques apparurent, essentiellement consacrées aux reportages de guerre réalisés sur place, aux paroles des combattants, aux poèmes et nouvelles écrites par ces derniers³. » Très vite, la littérature de fiction apparaît également : la première nouvelle de la guerre est publiée douze jours après l'attaque irakienne, et le premier roman de cette littérature, publié moins d'un an après le début de la guerre⁴. En une décennie, de 1981 à 1991, 1646 romans et nouvelles furent publiés par plus de 260 écrivains traitant de la Défense sacrée. Les sujets traités étaient généralement le martyre⁵ - dans un sens nationaliste et religieux, l'héroïsme des combattants, l'impact de la guerre sur la vie de la population, les migrations, les destructions et ruines, les opérations militaires, etc⁶. Christophe Balaÿ souligne l'immédiateté de la réponse littéraire au conflit : « C'est sans doute le trait le plus marquant de ce phénomène, celui de son immédiateté. Comme si, les premiers obus éclatés, les premiers martyrs tombés au combat, l'écriture de cette expérience tragique s'était imposée d'emblée, comme une évidence. Il prendra, jour après jours, année après année, et bien au-delà du conflit, une ampleur qui laisse l'observateur et le critique entièrement stupéfaits⁷. »

Les romans et nouvelles publiés durant les premiers mois du conflit deviennent des modèles sur lesquels la production littéraire se basera pendant les années de guerre, durant lesquelles l'évolution thématique et stylistique du genre demeure nulle. Parmi ces romans, on peut citer *Zamin-e suh̄teh* (qu'on peut traduire par : Terre brûlée) d'Ahmad Mahmoud, *Nahlhā-ye bisar* (Les dattiers décapités) de

³ A. POURMAZAHERI, « La littérature de guerre en Iran. Une présentation générale des œuvres en prose », *Revue de Téhéran*, n° 104, décembre 2014. Voir Ḥasan 'ĀBEDINI, *Sad sāl dāstān'nevīsī-i Īrān (Traduction libre: Cent ans de littérature de fiction en Iran)*, Téhéran, Cheshmeh, 1998, p. 137-142.

⁴ Le titre de cet ouvrage est *h̄āne-i bā atr-e golhā-ye sorh̄* (Traduction libre : Une maison au parfum des roses).

⁵ Voir A. DEVICTOR, « Du cadavre au martyr. La représentation de la mort des combattants dans la presse iranienne lors de la guerre Iran-Irak (1980-1988) », *Questions de communication*, n° 20, Presses universitaires de Nancy, 31 décembre 2011, p. 19-48

⁶ A. HEDJAZI, « La littérature de la Défense sacrée », *Revue de Téhéran*, n° 83, octobre 2012, p. 56

⁷ C. BALAY, *La crise de la conscience iranienne: histoire de la prose persane moderne (1800-1980)*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 483.

Qāsemali Farāsāt, *'Oruj* (Élévation) et *Rāh-e kenāreh* (Le chemin de la côte) de Nāsser Irāni, *Oqiānus-e sevvom* (Le troisième océan) de Hassan Khādem, *Mohājer* (Le migrant) de Rezā Rahgozar, *Parastu* (L'hirondelle) de Mahmud Golābdarrei, *Bāzgašt az marg* (Retour de la mort) d'Abdoljabbār Asadi Howeyziān, *Aftab dar siāhi-e jang gom mišavad* (Le soleil se perd dans l'obscurité de la guerre) d'Asqār Abdollāhi, *hāterāt-e yek sarbāz* (Mémoire d'un soldat) de Qāzi Rabihāvi ou *Esmāil Esmāil* de Mahmud Golābdarrei⁸.

La littérature de guerre iranienne est fortement influencée par la politique, du fait d'une vision dominante de la littérature ancrée dans le social⁹. Il existe deux perspectives qui expliquent l'importance du champ politique dans lequel la littérature de guerre évolue et qui montrent également en partie les défis et les problèmes auxquels elle est confrontée. D'une part, la perspective idéologique islamique révolutionnaire et de l'autre, la question de l'engagement littéraire du fait de l'influence, des années 50 aux années 70, de la littérature de gauche à tendance marxiste dans la formation de la littérature contemporaine iranienne¹⁰. Christophe Balaÿ écrit à ce propos : « La littérature persane du 20^e siècle, est une littérature engagée, pour le meilleur et pour le pire, en politique. Il n'est pas un seul auteur qui, de près ou de loin, ne se soit prononcé pour ou contre –et plus souvent contre- le régime impérial, qui n'ait milité en faveur d'un système de pensée politique ou d'un mode d'organisation sociale. La littérature persane de cette époque, sauf rare exception, ne se pense pas en dehors du champ politique¹¹. »

La littérature de guerre iranienne¹² est aujourd'hui divisée par le champ idéologique dominant en deux types : la littérature d'inspiration pacifiste, fortement

⁸ A. HEDJAZI, « La littérature de la Défense sacrée », *op. cit.*

⁹ Une bonne partie de la littérature moderne iranienne contemporaine a été influencée par la catégorie des écrivains de gauche, proches du réalisme soviétique. Les courants alternatifs, notamment les courants plus esthétisants ou les courants inspirés par le nihilisme et l'apolitisme, ont moins influencé la perspective de la littérature en Iran, probablement du fait des nombreuses transformations sociales et politiques d'envergure que le pays a connues au XX^e siècle. Voir Ḥasan 'Ābedīnī, *Šad sāl dāstān'nevīsī-i Irān* (Cent ans de littérature de fiction en Iran), *op. cit.*

¹⁰ Voir Q. SHIRI, *Maktab'hā-yi dāstān'nevīsī dar Irān* (Traduction libre: Les écoles de la littérature de fiction en Iran), Téhéran, Cheshmeh, 2008 ; A. AMINI, *Goftomān- adabbiāt-e siāsi-e Irān dar āstāne-ye do enqelāb* (Le discours de la littérature politique en Iran à l'aube de deux révolutions), Etelaat, Téhéran, 2011, p. 36.

¹¹ C. BALAY, *La crise de la conscience iranienne*, *op. cit.*, p. 459.

¹² H. SAMSAM et E. GOLPARVAR, « Tahlil-e sabk dāstān-hāye kootāh va barġeste-ye defā'-e moqadas dah-eye hastād bā barresi 31 dāstān az 6 maġmoo'eh (Traduction libre : Analyse stylistique des nouvelles les plus connues de la Défense sacrée des années 80 [année 2000]) », *Faslnāme-ye*

sous-représentée et minoritaire. Cette catégorie minoritaire est paradoxalement peut-être mieux connue en Occident¹³ ; et la littérature de guerre officiellement reconnue, soutenue et financée par le gouvernement.

Précisons le contexte de la guerre Iran-Irak : l'Iran avait alors été attaqué par le régime de Saddam Hussein, d'abord dans le silence des grandes puissances et de certains pays arabes, puis avec leur soutien, pour des raisons politiques et idéologiques : l'Irak laïc de Saddam Hussein paraissait un contrepoids idéal au nouveau régime théocratique iranien. Durant cette guerre, l'Iran était ainsi réellement acculé par la communauté internationale, alors même qu'il était agressé. D'où le consensus dans la majorité des factions politiques sur la défense du territoire et l'unité nationale qui en a découlé. C'est dans ce contexte que le discours révolutionnaire s'est renforcé, qui appelait à une définition et à l'application de nouveaux paradigmes pour la littérature d'idées. C'est pourquoi la littérature pacifiste et anti-guerre, dont la production est très réduite comparée à la littérature *mainstream*, est considérée avec méfiance. Elle est jugée par certains critiques comme imitative, occidentalisée et défaitiste¹⁴. On peut lire chez un spécialiste de la littérature de guerre cette apologie de la littérature communément appelée « littérature de la Défense sacrée » :

Cette littérature [*la littérature de la Défense sacrée*] est une littérature pacifiste, car se défendre est un acte anti-guerre. Par conséquent, la littérature qui s'inscrirait en opposition à la littérature de la Défense sacrée ne peut pas être considérée comme une littérature pacifiste, et c'est une frontière délicate que beaucoup de critiques dépassent sans prendre garde. La littérature de guerre hors du cadre de la littérature de la Défense sacrée ne peut pas, quant à elle, être considérée comme opposée à la littérature de la Défense sacrée¹⁵.

La littérature de guerre dominante, qui nous intéresse dans cette recherche, elle, est historiquement marquée par le discours idéologique de la Révolution islamique. L'importance du discours idéologique dans cette littérature lui a donné

taḥassosi sabkšenāsi nazm va nasr-e fārsi (Bahār-e adab), vol. 32, n° 2, Et 2016, p. 150 : « Durant les premiers mois de la guerre, treize ouvrages littéraires furent publiés dont sept romans. »

¹³ Voir par exemple le roman *Le Scorpion* : H. MORTEZAEIAN ABKENAR et L. MARTIN, *Le scorpion*, Éditions de l'Œuvre, Paris, 2011.

¹⁴ Voir K. PARSINEJAD, « Barresi va tahlil-e adabbiāt-e dāstāni ġang dar Irān va ġarb (Etude et analyse de la littérature de fiction de guerre en Iran et en Occident) », dans Gorji, Mostafa (éd.), *Adabbiāt-e dāstāni-e defā'e moqaddas va howyat-e irāni eslāmi*, Sāzmān-e enteshārāt-ġahād-dānesgāhi, Téhéran, 2010.

¹⁵ M. SANGARI, *Adabbiāt-e defā'e moqadas (mabāhes-e nazari va šenāḥt-e ġmāli-e ġūne-hāy-e adabi)* (*La littérature de la Défense sacrée (Questions théoriques et connaissance générale des genres littéraires)*), Bonyād-e hefz va našr-arzešhā-ye defā'e moqadas, Téhéran, 2010, p. 2.

une identité propre, tout en provoquant des problèmes sociologiques et politiques lors de son développement.

La dimension idéologique de la littérature de guerre iranienne, s'inscrivant dans le discours révolutionnaire de l'islam politique khomeyniste, fait de l'engagement – au sens sartrien¹⁶ –, un élément fondamental de l'écriture. Autrement dit, cette littérature continue dans une voie politique tracée et suivie par toute la littérature iranienne au XXe siècle. Dans un article analysant le postmodernisme dans un roman de guerre extrême-contemporain iranien, les auteurs reviennent sur l'influence des idéologies dans la littérature iranienne :

La littérature politique iranienne commence à devenir « idéologique » à partir des débuts de l'ère pahlavi, en particulier à partir de 1320 [1941] [...]. À ce propos, il semble que l'idéologie religieuse dans le domaine de la littérature en Iran, avec le commencement de la Guerre Imposée et la formation de la littérature de la Défense sacrée, devienne de plus en plus prononcée. Ce type de littérature, qui se base sur une pensée religieuse riche, pose un devoir spécial devant un groupe des écrivains engagés : écrire des récits idéalistes et basés sur des valeurs¹⁷.

Ce d'autant plus que le contexte défensif de la guerre Iran-Irak, et avant cela, la Révolution islamique, ont été l'occasion de reprendre et de « moderniser » dans le discours révolutionnaire contemporain islamique la mythologie religieuse et le culte du martyr visible dans le chiisme, branche minoritaire de l'islam, majoritaire en Iran. La littérature de guerre iranienne devait, dès son apparition, et doit encore honorer la figure des martyrs dans une logique nationaliste religieuse, où la mort au combat dépasse le cadre de la guerre défensive territoriale, pour prendre une coloration transcendante, avec la figure du martyr *shahid*, littéralement « témoin », dans une lutte ontologique entre le Bien et le Mal. Ainsi, la littérature de guerre iranienne ne s'est pas formée en porte-à-faux avec le discours officiel. Au contraire, pour une

¹⁶ H. HASAN POURALASHTI et I. AMNKHANI, « Egzistānsiālism va naqd-e adabi (barresi rābete-ye egzistānsiālism bā naqd-e adabi, ḡaygāh-e filsoofān in ravesh-e falsafī dar mabāhes-e naqd-e adabi va bāztāb-e in mabāhes dar adabīāt-e moāser-e Irān) (Traduction libre : L'existentialisme et la critique littéraire (Etude de la relation entre l'existentialisme et la critique littéraire, la place des philosophes de ce courant dans la critique littéraire et son influence dans les débats de la littérature contemporaine en Iran)) », *Pažoohešhā-ye adabi*, n° 17, 2007, p. 18.

¹⁷ G. PIROUZ, M. KHADEMI KOULAYI et Z. MOGHADASSI, « Passāmodernism-e ideoložik dar romān-e defā'e moqaddas bā tekkieh bar romān-e Sefid-e sard (Le postmodernisme idéologique dans le roman de la Défense sacrée. Cas du roman Blanc froid) », *Našriyeye adabbyāte pāydāri (The Journal of Resistance Literature)*, vol. 6, n° 2, Automne 2015, p. 74.

bonne part, cette littérature a encouragé et encourage encore le culte du martyr, qui en est la fondation essentielle.¹⁸

Ces caractéristiques extra-littéraires posent des problèmes de classification et de dénomination pour la littérature de la guerre Iran-Irak produite en Iran, qui est également connue sous les titres de littérature de la Résistance, ou littérature de la Défense sacrée¹⁹. Ces diverses appellations proviennent du contexte défensif de la guerre Iran-Irak du côté iranien et la « solitude » iranienne face à une communauté internationale pro-Saddam, d'où le développement d'un discours résistancialiste idéologique, mais aussi patriotique et nationaliste. De plus, cette littérature est inséparable d'une relation vitale et bilatérale au discours révolutionnaire, qu'elle a contribué à justifier et à légitimer et qui en échange, lui a donné ses codes thématiques, son langage, les fondations de ses discours sur la guerre. L'importance du discours idéologique basé sur une relecture moderne de l'ésotérique chiite²⁰ est telle qu'elle en a influencé la dénomination. Par exemple, en reprenant les canons du culte des martyrs tels que le martyr par résistance, elle est classifiée en Iran dans la catégorie de la littérature de la résistance à l'oppression par le champ littéraire dominant et les instances culturelles publiques.

Cependant, cette catégorisation de la littérature de guerre comme essentiellement « littérature de résistance » est, entre autres raisons, à l'origine d'une stagnation :

En Iran, parfois le type de regard porté sur la guerre et l'usage d'expressions comme « Littérature de la Résistance », « Littérature résistante » ou « de la Défense sacrée », par l'insistance sur certaines dimensions de la guerre (résistance, défense et persévérance), a déplacé la définition de la littérature de

¹⁸ Voir H. GHOBADI, « Čerāi-e Adabbiāt-e dāstāni-e defā'e moqaddas va nesbat-e ān bā howyat-e mā », dans M. Gorji (éd.), *Adabbiāt-e dāstāni-e defā'e moqaddas va howyat-e irāni eslāmi*, Sāzmān-e enteshārāt-ġahād-dānesgāhi, Téhéran, 2010, p. 85 ; A. DIZBONI, « Le concept de martyr en islam », *Théologiques*, vol. 13, n° 2, 2005, p. 69-81.

¹⁹ M. MOHAMMADI FESHARAKI et P. SAFAÏ, « Negāhi dobāre be onvāne “adabbyāte defāe moqaddas” (Un nouveau regard sur le titre de la “littérature de la Défense sacrée”) », *Nashriyeye adabbyāte pāydāri (The Journal of Resistance Literature)*, vol. 7, n° 12, Printemps-été 2015, p. 283-301.

²⁰ Voir H. CORBIN, *En Islam iranien: aspects spirituels et philosophiques*, Paris, Gallimard, 1991 ; S. H. NASR et M. A. RAZAVI (éd.), *An anthology of philosophy in Persia*, London ; New York, I.B. Tauris publishers : The Institute of Ismaili Studies, 2008 ; M. A. AMIR-MOEZZI et INSTITUT FRANÇAIS DE RECHERCHE EN IRAN (éd.), *Le voyage initiatique en terre d'Islam: ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Louvain, Peeters, 1996.

guerre dans son ensemble vers une définition limitée comme littérature de résistance.²¹

Le problème soulevé par M.Saïdi est cependant, précisons-le, à double sens. Comme nous le verrons plus loin avec les thèmes et les motifs de la littérature de guerre iraniens, si la critique a surligné la dimension « résistancialiste » de ce genre, c'est bel et bien parce que les motifs invoqués (résistance, défense et persévérance) forment le noyau dur de la thématique de ces œuvres, et que ces motifs s'insèrent également sous la question de l'engagement.

Ainsi, on décrit la littérature de guerre iranienne souvent sous le terme de « littérature de résistance » et c'est ainsi que la branche principale de cette littérature se définit :

« La littérature de la Défense sacrée est la dénomination d'une littérature de la résistance et de la défense basée sur des préceptes religieux et divins. »²²

Cette littérature appartenant au champ littéraire dominant, a connu successivement plusieurs périodes. Thématiquement, la littérature de la Défense sacrée de la première période (1980-1988) est réaliste et répond aux nécessités d'un pays en guerre, au territoire partiellement occupé par l'ennemi. Les thèmes développés par cette littérature sont donc simplifiés. L'idéologie religieuse à tendance nationaliste encadre les thèmes suivants²³ :

- L'invitation du corps social à la participation à la défense, la résistance, la patience et la lutte sur tous les plans contre les envahisseurs et l'exhortation à l'unité, la solidarité et refus de la dissension nationale.

- L'éloge des combattants et la glorification des martyrs et des héros tombés sur les champs de bataille, dans le cadre d'une mise en parallèle avec les personnalités sacrées de l'islam.

- L'usage incessant des symboles religieux, des versets coraniques et des paroles des saints et l'exhortation à l'imitation des personnages saints et héroïques de l'islam et leur présentation en tant que modèles à suivre.

²¹ M. SAÏDI, « Adabbiāt-e ġang va taābir-e digar-e ān dar Irān (La littérature de guerre et ses autres interprétations en Iran) », *Ketāb-e Mah-e Adabbiāt*, vol. 136, n° 22, janvier 2009, p. 77.

²² F. HEDAYATI et A. KHORASANI AMIRI, « Adabbiāt-e pāydāri. Ta'ārif va hodūd (La littérature de la résistance. Définitions et limites) », *Nashriyeye adabbyāte pāydāri (The Journal of Resistance Literature)*, vol. 6, n° 10, Printemps-été 2014, p. 36.

²³ M. SANGARI, *Adabbiāt-e defā'e moqadas (mabāhes-e nazari va šenāht-e ġmāli-e ġūne-hāy-e adabi) (La littérature de la Défense sacrée (Questions théoriques et connaissance générale des genres littéraires))*, op. cit., p. 56-57.

- Le dédain envers l'esprit de classe et l'aristocratie, l'insistance sur l'égalité de la condition humaine, le rejet de l'indifférence et le refus de l'attachement à la vie terrestre.

- L'usage des figures mythiques et épiques de la culture iranienne, tels que les héros mythologiques du *Livre des Rois*²⁴ (*Šāhnāmeḥ*) de Ferdowsi.

- La glorification de l'âyatollâh Khomeyni, guide du pays, et exhortation à l'écouter. Dans les œuvres littéraires, il est souvent présenté comme le Vieux mystique, celui qui montre la voie et qu'il faut suivre.

Stylistiquement ou littérairement parlant, les œuvres de cette période n'offrent guère d'originalité. Les intrigues, les personnages, les séquences et la dimension formelle des œuvres en général, sont statiques, obéissent aux canons d'une littérature réaliste basique, bien que des éléments de merveilleux ou de fantastique apparaissent parfois. C'est une littérature de propagande étatique dont la visée pragmatique et programmatique domine la visée littéraire.

La seconde période de la littérature de la guerre Iran-Irak date de la fin de la guerre en 1988. De nouvelles caractéristiques apparaissent, alors que d'autres, telles que l'exhortation au combat, disparaissent. On peut notamment citer :

- L'expression d'une peur quant à la disparition de l'héritage et des valeurs du front, le mécontentement et le désarroi face à l'apparition des planqués et des opportunistes : cette peur et ce désarroi sont à noter en particulier dans la littérature des premières années d'après-guerre.

- L'exhortation aux anciens combattants à la préservation des valeurs défendues durant la guerre et l'esprit de résistance. Ce sujet a surtout été débattu dans le cadre littéraire et romanesque.

- Le refus de l'injustice et de l'oubli des martyrs, des anciens combattants et de la perte des valeurs : ces ouvrages sont en particulier des plaintes, exprimées dans des formes narratives et poétiques très littéraires et ont parfois un ton provocateur et mordant. Il y a également une forme notable de culpabilité dans ces œuvres. Cette culpabilité est surtout visible dans les premières années d'après-guerre où les auteurs, très souvent des anciens combattants, regrettaient leurs camarades.

²⁴ *Le Livre des Rois* de Ferdowsi est une épopée relatant l'histoire du peuple iranien. L'ouvrage a été rédigé au Xe siècle par Abul Qāsem Ferdowsi. Il y réécrit et compile d'autres épopées. Voir à ce propos : « Le Livre des Rois, le Maître de Touss : un livre à la mesure de son auteur - La Revue de Téhéran | Iran », s. d. (en ligne : <http://www.teheran.ir/?article241#gsc.tab=0> ; consulté le 27 octobre 2022)

- La nostalgie et la douleur de l'adieu à la guerre et au front.

- La critique : durant la première littérature de la Défense sacrée, les nécessités du conflit demandaient sa valorisation, mais la seconde vague de cette littérature se rapproche d'un certain réalisme pour dépeindre la brutalité et la violence du conflit militaire.

Formellement, l'on voit apparaître l'expérimentation et des techniques postmodernistes, par exemple dans le roman *Gongēškhā behešt rā mifahmand* (Les moineaux comprennent le paradis) :

Avec l'entrée du postmodernisme dans la littérature iranienne, des auteurs de guerre iraniens comme Hassan Bani Ameri, Majid Qeyssari, Rezā Amirkhāni, Kāveh Bahman et..., ont également adopté le postmodernisme et, en utilisant les nouveaux procédés narratifs, se sont essayés à la création d'œuvres selon les techniques dégagées du postmodernisme²⁵.

Dans cette littérature d'après-guerre, on voit également apparaître peu à peu un discours moins idéologisé, ou plus exactement, un discours plus personnalisé, de retour biographique sur soi, dans une confrontation ambiguë et ambivalente avec le concept de martyr, lequel n'est cependant pas remis en question. Non que la brutalité de la guerre ait été masquée jusqu'alors. Mais elle était déportée sur un plan secondaire pour permettre de revenir sur le martyr comme justification ontologique de ces souffrances. Il s'agit de prendre un ton plus personnel et, sans nier la dimension religieuse et significative de l'expérience guerrière défensive, de revenir sur cette expérience d'une manière moins stéréotypée. On peut le voir notamment dans l'adoption des formes postmodernes, où la pensée postmoderne²⁶ est lue à la lumière du regard spirituel envers la guerre :

Les écrivains postmodernes de la littérature de la Défense sacrée, tout en expérimentant de nouvelles formes, tentent de poursuivre leur ligne de pensée religieuse. Car ils estiment que le postmodernisme peut réverbérer les problèmes et inquiétudes des sociétés, en prenant en compte leur actualité philosophique et culturelle, sous la forme de mini-récits indigènes, géo-centrés

²⁵ G. PIROUZ, M. KHADEMI KOULAYI et Z. MOGHADASSI, « Passāmodernism-e ideoložik dar romān-e defā'e moqaddas bā tekkieh bar romān-e Sefid-e sard (Le postmodernisme idéologique dans le roman de la Défense sacrée. Cas du roman *Blanc froid*) », *op. cit.*, p. 76.

²⁶ La Révolution islamique s'est également positionnée dans une certaine perspective de retour à la tradition et en portant un regard suspect sur la modernité. La modernité est parfois assimilée dans les discours idéologiques à l'occidentalisation et la perte des valeurs culturelles/religieuses nationales, faisant de l'Iran un consommateur plutôt qu'un producteur culturel. Un ouvrage comme *L'Occidentalité* de Jalāl Al-Ahmad est révélateur des tenants et aboutissants du regard iranien sur la modernité. Le regard postmoderne iranien, celui des intellectuels religieux, tente de trouver un équilibre entre la « tradition » et la modernité.

et régionaux. De plus, au niveau thématique, l'auteur, en s'appuyant sur la forme épique et le développement d'une trame spirituelle... ajoute une vague de pensée religieuse et idéaliste à l'ensemble de l'œuvre²⁷.

Il s'agit également, pour nombre d'écrivains, de critiquer la conduite de la guerre à travers la mise en scène réaliste de situations militaires désastreuses en coûts humains. Deux exemples intéressants de romans en la matière seraient *Safar be gerāy-e 270 daraġe*²⁸ d'Ali Dehqān ou *Šatranġ bā māšin-e qiāmat*²⁹ de Habib Ahmadzādeh, qui sans remettre en question la sacralité du martyr, mettent en scène sans fard l'extrême brutalité des conditions de combat. Ali Dehqān a d'ailleurs publié un autre ouvrage de fiction, recueil de nouvelles intitulé *Man qāteleh pesaretān hastam*³⁰ dont le titre engage déjà la question éthique de l'acte de tuer lors des combats. L'importance dans le roman de guerre, du « Je » sujet à la fois acteur et contemplatif, s'inscrit également dans une logique, d'une part, de refus de la littérature iranienne engagée d'avant-guerre, et d'autre part, d'une synthèse de cette littérature avec la littérature moderne et esthétisante de l'Iran prérévolutionnaire. Précisons qu'après le coup d'État de 1953, les idées de gauche se développent clandestinement en Iran, de plus en plus présentes mais réprimées par le gouvernement pro-américain dans le contexte de la guerre froide. La littérature de cette période produit donc un important corpus d'œuvres qui mettent en scène la misère des couches populaires au travers d'une lecture scolaire d'un credo, généralement celui du marxisme, sans l'intervention d'un narrateur à la première personne.

On peut également préciser qu'aujourd'hui, la littérature de la Défense sacrée a été reprise par des auteurs jeunes, qui n'ont pas personnellement vécu la guerre à l'âge adulte. Certains de ces jeunes auteurs, idéalisant la guerre, sont financés par le gouvernement et généralement dédaignés par la critique littéraire, même celle qui s'intéresse à cette littérature. Leurs œuvres circulent dans un ensemble fermé de festivals et de librairies gouvernementaux, délaissées par la critique générale. La littérature de guerre iranienne dans son ensemble est d'ailleurs touchée par ce problème : la récupération politique et idéologique de la guerre et de sa littérature est telle que la dimension littéraire des œuvres est délaissée par la critique iranienne non

²⁷ G. PIROUZ, M. KHADEMI KOULAYI et Z. MOGHADASSI, « Passāmodernism-e ideoloġik dar romān-e defā'e moqaddas bā tekkieh bar romān-e Sefid-e sard (Le postmodernisme idéologique dans le roman de la Défense sacrée. Cas du roman Blanc froid) », *op. cit.*, p. 77.

²⁸ *Voyage au 270^e parallèle.*

²⁹ *Jeu d'échecs avec la machine de l'Apocalypse*

³⁰ *Je suis l'assassin de votre fils.*

affiliée aux circuits pro-gouvernementaux, en Iran ou à l'étranger. Cette critique est par ailleurs souvent confrontée à la censure et aux mises en garde gouvernementales quant à ses travaux, que ce soit dans le monde universitaire ou dans les revues et cénacles littéraires. Précisons cependant que le degré de liberté accordée par l'État a varié en fonction des politiques culturelles depuis la Révolution. Par exemple, la période de la présidence de Khātami (1997-2005) se distingue par des efforts pour une ouverture³¹. C'est uniquement la critique et les écrivains vivant en exil à l'étranger qui bénéficient d'une réelle liberté de parole.

De l'avis même de ses auteurs, le roman de guerre n'a pas encore trouvé ses marques et peine à produire des œuvres notables. Cependant, le roman de guerre a permis aux acteurs du champ littéraire d'amorcer des débats très riches et nouveaux dans la mesure où paradoxalement, engagés à partir d'une optique idéologique, ils se portent sur la littérature elle-même. Un des points débattus est le rapport fiction/réalité/vérité. Autrement dit, la pertinence de la mimesis dans l'expression de l'expérience « transcendantale » de la guerre, ainsi que la téléologie de ce combat sacré. Cette réflexion s'inscrit en second lieu dans le cadre plus vaste de la question de la littérarité formelle dans la littérature iranienne. Le débat portant sur la fiction est à ce point ouvert que tout un pan de la production littéraire de guerre, celle des témoignages, des mémoires et des biographies, est considérée comme romanesque du seul fait que ces mémoires ou témoignages sont consignés et mis à l'écrit par des écrivains. L'exemple le plus marquant est *Dâ*, biographie de Zahrā Hosseini, rédigée par l'écrivaine Akram Hosseini sur la base d'entretiens avec Zahrā Hosseini, indifféremment considérée lors de sa publication comme un roman ou une biographie, alors qu'il s'agit d'un témoignage. La valorisation littéraire de ces mémoires « romanesques » affirme une remise en question des distinctions opérées par les théoriciens littéraires entre fiction et réalité et d'une réflexion nouvelle marquée par des tentatives de définition de la représentation littéraire. L'écriture des événements historiques importants, en particulier la guerre, semble ainsi créer de nouvelles pistes de réflexion et d'expérimentation pour les écrivains iraniens.

Après ce survol de la littérature de la guerre Iran-Irak en Iran, nous allons nous intéresser à la place de l'œuvre bāyrāmienne dans cette perspective sociologique pour ensuite nous pencher sur l'analyse de l'écriture de la guerre chez cet auteur prolifique. Appartenant au champ idéologique officiel, M. Bāyrāmi semble avoir également suivi le même cheminement que nombre d'auteurs de guerre iraniens

³¹ Ce fut un échec et le ministre de la Culture de l'époque, Ata'ollah Mohajerani, fut obligé de démissionner en 2000 car le « Guide suprême » Ali Khamenei critiqua avec virulence ses positions « libérales » en matière culturelle.

qui se détachent peu à peu du discours officiel sans le rejeter, dans un discours ambigu où le potentiel de la littérature est de plus en plus objet d'expériences formelles. D'où la lente évolution d'une écriture simple et maladroite à un style personnel d'écrivain.

L'inscription de l'œuvre bāyrāmienne dans la littérature de guerre iranienne

M. Bāyrāmi commence à écrire sur la guerre dès la première année suivant la fin de cette dernière. Ayant fait son service militaire et ayant été appelé sous les drapeaux durant les derniers mois de la guerre, il possède une expérience de première main de la guerre, notamment de ses derniers mois meurtriers, qu'il tente d'exorciser par l'écriture. Il est revenu sur ce sujet dans un discours à l'Université de Belgrade en octobre 2017 : « La seconde raison [de m'être éloigné de la littérature de jeunesse] et la plus importante, c'est l'expérience non-désirée que j'ai eue de la guerre. ³² »

D'un point de vue de sociologie littéraire, Bāyrāmi est un auteur appartenant au champ littéraire dominant. Membre estimé du groupe des auteurs de guerre officiellement présent sur la scène proche du pouvoir, membre et directeur d'organismes littéraires officiels, il remplit les critères exigés par les codes et les conventions de la vie littéraire iranienne. L'imbroglio ayant suivi la publication des *Morts du parc vert* démontre cette position. Lors de la controverse qui suivit la publication de ce roman et son retrait des librairies, l'auteur précisa lors d'un entretien qu'étant donné que sa maison d'édition est une maison étatique, les œuvres qui y sont publiées bénéficient d'un statut dérogatoire face à la censure, d'où le choc quand son livre fut saisi³³. Cependant, les récits de guerre et même l'œuvre tout entière de cet auteur possède des qualifications littéraires qui dépassent sa position en tant qu'auteur « officiel ». Nous ne nous intéresserons ici tout particulièrement à ses romans de guerre.

³² « Ğang be sorāgam āmad, man be donbālaš naraftam (C'est la guerre qui est venue à moi, je ne suis pas allée vers elle.) », sur *Mashreghnews*, 25 octobre 2017 (en ligne : <https://www.mashreghnews.ir/news/790633/جنگ-به-سراغم-آمد-من-به-دنبالش-نرفتم> ; consulté le 3 avril 2018).

³³ Ce roman, annoncé en quatrième de couverture comme social et politique, a été publié la première fois en 2010 aux éditions Sourey-e Mehr, société de publication étatique. Le roman a été présenté lors de la 23^e Foire internationale du Livre de Téhéran et a été réédité très vite une deuxième fois. Mais après sa seconde réédition, il a été interdit de vente et retiré du marché. Finalement, ce n'est qu'après des rectifications faites par l'auteur qu'il a été remis sur le marché.

Les récits de guerre bāyrāmiens sont de deux types : les récits s'inscrivant dans la littérature de résistance (La Résistance Sacrée) en reprenant les codes convenus du genre mais avec un traitement littéraire à remarquer, car rare dans ce type d'œuvres de commande ; et les récits de guerre, dans un sens plus conventionnel, qui s'inscrivent dans une perspective de dénonciation de la déshumanisation que subit l'humain dans la guerre moderne.

Le critère de véracité dans le témoignage de la guerre moderne vécue transforme souvent le récit de guerre moderne en champ d'expérimentation littéraire car cette expérience se montre plutôt réfractaire à la récupération par un Logos organisé, autrement dit par tout discours organisateur et ontologique, en l'occurrence la sacralisation de la mort au combat en martyr. Alors, comment insérer les écrivains de guerre iraniens tels que Bāyrāmi, auquel nous nous intéresserons, ou Ahmad Dehqān et tant d'autres dans la file des auteurs modernes de guerre, alors même que leur œuvre se bâtit d'une part, sur des codes chevaleresques propres à la littérature classique persane et de l'autre, sur un discours religieux eschatologique se présentant dans le cadre d'une idéologie politique religieuse ? Autrement dit, qu'en est-il de la littérarité de ces œuvres ? Se veulent-elles œuvres littéraires ou se présentent-elles comme simples témoignages romancés ?

Pour répondre à ces questions spécifiquement autour de l'œuvre bāyrāmienne, voyons tout d'abord la place de l'œuvre bāyrāmienne dans la littérature de guerre iranienne dont nous avons étudié l'évolution. M. Bāyrāmi débute son œuvre de romancier de la guerre quelques mois après la fin du conflit en publiant un témoignage sur les sept derniers jours de la guerre, lors desquels il est encore sous les drapeaux, sur le front ouest : *Haft rūz-e āḥar*³⁴. L'œuvre bāyrāmienne se développe autour des deux thématiques de la vie paysanne et de la guerre, traitées dans une multitude de nouvelles relativement longues, mais aussi de romans pour la jeunesse. Il semble en apparence que ces thèmes sont séparément traités. Mais la nature et la guerre ont toutes deux une place plus complexe et centrale dans l'œuvre bāyrāmienne, d'où souvent, l'impossibilité de les séparer. Ce qu'il est possible de dire, c'est que certains romans et nouvelles de Bāyrāmi relatent la vie paysanne, d'autres la guerre, certains autres enfin les deux. Nous estimons qu'en imbriquant la nature et les notions spatiales décortiquées plus haut, l'auteur Bāyrāmi réussit à surmonter et à synthétiser ce qui semble être une ambivalence et une incompatibilité essentielle entre les exigences de la poétique du récit de guerre moderne et l'attachement aux valeurs eschatologiques de la résistance islamo-iranienne durant la

³⁴ *Les Sept Derniers Jours.*

Défense sacrée. Les œuvres de Bāyrāmi s'inscrivent ainsi dans le champ de la littérature de la résistance, mais d'une manière qui en fait également une littérature de guerre au sens plus vaste du terme. En ce sens, l'œuvre bāyrāmienne témoigne, comme celles d'autres auteurs iraniens, d'une évolution de l'écriture qui dénote une maturité et une littérisation du récit de guerre contemporain iranien.

Bayrami est également l'auteur de biographies romancées de la vie des « martyrs » de la guerre, ce qui permet d'établir une évolution – qui se reflète également à moindre échelle dans le premier type de récit de guerre et dans la carrière littéraire de l'auteur – durant laquelle une synthèse s'opère entre le genre littéraire de la Défense sacrée et le récit de guerre obéissant aux critères de la poésie des récits de la guerre moderne³⁵. Ainsi, l'œuvre de guerre bāyrāmienne s'inscrit tout autant dans la littérature iranienne de la Défense sacrée que dans le cadre d'une littérature de guerre décontextualisée, mettant en scène l'individu face aux mêmes questionnements qu'un Claude Simon.

Cette évolution toujours à l'œuvre – que l'on peut voir chez de nombreux auteurs de guerre iraniens – se traduit dans les ouvrages extrême-contemporains de l'auteur par un mouvement dialectique, synthétisant la tension entre les deux perspectives : la mort absolument signifiante du martyr et la mort traumatisante du soldat dans la guerre moderne.

L'œuvre de Bāyrāmi s'inscrit dans le cadre d'une littérature de guerre iranienne contemporaine et extrême-contemporaine, dont l'évolution continue pourrait être considérée en soi comme le signe d'une certaine modernité. Elle se place aussi dans la lignée d'une littérature de guerre moderne mondiale, de part le fait qu'elle remplit les critères thématiques et formels qui caractérisent le récit de guerre moderne.

Des analogies se remarquent avec l'œuvre simonienne, notamment la relation problématique et polémique avec une Histoire dont la véridicité est douteuse. Ou l'intérêt pour la nature qui, autant chez Bāyrāmi que chez Claude Simon, possède une place centrale. Parfois agressive, parfois agressée, chez Bāyrāmi, elle s'inscrit parfois dans la continuation de la souffrance corporelle des combattants. La dimension formelle et le « bricolage » sont également visibles dans l'œuvre bāyrāmienne, certes sans une description méthodique para-textuelle, telle qu'on la voit dans les nombreux entretiens de Claude Simon.

³⁵ J. KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, op. cit.

La guerre bāyrāmiennne : une mémoire historique remise en question

Les ouvrages du corpus sont tous marqués par une structure formelle non-linéaire et non-chronologique, d'une manière de plus en plus marquée à chaque nouveau roman. Une forme de « courant de conscience » avec intervention du narrateur, parfois le personnage, parfois le narrateur extra-diégétique, qui n'hésite pas à interpeller le lecteur ou à utiliser la deuxième personne du singulier pour s'auto-interpeller en faisant entrer le lecteur dans le cercle discursif, caractérise également l'écriture bāyrāmiennne. Ainsi, de plus en plus au fil des romans du corpus, l'écriture est charpentée par une vision mémorielle, qui fragmente la construction textuelle dont l'homogénéité ne dépend plus d'une chronologie cohérente. C'est une forme différente mais proche du « bricolage » simonien.

L'objectif de cette construction basée sur une vision mémorielle semble entre autres une enquête historiographique et généalogique, qui rejoint également les préoccupations simoniennes.

Le parcours fragmenté ou la vision mémorielle : une construction textuelle fragmentée

Les ouvrages de notre corpus iranien sont tous caractérisés par une narration non-linéaire. Dans *Le Pont suspendu* l'histoire du personnage principal se développe en pseudo-analepses brisant la linéarité d'une intrigue principale dont l'actualisation se fait par un retour au discours extradiégétique du narrateur après les nombreuses prises de paroles des personnages par l'intermédiaire de l'instance discursive qui s'exprime en discours indirect libre. Les pseudo-analepses ne sont pas organisées sur le mode explicatif mais mémoriel. Elles s'insèrent dans les séquences sans marquage textuel ou contextuel. Les embrayeurs modifient le point de vue parfois au sein d'une séquence syntaxique unique. La narration extradiégétique, malgré les discours indirects libres, assure cependant une certaine cohérence des séquences tout au long du récit. Mais les changements spatio-temporels induits par les analepses ou les séquences fantasmatiques mémoriels contribuent à une fragilisation volontaire de la linéarité de l'intrigue. Thématiquement, les analepses sont également introduites dans les séquences sans que le déroulement diégétique puisse les prendre en charge, en tant qu'elles n'informent pas directement sur les actions de la séquence en question.

Autrement dit, la narration en apparence linéaire s'établit plutôt sur une construction d'ordre mémoriel bien que soutenu par la stabilité de l'embranchement spatio-temporel classique : il est évident que le personnage se porte volontaire dans une base aérienne perdue dans les montagnes et qu'il y séjourne une certaine période, durant laquelle peu de péripéties, mais beaucoup de cogitations et de remémorations ont lieu pour ce personnage.

La construction textuelle semble ainsi suivre plus ou moins la forme du récit réaliste avec introduction d'éléments du flux mémoriel. Mais le choix des analepses sans liens avec les séquences dans lesquelles elles sont insérées fragmentent la linéarité du récit en l'organisant selon une logique mémorielle.

Ainsi, dans ce roman le plus réaliste du corpus, l'introduction d'éléments brisant la linéarité de la narration mène à une architecture signifiante comprenant plusieurs niveaux : le point de vue spatio-temporel et le cadre de l'intrigue ne sont plus des ancrages solides pour une diégèse qui se transforme en enquête lors de la réception par le lecteur.

Dans *Les Morts du parc vert*, le texte est organisé en deux récits parallèles : l'histoire de Bālāsh et l'histoire de l'orphelin – probablement le fils de Bālāsh – Bolot. Ici encore, le choix de la division et de la mise en parallèle des deux récits qui auraient pu être organisés linéairement d'après le cadre temporel de l'ensemble, mènent à une fragmentation dont l'objectif est clairement un questionnement sur la question identitaire et l'histoire individuelle et mémorielle en opposition à l'Histoire. Dans ce roman, l'Histoire en tant que somme de faits et science factuelle est remise en question, entre autres dans l'opposition d'une version mémorielle des faits, mais aussi dans la manière dont même dans sa dimension factuelle, elle est présentée au travers du personnage du speaker : une histoire fragmentée, passée de main en main. Le père de Bālāsh, officier loyaliste, qui désapprouve profondément l'implication de son fils dans la Sécession, mais qui finit sur une impasse idéologique après avoir vu les exactions des troupes gouvernementales, est exemplaire de l'interrogation historique détournée.

Il y a donc une forte interrogation historique, non seulement sur les origines, mais sur la signification et la définition de l'Histoire. En tant qu'il s'agit d'un roman de questionnement identitaire – sur plusieurs niveaux et condensé dans le personnage de l'orphelin à la recherche de ses origines –, l'Histoire ne peut être présente qu'au travers du point de vue du personnage enquêteur. Autrement dit, l'Histoire émergeant en tant que mémoire, dans une opposition fondamentale avec une vision linéaire historiographique. L'une des scènes de ce roman, où une inondation fait sortir les

ossements des morts de leurs tombes pourrait être prise comme une indication pour l'enquête historique par opposition à l'Histoire telle que racontée :

« Réveillez-vous ! Réveillez-vous !...Les morts sont revenus vers nous³⁶ ! »

La pluie commence la nuit après que le jeune garçon commence à se poser des questions sur l'homme sans sépulture – qui ne peut être « véridiquement » que son père – qui a été exécuté près de la source :

Puis je suis souvenu de tout ce qu'on disait sur les séparatistes, et que certains d'entre eux n'avaient même pas de tombe. Et il me semblait qu'il était difficile de déterminer l'état de quelqu'un qui n'avait pas de tombe. Mais j'estimais qu'il était douteux qu'être éparpillé ici et là soit une chose très enviable. Qu'est-ce que cela veut dire que par exemple que ta main soit là, ta jambe ici et ta tête ailleurs ?! Dans ce cas, pour te localiser, où est l'endroit que tu peux citer³⁷ ?

Dans ce roman également, on peut donc parler, non pas d'une narration fragmentée, mais d'une diégèse fragmentée, qui contient en mise en abyme le questionnement identitaire. La temporalité linéaire est donc bien remise en question et nous pouvons repérer le même mouvement que l'on a décrit dans l'œuvre simonienne : l'accent se portant sur la spatialité. On peut d'ailleurs le constater explicitement avec l'importance de la notion de parcours pour les deux personnages mis en scène selon un processus de formation : nous assistons au parcours politique du speaker, ainsi qu'au cheminement de l'orphelin, les deux récits se concluant par des décisions de déplacement après la résolution de conflits intérieurs.

Feu à volonté est un texte formellement très proche du Nouveau Roman, bien qu'il ne s'agisse pas de faire fonctionner le texte par des mécanismes textuels en circuit fermé. La ressemblance avec le style simonien provient des bifurcations inter-séquentielles générées par l'avancement mémoriel et non pas linéaire du récit. La construction textuelle se présente comme un ensemble de séquences non reliées les unes aux autres par une narration linéaire homogène, mais par l'appel mémoriel du signifiant, les fonctions déclenchant de nouvelles séquences sur le mode de la parenthèse simonienne. Le texte fonctionne également sur la base de l'amplification du descriptif qui mène à une certaine forme d'ekphrasis métaphorisée. Ces développements descriptifs métaphorisés occupent une grande part du texte et entrecoupent les séquences en y ajoutant « obliquement » des informations. Autrement dit, l'essentiel du traitement de l'information ne se passe pas dans les séquences d'une intrigue principale minimaliste dont la trame ne cesse de se défaire,

³⁶ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, op. cit., p. 137.

³⁷ *Ibid.*, p. 136.

mais dans les apports descriptifs mentionnés : l'essentiel des données se trouve dans les fragments descriptifs ajoutés aux fragments mémoriels qui parsèment la narration principale qui est donc, également, fragmentée.

Ce roman est le dernier de notre corpus à avoir été publié et sa construction textuelle elle-même fragmentée montre une évolution de la vision bāyrāmienne quant à la forme du récit de fiction. De plus en plus, ce dernier, dans son investigation littéraire basée sur le matériau mémoriel et le flux libre de la conscience, traduite dans le texte par la fragmentation narrative, fait de la spatialité, en tant que cadre par défaut de l'imagerie mémorielle, le gage de l'authenticité des acquis des enquêtes thématiques de ses personnages.

La question du parcours paraît donc se poser en partie de manière similaire aux deux écrivains étudiés : selon une dimension qui reprend les critères du roman de formation, dont nous avons vu la place fondamentale dans la poétique de la guerre moderne – et ancienne d'ailleurs ! - et qui considère en partie la guerre comme une initiation, et selon une perspective « phénoménologique » qui accorde une grande authenticité aux sensations et à la mémoire. Ensemble, ces deux perspectives mènent à l'évolution du paradigme littéraire de l'écriture réaliste basée sur la mimesis vers une écriture à l'architecture plus mémorielle, ce qui signifie une lecture différente de la spatialité érigée comme fondation primaire de la temporalité.

La construction mémorielle d'un récit qui avance comme un parcours aux trajets se télescopant s'inscrit autour d'une préoccupation essentielle de l'œuvre qui est l'interrogation historiographique à but biographique. Les données de l'Histoire iranienne telle qu'on la connaît sont examinés et remis en doute. Avec d'ailleurs souvent une certaine colère et amertume, similaires à la critique amère de Claude Simon. Bāyrāmi choisit également de faire parler les voix plurielles et anonymes des combattants disparus et s'inscrit ainsi comme Claude Simon, dans une écriture de l'Histoire du côté des vaincus. L'Histoire bāyrāmienne est d'ailleurs autant une histoire de soi que celle de Claude Simon.

La déconstruction du roman des origines par le soldat conteur

L'une des thématiques essentielles explorées par Bāyrāmi dans ses romans du corpus choisi est celle de l'identité, qui semble se développer selon une logique d'investigation et de remise en question des discours d'origine. Et le terreau sur lequel ce questionnement peut se développer semble être la guerre, ce dans une logique de parcours.

Dans *Feu à volonté*, le narrateur extradiégétique prend à sa charge ce qui semble être le discours indirect libre du personnage principal qui n'est pas nommé, mais qui est l'un des soldats perdus dans la montagne et dont les péripéties et le flux mémoriel charpentent le récit. Dans ce roman dont les séquences s'emboîtent selon une logique textuelle mémorielle métaphorique d'une manière relativement similaire à Claude Simon, des soldats d'une base visitée pour la distribution des rations rappellent au personnage des chevaliers à bout de souffle et plusieurs séquences plus loin, alors que la description de ces soldats fortement déshumanisés³⁸ reprend, soudain la spatio-temporalité change et un dialogue *in medias res* apparaît entre des personnages préalablement non cités et absents jusqu'ici :

[...] cette plaine dans l'état où elle était, c'est-à-dire en lambeaux, c'est-à-dire à chaque fois avec un de ses lambeaux avec le soldat qui s'y trouvait ou pas c'est-à-dire qui était anéanti, c'est-à-dire d'une manière à ce que quand la fusée éclairante s'éteignait tu te mettais à douter s'il avait été là ou pas ? Si tu l'as vu ou imaginé ? S'il était réel ou un songe de ton esprit ?...

Massoud dit : - C'est-à-dire tout comme les fantômes au bord de la rivière, le peloton d'intendance, avec leur apparence !

Hassan dit : - Comme des extraterrestres !

: Non, chevaliers, des chevaliers ! [...] ³⁹

Cette comparaison avec des chevaliers va conduire plusieurs pages plus loin à l'entrée en scène d'un personnage de sergent qui harcèle tant ses hommes qu'il finit tabassé avec un sac sur la tête pour l'aveugler. La mésaventure du sergent est l'occasion d'un discours direct du personnage principal dans le cadre du dialogue

³⁸ Les hommes de cet espace sont tellement diminués que le personnage peine à comprendre immédiatement qu'il s'agit d'êtres humains et les prend pour des fantômes fantasmagoriques nés de sa propre fatigue mentale.

³⁹ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, *op. cit.*, p. 169.

amorcé plus haut qui se transforme en narration, qui fait entrer en scène une figure de *pahlavān*⁴⁰ à la page 60.

La séquence se déroule ainsi : le sergent est aveuglé par le sac que ses hommes lui ont passé sur la tête pour qu'il ne puisse pas les voir, car ils n'osent pas croiser son regard :

[...] et maintenant, ils l'attachent rapidement avec des cordes sans qu'il y ait échange de mot et sans que personne n'ose le regarder en face, même maintenant qu'il ne voit plus rien, c'est-à-dire exactement comme ce Pahlavān du côté de chez nous dont ma mère ou mon oncle [maternel] parlait toujours, ce même pahlavān d'il y a des années, bien longtemps ! un des descendants de Mort Khān, celui qui bâtit un village et en devint le propriétaire et le maître et son régent absolu⁴¹.

Signalons à ce stade que cette séquence annonce le développement et le récit qui va suivre sur Mort Khān. L'histoire du Pahlavān continue dans les pages suivantes où il est assassiné par les villageois qu'il a longtemps protégés, jusqu'à ce qu'il abuse de son autorité pour s'approprier un terrain commun :

[...] ils le tuent avec une telle violence que c'est plus par peur que par haine [...] malgré tout, quand il tombe, ils n'osent pas s'approcher de son cadavre jusqu'au soir tant ils l'imaginaient fort ou tant la mort d'un [homme] comme lui leur paraît inattendue [...]

Dans un autre passage, il est précisé de façon implicite que le personnage est le descendant de Mort Khān et du Pahlavān :

Moslem dit : - Mais quel rapport avec le Pahlavān dont tu as parlé ?

Et il ne savait pas que ce Pahlavān était le petit-fils de ce même Mort et l'enfant de grand-père et bien évidemment non pas le père du fils qui était maintenant soldat et qui allait ou plutôt courait dans les plaines brûlantes ou qui essayait de vaincre, non pas l'ennemi, mais la soif assassine et peut-être le faire en parlant ou peut-être en s'imaginant parler [...]⁴²

Les personnages du Pahlavān et surtout de Mort Khān sont des personnages fondateurs et typiques de la société iranienne pendant des siècles. Ils condensent en

⁴⁰ *Pahlavān* est l'équivalent persan du preux/héros/paladin/chevalier dans sa représentation imaginaire, mais aussi historique et sociale. Les *pahlavān* existent encore, notamment à travers l'institution du *varzesh-e bāstāni*, traduit en français par « sport traditionnel ». Voir à ce propos : P. ROCHARD, « Les identités du zurkhāne iranien », *Techniques & culture*, n° 39, 1^{er} juin 2002 (DOI : 10.4000/tc.208 consulté le 20 mars 2019)

⁴¹ M. BAYRAMI, *Ataš beh ehtyār*, op. cit., p. 61.

⁴² *Ibid.*, p. 75-76.

eux deux ensembles historiques de la société iranienne : les oppresseurs selon une perspective bicéphale – propriétaires terriens féodaux et dynasties – et les rebelles. D'une part, les propriétaires terriens ou maîtres absolus dans une société rurale féodale, et d'autre part les fondateurs de dynastie, qui étaient généralement à l'origine des Khāns féodaux et nomades. Le personnage de Mort Khān est typique de ces individus qui ont façonné l'histoire iranienne, la majorité des dynasties ayant régné sur l'Iran ayant été à l'origine des tribus nomades guidées par de puissants chefs. Mort Khān est donc représentatif de l'autorité historique. Soulignons l'importance de sa désignation comme ancêtre.

Le Pahlavān, lui, est historiquement une figure ambivalente. Contrairement au chevalier européen, qui est au service de la royauté, le *pahlavān* iranien a une figure double : dans la mythologie iranienne⁴³, il seconde effectivement le roi dont il est le plus puissant représentant ainsi que la force de frappe la plus importante. Le *pahlavān* symbolise dans ce cas de figure la force de la nation soudée derrière la figure symbolique du roi. Mais l'autre racine de la figure du *pahlavān* est populaire. Le *pahlavān* est alors le preux chevalier qui protège le peuple contre les rois oppresseurs et devient un rebelle héroïque.

Bāyrāmi procède à une déconstruction de la fable des origines et remet en question l'autorité représentée par ces deux personnages en exploitant l'ambivalence de la place du *pahlavān* dans l'imaginaire collectif iranien. Cette remise en question est clairement marquée par la filiation biologique établie entre le soldat conteur et ses deux éminents ancêtres. Le lien de paternité entre ces fondateurs de la nation et le soldat courant dans la plaine n'est pas au centre de l'interrogation du narrateur. Ce dernier questionne la validité du discours identitaire, non pas pour le nier, l'indication du lien filial suffisant à le confirmer, mais pour en dégager une substance « véridique » et explicative. Le narrateur bāyrāmien – soldat en situation de survie extrême – cherche les raisons de sa présence sur le front et les raisons de la guerre dans l'histoire de ses ancêtres. Mais leur histoire est entachée de mythes. Lui aussi, comme Claude Simon, tente de se baser sur des archives, mais sa société agraire étant plutôt de tradition orale, le lien s'établit à travers d'autres contes, ceux de « sa mère » ou « son oncle [maternel] »⁴⁴. Le soldat doit donc reprendre à son compte le

⁴³ Voir *Le Livre des Rois* d'Abolqāsem Ferdowsi, le Homère persan.

⁴⁴ Le narrateur insiste sur la transmission de l'histoire par l'oncle *maternel*. Étant donné que la langue maternelle de l'auteur n'est pas le persan, mais l'azéri, l'on remarque une connotation d'opposition entre la langue nationale, monumentale et la langue maternelle, qui transmet une autre version de l'Histoire, l'histoire personnelle et individuelle en quelque sorte. Dans *Les Morts du parc vert*, la mère se remarque à peine.

mythe « raconté » de l'histoire ancestrale en essayant de le reconstituer avec des comparaisons. C'est le sergent instructeur tabassé qui fait bifurquer le récit raconté par le narrateur vers l'histoire du pahlavān assassiné avec le « exactement comme ». Il y a donc un questionnement identitaire qui se traduit par une re-création narrative et basée sur les archives orales « littéraires » du soldat.

Le soldat décide de parler ou « d'imaginer parler » pour survivre. Cette stratégie rejoint celle des personnages simoniens prenant la parole pour surmonter leur mutisme de combattant terrifié. Ainsi émerge une figure centrale dans l'œuvre guerrière de Bāyrāmi : celle du combattant conteur. Raconter, faire de la littérature, mettre en mots le parcours tâtonnant et sinueux de la route interminable, c'est tenter de donner une forme à l'expérience de la guerre et aussi être la voix des camarades morts et « restés en chemin » auxquels *Feu à volonté* est dédié.

Dans *Le Pont suspendu*, le personnage tient un carnet littéraire dans lequel il a cessé d'écrire et qu'il prévoit de détruire avant son suicide. Mais le cahier le relie à la vie, puisqu'il n'arrive pas à se décider à le jeter. Vers la fin du roman, il l'ouvre « sans le vouloir⁴⁵ » et se met à le feuilleter. La narration rapporte sur plusieurs pages des fragments du contenu, tous rassemblés dans une même séquence du roman. Ce subterfuge dessine une temporalité qui raconte le quotidien d'un individu, civil, confronté à la guerre et son évolution fragmentaire en soldat.

Dans *Les Morts du parc vert*, la guerre civile est frappée de mutisme à cause de la fracture sociale qu'elle a engendrée, ce qui rappelle l'Espagne d'après-guerre que le visiteur dans *Le Palace* retrouve des années plus tard et le refus des Barcelonais d'évoquer avec le personnage les événements passés. Accessoirement, la censure politique dans un régime oppressif est aussi implicitement pointée du doigt. L'orphelin Bolot ignore complètement les raisons qui ont fait de lui un orphelin. Seuls des fragments d'histoire ont surnagé jusqu'à lui et jusqu'à la fin du roman, il ne saura pas s'il est l'enfant du rebelle exécuté près du village bien que ce soit la seule possibilité « vraie » : « Mirāli avait découvert mon père et moi près de la source. Et ceci était l'exacte vérité. Et c'était impossible qu'il y ait des dizaines de vérités⁴⁶. »

L'Histoire est questionnée autant par le rôle du speaker qui diffuse les idées panturques à travers la littérature, que par le père de ce dernier, officier loyaliste qui demeure fidèle à ses idéaux royalistes, mais dont la certitude finalement débouche sur une impasse : « La noirceur a envahi le monde. »

⁴⁵ M. BAYRAMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 117.

⁴⁶ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, op. cit., p. 63.

Chez Bāyrāmi, il y a un mouvement simultané de déconstruction du discours historique, un délitement des acquis, dans un mouvement de recherche qui ne se conclut à aucun moment. L'enquête historiographique continue. À la différence de Claude Simon et du cadrage auquel ce dernier procède pour « approfondir » en quelque sorte horizontalement les hors-temps, chez les personnages bāyrāmiens, le délitement du discours est continu et se profile dans le cadre d'un parcours qui n'est pas temporel, mais bien spatial.

Pour conclure, la voix bāyrāmienne demeure souvent plurielle. Une polyphonie de récits fragmentés, aux conteurs anonymes qui ont « vu » des choses, tissent ensemble une toile qui reste effilochée et qui empêche tout effort de faire une somme cohérente. Il n'y a qu'une seule Vérité possible, mais elle est sujette au doute. Cette posture bāyrāmienne, qui rappelle l'ambiguïté discursive de nombreux autres écrivains iraniens qui racontent la guerre, trouve le moyen de contourner – en soi et hors de soi – la censure d'un champ littéraire fortement idéologisé, dans un processus dialectique d'évolution idéologique et littéraire individuel, qui se reflète dans toute la littérature de guerre iranienne contemporaine.

Le mouvement historiographique est autant en amont qu'en aval : l'Histoire monumentale est questionnée, mais elle est aussi essentiellement incomplète et faussée. Le personnage bāyrāmien essaie comme le personnage simonien de comprendre pourquoi il se retrouve sur un champ de bataille où corps et nature se fragmentent dans un tourbillon apocalyptique qui présente des similarités avec le « maelström » simonien.

Chaque lieu-dit de la guerre est l'occasion de parenthèses mémorielles qui font bifurquer le récit vers d'autres occurrences meurtrières et tout le récit devient récit de souffrance incompréhensible. Le sacro-saint martyr devient casse-pipe inhumain. Il existe cependant une linéarité qui est celle du parcours. Mais le parcours est emmêlé et tournant en rond, ne débouche finalement que sur la mort.

Nous nous proposons de revenir sur les définitions spatiales qui encadreront l'étude de la spatialité dans les parties suivantes pour étudier par la suite plus en détail les différentes occurrences de la spatialité dans les œuvres du corpus.

- La construction spatiale des mondes simonien et bāyrāmien

Nous allons dans cette partie revoir d'abord les notions de parcours et de paysages, pris dans l'ensemble plus vaste du lexème polysémique « espace ». Dans l'œuvre simonienne autant que dans l'œuvre bāyrāmienne, la représentation du monde passe par une construction fictionnelle éminemment spatiale. Pour les deux auteurs, la question de la subjectivité de l'expérience intérieure de l'espace et de la topologie des lieux en tant qu'espaces vécus est centrale. L'expérience de la guerre pourrait être à l'origine d'une telle importance de la spatialité. Car si la guerre est une expérience de hors-lieu difficile à rapporter et à représenter, l'espace littéraire devient un lieu de reconstruction du lieu et de tentative de « reconstitution » d'un espace réel fragmenté par l'expérience de la guerre, reconstitution qui passe notamment par un retour sur les lieux mémoriels encadrant l'expérience subjective.

Nous estimons que l'expérience extrême que représente la guerre, dans une débâcle de la rationalité, des valeurs et même des a priori perceptifs, et dans une faillite de l'Histoire, pousse les auteurs de guerre à privilégier les dispositions spatiales pour exprimer le passage du temps. Il semble que la spatialité offre un champ d'exploration autant du monde sensible que du temps vécu, dans un contexte où le désordre des choses rend caduc le temps chronologique des horloges. L'espace renvoie au monde matériel que le soldat souffrant peut ressentir, autant qu'il rappelle la structure de la pensée formée de juxtapositions simultanées. Le temps des horloges étant détraqué et toujours passé¹, au lieu de tenter de saisir l'Histoire et le temps, ces auteurs de guerre font œuvre de géomètres et créent un monde matériel et géographique, unitaire et marqué par la multiplicité des fragments qui le composent.

Tout au long de son œuvre, Claude Simon reprend la réécriture de la route mortifère de la débâcle de juin 40 et invente des promenades au fil des chemins de la langue avec une grande attention à la spatialité, qui se remarque notamment par son usage particulier de la ponctuation. Dans l'œuvre de M. Bāyrāmi, les parcours et les paysages sont essentiels pour comprendre l'histoire. Le sujet doit marcher dans le paysage pour que le récit ait lieu. Le rapport avec la nature et la terre est aussi

¹ A. MICHARD, *Claude Simon, op. cit.*, p. 251.

fortement souligné chez cet auteur de romans du terroir. La même attention à la ponctuation et des phrases s'étendant sur plusieurs pages se remarque dans ses romans les plus « techniques », selon le terme qu'il utilise lui-même².

Chapitre III. Les définitions : espace, lieu, parcours, paysage

Espace

Les définitions philosophiques de l'« espace » sont nombreuses. L'espace ou « spatium » est historiquement utilisé pour exprimer « une mesure de distance entre deux points », « un ou des lieux précis », ou « un intervalle temporel³ ». L'espace indique donc un intervalle, mais aussi un ensemble en mathématiques ou une surface. Le mot est polysémique et recouvre des significations difficiles à appréhender, même s'il paraît évident en tant que catégorie principale de l'intuition sensible selon Kant⁴. Pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, qui se penche sur la question de l'écriture de l'espace, ce dernier se présente comme un « hybride notionnel » : « La forme dite espace désigne à la fois une catégorie de la pensée, qui préexiste à tout apprentissage du monde, et un schème sensible, celui de l'imagination pré-conceptuelle, qui dépend lui-même de la relation sensorielle à la matière.⁵ » La vie psychique qui se développe selon des topiques spatiales bidimensionnelles est également à prendre en compte dans une œuvre de fiction⁶.

Dans notre travail, nous nous intéressons aux trois définitions du mot que nous avons sélectionné. La subjectivité à l'œuvre dans ce corpus marqué par une expérience existentielle et psychologique traumatisante nous mène à privilégier le sens du mot « espace » du point de vue d'un sujet percevant.

² Entretien avec la doctorante, mai 2022.

³ Le Trésor de la Langue Française informatisé : « ESPACE : Définition de ESPACE », s. d. (en ligne : <http://cnrtl.fr/definition/espace> ; consulté le 27 mars 2019)

⁴ E. KANT, *Critique de la Raison Pure*, Barni, Jules (trad.), Germer-Baillière, Paris, 1869, vol. 1, p. 78.

⁵ M.-C. ROPARS-WUILLEUMIER, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Univ. de Vincennes, 2002, p. 9.

⁶ *Id.*

Le lieu

La subjectivité d'une narration romanesque repose sur un espace appréhendé à partir de la focalisation du sujet percevant. Si l'espace signifie entre autres « un ou des lieux précis », il est également loisible de considérer la question du lieu en soi et dans son rapport à l'espace pris comme un contenant métaphysique ou, autrement dit, considéré comme lieu commun où se meuvent tous les corps. Le lieu correspond à une « portion déterminée de l'espace » selon la définition aristotélicienne, notamment du « lieu propre ». Ainsi, « *la relation, ou « rapport à », est à la base du concept de « lieu propre » ; tout corps, toute pensée, et toute action se rapportent à un ensemble, à un « lieu » qu'ils occupent et dont ils font partie*⁷. » Selon Aristote, le corps en mouvement s'exprime dans le lieu. Le lieu rassemble comprend ainsi dans sa définition la notion de parcours, que ce soit dans un sens philosophique, ou dans son rapport à la subjectivité. Le parcours serait le déplacement d'un sujet d'un lieu extérieur à soi à un autre lieu extérieur dans un espace déterminé, faisant partie du « lieu commun », espace ici pris dans le sens d'étendue. L'espace perçu s'organise donc intuitivement pour le sujet percevant en lieux, et participe à l'ordre du monde. En effet, le sujet est en mouvement, en ce sens qu'il doit s'orienter dans l'espace pour en faire un lieu et pour se l'approprier :

Combinant dimensionnalité et infigurabilité, l'espace n'est pas le lieu, on dira plutôt un rapport au lieu, et à ses lois d'orientation ; mais ce rapport, qui est à construire, requiert tout à la fois l'inclusion d'un sujet humain, qui s'approprie cardinalement ses repères, et la mise en jeu d'une logique de l'observation, faisant de cette inclusion l'opérateur d'une expropriation du lieu lui-même⁸.

L'expropriation du lieu dont il est question est l'interprétation du lieu par la subjectivité du sujet percevant qui désormais le fixe dans l'espace écrit du texte et « l'exproprie » en le personnalisant. Ces concepts demeurent d'une part proche et de l'autre complémentaire. Qu'il s'agisse de « lieu » ou d'« espace », le concept de mouvement, que nous prendrons dans son sens le plus commun de « déplacement » constitue un point commun qui relie l'espace et le lieu. Le mouvement demeure également commun au parcours.

Nous utiliserons l'espace dans un sens objectif de contenant de tout corps ou le lieu général dont parle Aristote, chose existant hors de la subjectivité. Pour référer à l'espace vu aux prismes d'une focalisation narrative inférentielle et

⁷ A. CAUQUELIN, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013, p. 31.

⁸ *Id.*

subjective, nous utiliserons les termes de « lieu » et de « paysages ». Lieux et paysages seront donc des étendues délimitées couvertes et/ou interrogées par le champ cognitif et perceptif des sujets.

L'espace physique du texte attire également notre attention et nous tentons d'étudier l'espace thématique et référentiel de la guerre, mais également l'espace textuel dans lequel les mécanismes poétiques d'une recreation de la spatialité référentielle dans l'espace fictionnel et cependant physique de l'œuvre littéraire se déploient. Nous essaierons également de comprendre les raisons d'une valorisation de la spatialisation chez les deux auteurs.

Le parcours : introduction au concept d'espace

Nous avons choisi d'aborder cette thèse dans la perspective de parcours et de paysages. Mais nos recherches préliminaires nous ont menée vers la question de l'espace en général dans la mesure où il encadre toute expérience sensible. En effet, les deux auteurs accordent une grande importance à la matérialité et à l'expression d'une subjectivité en contact physique avec le monde. Les personnages des deux corpus accomplissent des parcours significatifs dans un paysage de guerre qui se découvre et se compose dans l'écriture sensible au fur et à mesure du trajet en se chargeant d'affects, de symboles et d'images fantasmatiques, dans un dialogue entre le personnage et le paysage, qui devient un lieu ou un non-lieu insaisissable.

Le Trésor de la Langue Française propose dans son entrée lexicographique plusieurs définitions pour le verbe transitif parcourir⁹ ». Une première définition du parcours dans lequel le sujet est une personne, l'objet, un lieu – espace circonscrit – explique : « Se déplacer en suivant une direction plus ou moins déterminée, aller dans une, plusieurs, toutes les parties de. Synon. Arpenter. » Par extension, une seconde définition est donnée : « 1. Accomplir (un trajet déterminé), traverser (un espace délimité) jusqu'à une destination précise. » Il est également précisé que : « Le suj. désigne une chose dotée de mouvement, un moyen de locomotion, ce qui permet de se déplacer. » Dans cette première définition, l'objet implique la mobilité du sujet qui le traverse. Elle implique également l'objet comme étendue, physique ou temporelle par analogie.

⁹ Le Trésor de la Langue Française informatisé : « PARCOURIR : Définition de PARCOURIR », s. d. (en ligne : <http://www.cnrtl.fr/definition/parcourir> ; consulté le 5 septembre 2017)

Une seconde définition remplace l'objet par un complément d'objet, qui peut être un lieu ou un ensemble animé ou inanimé. Dans cette définition figurée, le verbe parcourir implique l'immobilité du sujet : « 2. [Le compl. d'obj. désigne des choses concr. ou un lieu] Regarder attentivement autour de soi, sans se déplacer, les divers éléments d'un ensemble ou un lieu pour en avoir une vue générale. »

Au sens propre ou au sens figuré, le verbe parcourir implique donc une trajectoire s'accomplissant sur une étendue, quel que soit le sujet. L'objet ou le complément d'objet demeure donc de l'ordre de l'étendue, notion spatiale. Le verbe implique également la question de l'immobilité et du mouvement relativement au sujet, lequel dans un sens propre, doit aller d'un point A à un point B sur l'étendue désignée, ou immobile, opter pour un balayage visuel – ou sensible au sens large – pour que le parcours s'accomplisse.

Le verbe « parcourir » implique également la traversée d'une étendue délimitée. Que ce soit donc dans ses sens propres ou figurés, le parcours implique l'arpentage d'une étendue particulière, autrement dit du lieu.

Notre étude porte sur les deux sens : corps du sujet parcourant un espace délimité dans le mouvement, regard du sujet comme ancrage du monde et le parcours visuel et sensible qui découvre et fonde le paysage. Nous reviendrons plus longuement sur « l'arpenteur » simonien, auquel fait écho le marcheur perdu de Bāyrāmi.

Le paysage

Dans la définition du paysage et dans son usage, nous allons nous baser autant sur le sens littéral que le sens figuré. Au sens littéral, le dictionnaire offre la définition suivante : « Vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région¹⁰. » Au figuré, voici la définition principale : « Ensemble des conditions matérielles, intellectuelles, formant l'environnement de quelqu'un, de quelque chose. » Cette définition pose la question de la vision comme instrument de perception et d'outil de synthèse de l'environnement en tant qu'ensemble cohérent. Mais ce processus est bien plus qu'une simple réception objective de tous les objets qui forment l'environnement. La vision du paysage se fait selon un processus que M.

¹⁰ Le Trésor de Langue Française informatisé : « PAYSAGE : Définition de PAYSAGE », s. d. (en ligne : <http://cnrtl.fr/definition/paysage> ; consulté le 27 mars 2019)

Collot nomme « l'occultation réversible » avec des perspectives changeantes et partielles, qui se complètent au fil du mouvement du sujet¹¹.

Nous utiliserons les deux définitions en allant de la première à la seconde. Car les deux auteurs peignent un paysage dans le sens premier pour arriver au second sens. Existe-t-il une relation entre le parcours et le paysage chez les deux auteurs ? Nous estimons que oui, car du fait du mouvement incessant auquel les personnages sont condamnés par la guerre, ils n'ont de cesse de voir de nouveaux paysages, d'abord pris dans le sens d'un environnement. La guerre se présente comme un nouveau paysage par sa dimension rituelle et l'impossibilité d'y habiter et de considérer ses paysages comme des lieux. Les sujets découvrent ainsi de nouveaux paysages à travers leurs parcours.

Le paysage se présente dans une configuration double, il peut se voir en apparence du dehors, mais en réalité il se présente subjectivement et le spectateur en est partie prenante. Il est le « résultat de l'interaction entre un site, sa perception et sa représentation.¹² » Le site, la perception et la représentation sont des maîtres mots dans la construction textuelle et thématique chez les deux auteurs de notre corpus. L'importance de la perception dans la reconstitution textuelle d'un monde déréglé, la particularité du non-lieu de la guerre – où le narrateur simonien cherche le corps du père absent et la présence de la mère défunte –, la représentation et les réflexions que cette question engage dans le champ de la littérature – notamment pour les Nouveaux Romanciers – chevauchent aussi la question du site lui-même.

L'endroit où se trouve le spectateur devient son lieu autour duquel se fonde le paysage. Le paysage pourrait ainsi être la manière dont les objets sont perçus dans leur disposition, pris dans une relation d'ensemble. Le point de vue du spectateur délimite le cadre paysager, mais en tant que le spectateur se trouve en son lieu, le paysage déborde aussi du cadre simplement visuel. Le paysage est « un phénomène », et il « n'est ni une pure représentation ni une simple présence, mais le produit de la rencontre entre le monde et un point de vue.¹³ » Voyons désormais l'application de ces définitions.

¹¹ M. COLLOT, *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 22.

¹² *Ibid.*, p. 18.

¹³ *Id.*

Chapitre IV. L'espace, le lieu, le parcours et le paysage chez Claude Simon et Mohammadrezā Bāyrāmi

Les éléments d'une construction spatiale des mondes simonien et bāyrāmien

Selon ses propres dires, Claude Simon est un matérialiste¹⁴. Il privilégie les constructions capables de construire un texte qui reproduit le sensible. Son monde est fait de ramifications de choses, objets et êtres pris dans un réseau d'intentionnalités mis à jour par le regard d'abord, mais aussi par les autres sens. La notion de réseau est fondamentale. Elle donne être aux choses. Les choses existent entre elles telles qu'elles sont présentes mais aussi individuellement au travers d'une matérialité que le sujet doit sentir au travers d'une communication, qui s'établit comme la lecture : l'objet commence à exister pour le sujet dans un dialogue sensible entre ce dernier et le monde. Nous rejoignons ici la boucle définitionnelle du paysage, qui est également le lieu d'un dialogue entre le sujet, sa mémoire et sa perception, et le site. Son regard « phénoménologique » est une (re)-construction dans l'écriture, du monde perçu en tant qu'ensemble et en tant qu'objet perçu.

L'œuvre simonienne se déploie dans un temps mémoriel qui n'est pas chronologique. Le temps simonien allie le passé du souvenir chargé d'affects et souvent fantasmé avec le présent de la remémoration créative et imaginaire qui conduit à une création fictive dans le présent, actualisé aussi dans la lecture. Les temps se télescopent à plusieurs niveaux et de manière générale, le temps de la narration est sujet à fragmentations.

L'expression d'un temps vécu pousse les narrateurs simoniens à privilégier une expérience sensible, qui se déploie dans un espace. L'orientation de l'espace se fait au croisement de l'horizontalité du monde et de la verticalité de la posture humaine et cette structure fondamentale oriente l'environnement visuel¹⁵. Dans les épisodes combattants, les corps projetés en l'air et les distorsions de l'espace, ainsi que les problèmes de perception générés par un état de stress et de fatigue extrêmes

¹⁴ C. SIMON, « « Le roman est en train de réfléchir sur lui-même », débat organisé et dirigé par Anne Villelaur », *op. cit.*

¹⁵ M. COLLOT, *La pensée-paysage, op. cit.*, p. 21.

remettent en question le premier sens de l'orientation et de la perception qui passe chez l'être humain par la vision, avant les autres sens ou même exclusivement. Ainsi dans les moments de combat et au plus fort de l'inquiétude vitale des personnages, on constate une régression de la vision, organe humain et rationalisant au profit des autres sens, de même que le personnage abandonne la posture horizontale pour une posture animale à quatre pattes :

[...] sourd, aveugle, rien, jusqu'à ce que lentement [...], apparaissent de vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent de nouveau, puis se précisent : des triangles, des polygones, des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin où il se tient maintenant à quatre pattes comme un chien, son cerveau [...] se remettant à fonctionner : quelque chose qui sans doute, en accord avec sa position de quadrupède, tient du règne animal [...]¹⁶

Il semble que cette expérience extrême et primitive du sensible soit à l'origine d'un nouveau regard. La concentration sur les acquis premiers de la perception sans souci d'explication rationnelle est le résultat du choc brutal qui a soudainement remis en cause la compréhension *habituelle* :

[...] cet enivrant sentiment d'insouciance, de triomphe, d'invulnérabilité, de violence à l'état pur, d'absolue liberté, cette espèce d'état de grâce [...]), le monde à présent pour ainsi dire retourné à la façon d'un gant, d'un vêtement révélé dans son envers ou plutôt perverti en ce sens que plus rien n'y avait la même signification, sinon de signification tout court [...]¹⁷

Dans ce passage, le frère fuyard du général Conventionnel et le brigadier s'échappant du camp de prisonniers allemands se superposent et dans la fuite, apprennent en observant et en ressentant le monde à privilégier l'expérience sensible, qui mène à la mise en question des significations conventionnelles. L'orientation et le sens spatial, cadre et fondation de la perception chez l'homme dont la vision est le sens le plus important, sont remis en cause dans un premier mouvement.

Il existe également dans l'œuvre simonienne une recherche identitaire et généalogique omniprésente qui passe par l'exploration mémorielle et la reconstitution imaginaire et fantasmatique du roman des origines. Cette recherche familiale passe par l'usage des archives, des notes et des photographies comme support « référentiel » de l'écriture et de « l'interprétation de soi ». Le rapport avec la spatialité quant à cette recherche identitaire chez le sujet simonien a trois dimensions :

¹⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 90.

¹⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 426.

- Le sujet simonien s'intéresse aux personnes et aux événements passés, dans un temps fantasmatique et chargé d'affect qui est le temps de l'imaginaire. Ainsi, le temps en soi n'a pas de possibilité d'organisation chronologique et se présente avec la simultanéité propre aux souvenirs et aux créations de l'esprit. D'où le problème d'un support à priori, d'un cadre comme appui de cette construction fantasmatique. Et nous avons pour hypothèse que cette construction fictionnelle qui se veut imaginairement référentielle – dans un sens psychologique – trouve son support dans la spatialité, plus précisément dans les lieux et les objets d'un lieu, qui remplacent la personne recherchée et absente. Nous en avons l'exemple avec la statue du Conventionnel, qui donne son identité propre non seulement à la maison familiale, mais remplace aussi fantasmatiquement la personne de l'ancêtre dans une longue séquence dans *Les Géorgiques* :

[...] avec sa cliquetante escorte de cavaliers en armes (moins pour le protéger peut-être que pour l'empêcher qu'on le vole, que les ennemis s'en emparent pour l'ériger à un autre endroit que prévu, scellé une fois pour toutes sur un socle) [...] ¹⁸

Dans ce roman, le personnage cherche à retrouver la statue de l'ancêtre qui dominait la maisonnée et dont la présence s'impose à sa mémoire. Mais après la mort de la grand-mère, la statue a disparu dans des histoires de succession similaires à celles du Conventionnel après sa mort. Sans raison apparente, le personnage cherche à retracer le parcours de la statue. Son investigation échoue ou du moins n'est pas narrée, mais elle est l'occasion d'une superposition des voyages incessants de l'ancêtre aux déplacements de sa statue, l'ancêtre imposant étant lié à sa propre statue par des éléments matériels rappelant l'autorité, comme « ses yeux de marbre », la « bouche de marbre » qui ordonne des guerres ou son « cheval de bronze ».

Nous en avons également l'exemple avec les objets accompagnant la mère malade avant sa mort, qui deviennent les symboles de la chronologie de sa mort dans *Le Tramway*. De même, c'est l'absence de la tombe du père – dont l'existence psychologique est représentée dans les romans simoniens par la montre que le sujet abandonne ¹⁹ – qui en fait définitivement une figure absente et recherchée.

- Il existe dans l'œuvre simonienne relativement à la guerre une dimension rituelle, soulignée par la répétition de mots particuliers ou de scènes explicitement comparées à des cérémonies initiatiques. Cette dimension rituelle s'inscrit dans un

¹⁸ *Ibid.*, p. 245.

¹⁹ A. GLACET, *Claude Simon chronoprotographe ou les onomatopées du temps*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 77.

renvoi aux figures parentales absentes, en particulier celle du père, qui a subi avec succès le rituel mortifère de la guerre avant le personnage, lequel échoue à le suivre, c'est-à-dire à mourir. Dans *L'Acacia*, le roman des origines du personnage revient sur le rituel suivi par le capitaine pour pouvoir intégrer la caste de l'épouse, permettant ainsi la naissance du personnage principal²⁰. La dimension initiatique de la guerre passe également par la spatialité du fait des significations nouvelles qu'un rite donne aux lieux et parcours. L'espace de la guerre est fondamentalement un espace autre :

Comme si la communauté qui les avait désignés (comme on choisit les bestiaux ou les animaux de trait et selon les mêmes critères : pour leur jeunesse et leur vigueur) s'était déjà amputée d'eux, les arrachait d'elle avec horreur, les excluant, les rejetant à sa périphérie sur une frange extrême du territoire tribal dont on chassait à leur approche les populations [...]²¹

Tout au long de l'œuvre simonienne, deux perspectives s'allient pour la présentation de la guerre en tant qu'espace hétérotopique : la perspective polémique et critique envers une classe politique et un état-major français désorganisés et incapables de riposter face à l'agression nazie. Dans cette perspective, le narrateur devient la voix de tous les combattants anonymes envoyés au casse-pipe et exprime le sentiment de rejet et d'abandon meurtrier dont ils ont fait l'objet²². Mais il y a aussi une perspective fantasmatique, où le parcours combattant s'inscrit dans le roman des origines et se présente comme une ordalie, dont les lieux et l'espace sont foncièrement hétérotopiques.

- Le personnage simonien se positionne dans une logique d'écriture mémorielle, non pas une reconstitution, mais une constitution phénoménologique de son histoire personnelle dans l'écriture. De ce fait, l'absence ou l'impossibilité d'une temporalité chronologique, à l'image des photographies et des cartes postales maternelles²³ conservées pêle-mêle sans souci des dates, poussent à privilégier la

²⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 217.

²¹ *Ibid.*, p. 248.

²² Voir notamment F. CALIN, *Les marques de l'histoire (1939 - 1944) dans le roman français*, *op. cit.* Françoise Calin étudie en détail la colère et l'amertume des combattants simoniens contre leur hiérarchie, mais aussi tous les décideurs incompetents.

²³ La mère, qui apparaît en particulier dans *L'Acacia* uniquement pour être épousée et enfanter, a pourtant comme occupation – unique occupation – la photographie. Elle est non seulement photographe et fixe les scènes de la vie quotidienne, mais conserve également précieusement toutes les images liées au père, notamment les cartes postales qu'il envoie lors de leurs fiançailles. Les tiroirs maternels sont ainsi des musées archéologiques et funèbres, dans une nouvelle mise en scène affective de la boîte-cercueil.

spatialité et l'importance des lieux familiaux, chargés d'affects et de souvenirs se télescopant et mis en avant au présent de l'écriture.

Il faut également mentionner les nombreux voyages des personnages simoniens qui accentuent la spatialité en attribuant une dimension géographique et pittoresque à l'œuvre. Les voyages simoniens ou plutôt les récits de voyage simoniens se font à travers une description sensible. Les sens y questionnent l'espace, en particulier en tant qu'ils sont culturellement marqués de traces. Le narrateur s'interroge aussi sur la temporalité d'un parcours dans l'espace :

L'avion de la Japan Air Lines qui décolle de Tokyo le 9 avril à 17h25 arrive à San Francisco le même jour, 9 avril, à dix heures du matin²⁴.

L'avion arrive plus tôt qu'il ne décolle si l'on se fie à la datation chronologique d'un espace domestiqué, strié par les fuseaux horaires et le temps universel coordonné. Cela n'a pas de sens vivant. La métaphore ne peut s'y accrocher pour transmettre le *regard retourné* qui est « le principe de l'écriture même²⁵ ». C'est une illustration du paradoxe de Zénon. L'avion ailé, à la vitesse foudroyante, n'avance pas. Il est immobile malgré sa vitesse comme Achille immobile à grands pas. Le temps déployé durant le voyage de cet avion ne se reflète pas dans la datation temporelle sans le secours de calculs et d'une connaissance qui évacue celle de la chose propre.

Les voyages sont l'occasion d'insister sur la matérialité de l'espace en introduisant également des réflexions sociales et culturelles à partir des paysages et des lieux. C'est bien à travers les descriptions de l'espace où se meut le corps que le territoire et la culture de l'Autre se dévoilent sans que le personnage ne tombe dans une interrogation théorique. Il existe dans le voyage la notion d'un parcours significatif dans un espace qui prendrait son sens en dévoilant ses paysages à l'observateur. Dans cette perspective, l'homme est dans une logique d'apprentissage du monde lors d'un parcours qui est significatif en ce qu'il donne du sens aux paysages étrangers de l'Autre²⁶.

Il semble que la guerre représente une expérience du non-lieu, qui pousse fondamentalement à un questionnement essentiel, un questionnement vital sur

²⁴ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 279.

²⁵ M. CALLE-GRUBER, *Le grand temps: essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Univ. du Septentrion, 2004, p. 62.

²⁶ Sur l'intérêt simonien pour la géographie vivante des lieux, voir M. COLLOT, « Pour une géographie littéraire : une lecture d'Archipel de Claude Simon », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, n° 3, 28 février 2015.

l'espace, dans la mesure où celui-ci devient l'objet d'un doute quant à la réalité qu'il présente aux sens. L'espace de la guerre est l'espace où *a lieu* la guerre, là où elle se déroule. D'ailleurs, le lieu de guerre, le lieu où la guerre se fait, est difficile à décrire, car le narrateur doute de la compréhension du lecteur :

Aussitôt après avoir écrit cette phrase, il se rend compte qu'elle est à peu près incompréhensible pour qui ne s'est pas trouvé dans une situation semblable et il relève la main²⁷.

Dans cette séquence le narrateur tente de raconter d'une manière aussi neutre que possible le face à face avec une mort quasi certaine, « ils vont presque tous mourir », mais le simple fait de l'énoncer le pousse à cesser d'écrire. Le présent somme l'événement à se re-présenter dans l'espace-temps de l'écriture.

Quand les scènes de combat sont décrites avec détails, la répétition de la même scène mémorielle vécue permet de voir la manière dont l'espace subit une forme d'entropie, que Simon nomme le « maelström » dans *La Bataille de Pharsale*. Dans ces scènes, au désordre s'ensuit un moment d'inconscience « puis tout fut noir²⁸ ». Mais au noir succède le monde s'offrant au regard dans son immédiateté physique visuelle : « je pouvais voir le sol du chemin empierré les pierres apparaissant triangles ou polygones irréguliers²⁹ ». Les termes géométriques reviennent régulièrement dans la description des moments de combat, durant lesquels la vision limitée du personnage le pousse à se concentrer sur d'infimes détails qui ne forment pas au premier regard des ensembles d'objets nommables. Le processus de dénomination et de reconnaissance des objets devient basique et commence par la situation spatiale de l'objet. La scène de la mort de Wack dans *La Route des Flandres*, décrite avec la reconstitution de la lenteur temporelle de la scène au moyen du positionnement spatial semble quant à elle faire usage d'un langage géométrique et spatial pour montrer le déploiement temporel d'un événement en même temps fulgurant dans sa rapidité et interminable :

[...] de sorte que Wack son cheval et moi-même formions un groupe d'objets entre lesquels les distances ne se modifiaient que lentement lui se trouvant à présent exactement au-dessus du cheval dont il venait d'être enlevé arraché s'élevant lentement dans les airs [...] ³⁰

²⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 51.

²⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 151.

²⁹ *Id.*

³⁰ *Ibid.*, p. 150.

Le narrateur tente d'expliquer la lenteur du temps vécu de ce moment traumatisant et urgent, en procédant à une reconstitution spatiale et géométrique de l'événement qui rappelle les ralentis cinématographiques et temporels. La déstructuration de l'espace se fait également autant dans les scènes de combat que durant tout le périple militaire. Dans *Les Géorgiques*, après l'arrivée en rase campagne des cavaliers, le personnage est très vite plongé dans une obscurité qui le prive de ses repères :

Donc, soudain, sans qu'il comprenne comment, ni puisse dire à quel moment exact cela s'est produit, ni depuis combien de temps, un cavalier (l'un ou l'autre) prend tout à coup conscience qu'il n'a pas plus devant lui la croupe du cheval qui le précédait [...] tout ce qu'il peut voir, en avant, en arrière, à droite, à gauche, c'est la nuit noire [...] ³¹

À partir de ce moment, la confusion du personnage se poursuit jusqu'à son réveil le lendemain dans un environnement gris et indéfinissable, car il a été enterré sous la neige : « il ne parvient pas à se rappeler », « il croit distinguer », « devinant confusément ». Tout indique non pas l'érosion du souvenir mais bien la confusion qui en est la connotation. Le rapport du narrateur sur l'événement insiste sur l'absence de repères autorisant une interprétation enchaînée et logique du déroulement des événements.

L'écriture de la guerre semble donc se tendre vers une survalorisation de l'espace, dans la mesure où cette expérience ne peut que faire l'objet d'une description se passant d'explication globale et rationnelle. Psychologiquement aussi, nous pouvons peut-être avancer l'hypothèse selon laquelle le lieu de la guerre est le lieu de la mort du père, que le fils échoue à reproduire et qui reste finalement insaisissable. L'auteur essayant alors de créer ce lieu de la guerre, ce lieu de la mort du père dans l'écriture et l'espace du texte. Il y par ailleurs dans le questionnement de l'espace de la guerre une réflexion sur la guerre moderne – et de mouvement ? – dans son essence, ses procédures et son déroulement.

La question de la spatialité dans l'expérience de la guerre pourrait aussi être mise en rapport avec une dimension importante de l'œuvre simonienne qui est celle du mouvement/immobilité, autrement dit celle à l'origine de l'expression « Achille immobile à grands pas ³² ». Le mouvement dans l'immobilité, c'est le hors-lieu d'un temps arrêté dans lequel le mouvement continue indéfiniment. Ce hors-lieu spatial est en quelque sorte « l'espace du temps » que l'on voit notamment avec l'intérêt pour

³¹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 97.

³² Titre du chapitre I de *La Bataille de Pharsale*, en référence au paradoxe de Zénon.

les photographies, qui sont autant d'instantanés immobiles et fixes de mouvements enregistrés, autrement dit, des temps spatialisés :

A la classique définition de l'espace caractérisée par une disposition de parties séparées les unes des autres, *partes extra partes*, mais aussi données toutes en même temps, *tota simul*, Claude Simon, en termes plus philosophiques, proposant un espace qui n'est plus celui dans lequel les objets sont présentés selon leur distance les uns par rapport aux autres, mais un « espace non perceptif, transcendantal, spatialisant, indispensable à la perception du changement des objets dans le temps ». Cet espace, c'est « l'espace du temps »³³.

Nous revenons à l'idée d'une écriture qui privilégie la notion de réseau, d'ensemble. Dans le cas rapporté, la possibilité de rapporter l'expérience temporelle et passée de la mémoire dans un présent infini. Le rapport au temps est transformé en rapport à l'espace, qui porterait matériellement, donc indéfiniment, les marques temporelles des choses. Avec une solidité qui échappe à la temporalité fluide et mouvante du changement. Le changement de la matière, qui serait peut-être le temps, est en somme encadré et immobilisé, tout en continuant à se dérouler sur un plan vertical.

Il y a une relation entre les différentes expériences de la mort – celle des parents et celle du sujet pendant la guerre – qui ont mené à un soupçon quant aux données perçues dans l'espace et l'élaboration d'une stratégie de compréhension spatiale plus précise basée sur l'immobilisation du mouvement tout en le préservant. Cette stratégie étant le résultat d'une remise à neuf de la réception des sens. Nous le voyons par exemple avec l'importance et l'abondance de la description des objets dans les lieux, qui semblent démontrer un certain malaise face à un espace qui paraît vouloir se morceler à chaque instant. Même les paysages les plus stables n'échappent pas à ce risque angoissant de destruction spatiale. Ainsi des paysages jurassiens bien-aimés de l'enfance dont la description commence dans le bonheur pour se clore sur la menace de leur écroulement imminent³⁴.

Dans de nombreux entretiens, Claude Simon utilise un langage éminemment spatial pour revenir sur son expérience d'écrivain, avec notamment la fameuse expression des « sentiers de la création »³⁵. Pour lui, le défi de l'écriture est, entre

³³ A. GLACET, *Claude Simon chronophotographe ou les onomatopées du temps*, op. cit., p. 157.

³⁴ Voir A. DUNCAN, « Claude Simon, Michel Deguy et Triptyque », dans I. (ed. and preface) Albers et W. (ed. and preface) Nitsch (éd.), *Transports: Les Métaphores de Claude Simon*, Frankfurt, Germany, Peter Lang, 2006, 337 pp. vol., p. 31-41.

³⁵ C. SIMON. Début de la Préface manuscrite d'*Orion aveugle*, Paris, Skira, 1970.

autres, de créer une structure capable de présenter, dans la linéarité d'un texte, la simultanéité du magma de pensées, souvenirs, sensations, etc., qui investissent à chaque instant l'esprit de tout un chacun : « Un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois³⁶. » Cette recherche architecturale est aussi textuelle et le pousse à privilégier une structure technique qui induit une maniabilité spatiale du texte, lequel peut finalement se lire par séquences indépendantes, comme des tableaux.

Par exemple, l'usage de figures spatiales telles que la métaphore et la comparaison est à noter. L'usage particulier des signes de ponctuation contribuent également à spatialiser le texte. Nous en avons en particulier l'exemple avec les parenthèses, qui génèrent des effets d'approfondissement et de fragmentation dans le texte, en lui donnant comme une troisième dimension, qui serait verticale. Les insertions intertextuelles, les citations, les archives reproduites et la mise en page spécifique des textes, sont également des procédés spatiaux rappelant le rapport pictural que Claude Simon entretient avec l'écriture et soulignent sa réflexion poétique à travers la mise en abyme. Le montage et le collage séquentiels propres au « bricolage » textuel cher à Claude Simon attribuent aussi une verticalité particulière au texte. Dans son intervention au colloque de Cerisy sur le Nouveau Roman, Claude Simon emploie le terme de « bricolage » pour exprimer sa compréhension du travail de l'écrivain :

Et pour qualifier ce travail de l'écrivain (qui, dans son détail ou son ensemble, me fait toujours penser au titre de ce chapitre du cours de mathématiques intitulé : « Arrangements, permutations, combinaisons »), il existe un mot lui convenant admirablement. Il a été employé par Lévi-Strauss mais, je crois, avant lui déjà, par le cercle de Prague ; c'est celui de bricolage³⁷.

Soulignons également l'importance de la peinture, de la photographie et du cinéma, arts liés à l'image. Claude Simon engage une double réflexion sur le temps et l'esthétique du regard à travers l'image et le bricolage linéaire qui doit la (re)produire. L'étude du cadrage simonien, que nous verrons plus en détail, peut-être inspiré des procédés cinématographiques et photographiques, offre également des perspectives sur la réflexion artistique de cet auteur.

Pour conclure, la faillite des codes conventionnels de la temporalité dans les conditions extrêmes des épisodes combattants, la tentative de reconstitution et de

³⁶ C. SIMON, A. B. DUNCAN et J. H. DUFFY, « Discours de Stockholm », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, vol. I/2, p. 899.

³⁷ F. VAN ROSSUM-GUYON, J. RICARDOU et M. CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL (CERISY-LA-SALLE (éd.), *Nouveau roman. hier, aujourd'hui : Pratiques 2*, Paris, Hermann, 2011, p. 79.

recréation du monde sur les ruines du Logos et finalement le désir de retrouver les êtres chers et disparus, ne fut-ce que par l'imagination, sont des éléments à l'origine d'une vision du monde matérialiste et sensible dans l'œuvre simonienne.

La matérialité, dont la durée se lit dans les images de la décrépitude, de la ruine et du délitement, prend en particulier sens dans un contexte spatial. Ce qui reste du passé n'existe que dans la matérialité, tels les vestiges des inscriptions mortuaires latines et les mots sur la supposée tombe du père « [...] sur laquelle [...] était simplement écrit que se trouvaient les corps de deux officiers français non identifiés³⁸. » La matérialité des choses est d'abord visible dans l'espace. Les choses tiennent une place et occupent un lieu dans l'espace. Les lieux des objets, liés ensemble dans un rapport de correspondances, sont aussi travaillés par l'imaginaire fantasmatique de l'arpenteur des souvenirs.

La description, génératrice naturelle de paysages

En se basant sur la vision, la sensation, la perception et la remémoration, l'écriture de Claude Simon souligne la dimension spatiale du récit. L'auteur affectionne en particulier la description pour procéder à des combinaisons de motifs perceptif, mémoriel et imaginaire à l'origine du développement des isotopies thématiques et lexicales, symboliques au sens lacanien :

[...] on pourrait facilement montrer que toute description, même de modèles parfaitement immobiles, loin d'être statique, est, en elle-même, dynamique, tout d'abord parce qu'elle est constituée de mots dont le seul voisinage établit déjà des rapports entre des objets et des concepts, ensuite parce que les nombreuses connotations métaphoriques de chacun des mots employés amènent à l'esprit d'autres objets parfois très éloignés dans l'espace ou le temps mesurables [...]³⁹

En utilisant les signifiants, il procède de cette manière à des superpositions fantasmatiques ou juxtapositions scéniques d'événements en apparence éloignés les uns des autres. Mais l'élément commun qui serait l'outil de comparaison caché dans le signifiant génère des liaisons qui structurent par la suite le texte dans son ensemble. Le « transport » métaphorique mène à une spatialisation en quelque sorte lexicale. La réflexion simonienne fait de la description non pas un élément superflu

³⁸ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 25.

³⁹ C. SIMON et P. LONGUET, *Quatre conférences*, Paris, Ed. de Minuit, 2012, p. 119.

ou optionnel, destiné à étoffer le cadre de l'intrigue, mais un élément central du dispositif de l'écriture, qui favorise la littérarité du texte :

[...] la description de ce que l'on pourrait appeler un « paysage intérieur » se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique : forcé par la configuration linéaire de la langue d'énumérer les unes après les autres les composantes de ce paysage [...] l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur le papier, touche aussitôt à ce prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue [...] ⁴⁰

Le procédé descriptif est l'instrument essentiel d'une spatialisation de l'écriture, en ce sens qu'il permet de recréer dans l'écriture la simultanéité du cadre spatial primaire de l'être. La description spatialise ainsi la scène poétique et génère une modification :

Le discours descriptif fait appel, de manière exemplaire, à la dimension figurative du sémantisme lexical de même qu'aux ressources syntaxiques délinéarisantes de la chaîne parlée afin de faire apparaître les *champs de signification(s)* en véritables *champs de vision*, voire en *champs de présence*, où la complexité du monde sensible nous est non seulement restituée, mais semble aussi se constituer sous nos yeux de lecteurs au fur et à mesure que nous opérons les synthèses perceptives [...] ⁴¹

La description de « l'équipement fonctionnel » dont l'Histoire a besoin pour se faire dans *Le Palace*, pp.13-16, est un bon exemple du fonctionnement de la dynamique descriptive dans le roman simonien. Dans ce passage, des objets remplissant l'espace de la chambre d'hôtel où se trouve le personnage sont listés dans un inventaire, accompagné de commentaires descriptifs :

[...] septièmement : punaisées sur les murs [...] deux photographies de même format (pas très grand : à peu près celui d'une feuille de machine à écrire, plus une marge blanche d'encadrement large d'à peu près deux doigts) et représentant sur papier glacé l'une la tête d'un homme à barbe et chevelure de prophète biblique, le buste cependant revêtu d'un veston [...], l'autre un homme souriant, au visage carré, à moustache noire, habillé d'une vareuse de tissu foncé au col de coupe militaire.

Dans ce passage descriptif qui fait partie d'un inventaire de sept éléments numérotés, la description de deux objets simples – les photographies – devient la base d'un récit dont l'histoire est lue en palimpseste par un lecteur-interprète. Chaque

⁴⁰ C. SIMON, A. B. DUNCAN et J. H. DUFFY, « Discours de Stockholm », *op. cit.*, p. 900.

⁴¹ P. OUELLET, *Poétique du regard: littérature, perception, identité*, Sillery, Québec, Éditions du Septentrion, 2000, p. 30.

élément matériel contribue à créer une profondeur sémantique pour la description en communiquant des informations indirectes et interprétables sur la situation historique, sociale et politique dans laquelle se déroule la diégèse. Comme le souhaite Claude Simon, la description remplace l'histoire en présentant un ensemble d'informations équivalentes à celles qu'aurait donné un roman « traditionnel », mais la réception de ce passage est nettement plus orientée vers l'interprétation du lecteur.

Le mécanisme de signification interprétative réside notamment dans la relation métaphorique entre les objets dans une description, tel qu'on peut le voir avec les formats des deux photographies, qui racontent implicitement l'appropriation de la révolution populaire espagnole par le système soviétique stalinien, à travers un objet bureaucratique : la machine à écrire. Cette dernière connote aussi les récits de la guerre d'Espagne et les commentaires possibles sur les images décrites. La marge de la photographie des guides et penseurs communistes Marx et Staline est ainsi au cœur d'un réseau métaphorique et implicite qui donne plus d'informations qu'une narration classique, basée sur une « action » autre que la description elle-même.

Dans l'œuvre bāyrāmienne également, la description joue un rôle fondamental. Bien que l'auteur n'ait pas systématisé ses procédés à la manière de Claude Simon, il énonce son intérêt pour une description qui ne serait pas simplement « ornementale⁴²». Il affirme en effet :

J'aime beaucoup la description si elle est pertinente. Car j'apprécie la nature et mes histoires y prennent place. J'ai d'ailleurs parfois même peur d'avoir exagéré dans la description. Par exemple, si vous avez lu des ouvrages tels que *L'ombre de la sauterelle* vous voyez que celle-ci est omniprésente. Mais personnellement, j'aime celles qui remplissent une fonction de plus que leur rôle descriptif convenu, c'est-à-dire qu'elles rajoutent quelque chose au sens du récit et à son interprétation et à ses commentaires⁴³.

Il semble que l'auteur lie la description à la nature. En ce sens, sa vision paraît un mélange de description représentative et ornementale. Nous entendons par « description représentative » le sens que lui donne Jean-Michel Adam et André Petit-Jean⁴⁴, c'est-à-dire la description réaliste. La description ornementale est celle

⁴² J. M. ADAM et A. PETITJEAN, *Le texte descriptif: poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989, p. 9.

⁴³ Entretien avec la doctorante, mai 2022.

⁴⁴ J. M. ADAM et A. PETITJEAN, *Le texte descriptif, op. cit.*, p. 26. La description représentative indique communément la description réaliste qui remplit des fonctions mathésique, mimésique et sémiotique, c'est-à-dire une description tentant de diffuser un savoir sur le monde réel à travers l'imitation, savoir que la langue se chargerait de transmettre.

en rapport avec les lieux communs et le tableau documentaire, dans lequel le paysage pourrait apparaître comme un lieu idéalisé en référence à un « locus pictural⁴⁵ ». Ce type de description est encore enseigné et pratiqué dans les cours de composition des collèges iraniens, du fait de l'importance de l'enseignement de la littérature classique iranienne. Ainsi, on peut remarquer l'influence majeure de deux traditions littéraires chez les écrivains iraniens : d'une part l'influence de l'école réaliste, autant à travers la littérature française du XIX^e siècle qu'à travers la littérature russe et soviétique au XX^e siècle. Malgré cette affirmation, les traces de la description ornementale sont rarissimes dans l'œuvre bāyrāmienne. En revanche, les descriptions réalistes et les hypotyposes sont visibles dans tous ses romans.

Nous nous intéressons tout particulièrement à ce qu'il avance par la suite, c'est-à-dire son intérêt pour une description qui ne remplisse pas uniquement son « rôle descriptif convenu » et rajoute quelque chose au sens et à la profondeur du récit. À l'étude de son œuvre, il semble que cette affirmation se vérifie dans les nombreuses expérimentations formelles dont il fait preuve. En ce sens, son utilisation de la description et ses usages se rapprochent de la « description productive » des Nouveaux Romanciers français. Par exemple, il utilise considérablement les développements descriptifs des comparants dans les métaphores intra-diégétiques. De cette manière, il crée des réseaux de motifs intertextuels qui apparaissent et disparaissent selon des bifurcations lexicales. Le texte se trouve ainsi fragmenté en des motifs distinctement traités qui se retrouvent néanmoins dans la même phrase :

[...] et [le chemin] toujours étiré et sinueux et tordu entre cette montagne ou celles-ci, – toutes semblables, comme un champ classique de mines, toutes recroquevillées, comme des abris creusés sur des pentes raides, dont seule l'ouverture est visible avec cette couverture qu'ils pendent devant qui rappelle les sanitaires provisoires dans ces maisons en construction où s'installent des travailleurs souvent afghans ou provinciaux – et toutes courtes aux monts écrasés et aux vallées striées qui se voient mieux de près et peuvent, pas uniquement au soldat mais à n'importe qui, faire croire qu'elles renferment des chemins et des passages, et toutes de même couleur, sauf une – un peu jaune, un peu cuivrée, un peu mauve, un peu ocre, légèrement brune (d'un brun clair, cru) et rappelant un peu les fusées des obus de 120 mm occidentaux – noire et plus haute, avec un promontoire orienté vers la plaine, comme si elle était une sentinelle millénaire l'observant de là-haut, un garde dont personne ne prend la relève et qui pourtant ne s'ennuie pas et ne s'endort pas et n'a pas de troupeaux, car il n'a rien d'autre à faire, ou même qui apprécierait de voir ce que font ceux qui arrivent – et c'est comme s'ils tiraient sur ce fil d'un jaune agressif pour avancer – atteignant, exténués et assoiffés et énervés et suants et impuissants et

⁴⁵ *Ibid.*, p. 10.

geignant, le sommet, en voyant cette beauté tourbillonnante glissante cascading et chantant⁴⁶.

Dans cet exemple tiré du prologue, le récit bifurque du chemin vers les montagnes grâce à des parenthèses descriptives qui illustrent des comparaisons, lesquelles à leur tour annoncent des relations entre les motifs de la guerre, de ses conséquences, du progrès et de l'Histoire, tous arrangés autour de la description de couleurs terreuses et par-là, de la terre elle-même. La description basée sur la proximité des couleurs renvoie à celle des couleurs du chemin de montagne que les soldats épuisés suivent désespérément pour trouver de l'eau, – d'où le songe de la petite source cascading – mais qui est probablement le chemin de l'errance infinie. En effet, le roman se conclut sur l'hypothèse que cette histoire fait écho maintenant – au moment où elle est narrée – dans la montagne et qu'elle a été racontée il y a déjà longtemps par un soldat mort de soif et d'épuisement, une gourde vide à la main, dont le corps repose sur les pentes de la montagne sentinelle. Ce type de parenthèses qui brisent la linéarité du récit et évoquent la construction en constellation des motifs est similaire à la manière simonienne. En termes de spatialité, les parenthèses créent plusieurs niveaux dans la narration et le lecteur doit être attentif à l'apparition et à la disparition du motif qui s'éparpille sur tout le roman en formes de fragments.

Bāyrāmi utilise également de manière récurrente les répétitions, les rectifications et les approximations, tout en créant un mouvement de progression dans la description. Cette manière de faire attire l'attention sur l'énonciateur, qui apparaît aussi à l'occasion dans *Les Morts du parc vert* dans des interpellations directes du lecteur, et brise ainsi l'illusion référentielle :

Et ils tournèrent et c'est alors qu'il vit les spectres à l'apparence étrange et aux voiles que certains portaient autour de la tête ou dont ils avaient même entouré leurs mains en plus de la tête et du cou. Une masse un peu effrayante grouillante tourbillonnante et ondulante – car ils ne ressemblent pas à tout ni à rien – un peu cauchemardesque – car même s'ils sont des songes, ils ne sont pas des songes agréables – un peu incroyable – car sans doute quelque chose ne va pas et c'est impossible comme cela –, un peu inattendue – car est-il possible qu'ils soient même arrivés jusque-là ? –, un peu informe – car même s'il était possible de dire qu'ils portent des masques, impossible de dire quels masques – et un peu... incessamment en mouvement⁴⁷.

Les rectifications, les juxtapositions et les répétitions s'apparentent également à l'exagération et semblent vouloir indiquer l'excès et la démesure. Dans ce passage,

⁴⁶ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 9.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 33-34.

le narrateur a du mal à distinguer les hommes qu'il est venu ravitailler à travers la fumée, mais surtout en raison de la déshumanisation qu'ils ont éprouvée après être restés dans une zone de combat reculée et dangereuse. Les parenthèses d'hypothèses avancées par le narrateur établissent un contact direct avec le lecteur et génèrent les « champs de présence⁴⁸ » évoqués par la description qui appelle la vision. La description approximative semble également ajouter de l'affect en exprimant l'incapacité du narrateur à présenter un tableau clair de la scène qui se déroule devant lui. La description, comme l'entendait Claude Simon, devient le support matériel du tourbillon et du désordre humain qui est représenté. La masse des adjectifs qui se succèdent, les questionnements du narrateur et les parenthèses illustrent dans l'ordonnance du texte le chaos dont ils parlent.

La description approximative permet également de relier la description d'une situation vraisemblable à un événement à tendance magique et fantastique. La situation est claire : des hommes bougent devant les phares à travers la fumée, mais la description qui montre les difficultés à bien voir la scène ou à la comprendre les transforme en fantômes transposés dans un décor devenu réellement infernal et cauchemardesque. De cette manière, la description devient le support de l'ouverture vers une meilleure possibilité de raconter, c'est-à-dire de reconstituer la scène dans l'écriture, avec le désordre qui l'accompagne et l'affect dont elle est chargée.

Les descriptions bāyrāmiennes sont aussi l'occasion d'utiliser des comparaisons permettant des bifurcations qui mettent en lien analogique deux éléments différents. C'est un procédé similaire à celui qu'utilise Claude Simon pour les transferts analogiques. Par exemple, le narrateur bāyrāmien décrit les boutons de Jéricho de soldats postés dans une zone marécageuse infestée de moustiques et jonchée de cadavres qui n'ont pas été ramassés :

Des blessures aux hauteurs différentes, des collines petites et grandes pointues et écœurantes, un peu humides, un peu molles, un peu malléables, un peu mouillées ou gardant des traces d'humidité – comme si creuser l'une d'elles ferait jaillir une source, une source qui ne tarit pas, [...] une source qui ne tarira pas au moins jusqu'à l'année prochaine et quand elle tarira, elle laissera derrière elle une trace ou des traces un peu creuses, un peu foncées, comme la trace que laisse un obus en explosant dans la plaine, une plaine qui avait été plate et uniforme avec une maigre végétation et semblant infinie mais maintenant, place par place, il y a sur elle des formes, des formes sans forme, disgracieuses, de travers, basses et hautes et si nombreuses ! Oui, nombreuses et plus que nombreuses et en nombre plus grand que nombreux et c'est ainsi qu'il le vit –

⁴⁸ P. OUELLET, *Poétique du regard*, op. cit., p. 30.

c'est-à-dire comme une plaine sur le visage de laquelle il y aurait des traces mais dont il ne reste plus rien d'elle et ne restera plus rien non plus après ceci⁴⁹.

Dans cet extrait, la description des visages ravagés des soldats débouche sur le spectacle de la plaine dévastée par les explosions en passant par la mention de la source d'eau absente que les combattants assoiffés ne cessent de rechercher. Le narrateur utilise le vocabulaire du paysage pour parler des blessures et celui du corps humain pour parler de la plaine. L'élément commun est aussi l'eau, introuvable et inexistante, mise sur le même plan que le pus humide qui coule quant à lui abondamment. L'ensemble met en scène l'isotopie de l'inversion générée par la guerre qui est traitée tout au long du roman. C'est ici au niveau textuel que l'inversion se manifeste à travers la description.

Parfois, la description précède le nom de l'objet ou c'est au lecteur de le reconstituer, sans qu'il ne soit finalement mentionné. Donnons l'exemple du soleil, décrit sur une dizaine de pages, qui n'est finalement pas mentionné explicitement⁵⁰. Dans cette perspective, comme le disait Claude Simon, la description établit des liaisons spatiales entre les différents mots et génère de nouvelles pistes de lecture. La description est

[...] constituée de mots dont le seul voisinage établit déjà des rapports entre des objets et des concepts » et les « nombreuses connotations métaphoriques de chacun des mots employés amènent à l'esprit d'autres objets parfois très éloignés dans l'espace ou le temps mesurables [...]»⁵¹.

Les descriptions bāyrāmiennes courtes peuvent également contribuer à enrichir les pistes narratives en donnant des indices de compréhension métaphorique. Par exemple, dans *Le Pont suspendu*, la rivière montagnaise sur laquelle le pont bombardé était bâti est un objet central dans le récit. Le pont est réservé à l'usage militaire et permet le déplacement de troupes vers le front. C'est pour cette raison que, malgré sa position isolée, il a été détruit. Mais les descriptions courtes et animées, réalistes et plutôt « objectives » sont focalisées sur la rivière et les nombreuses allusions qui y sont faites tirent le récit vers elle qui devient dès lors le vrai objet à protéger. Elle est décrite tourbillonnante et mouvante, ce qui lui donne une sorte d'identité de créature animée et vivante et convoque des pistes métaphoriques et archétypales sur le motif de l'eau en tant que féminine, punitive et dévorante. Rappelons que le personnage a demandé sa mutation dans ce poste isolé

⁴⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁵⁰ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, *op. cit.*, p. 148-159.

⁵¹ C. SIMON et P. LONGUET, *Quatre conférences*, *op. cit.*, p. 119.

de défense anti-aérienne car il n'a pas pu abattre un bombardier ennemi qu'il pense avoir été à l'origine du bombardement qui a tué sa mère. À travers les descriptions de la rivière, les archétypes de la féminité liés au discours patriotique sont abordés dans ce court roman qui demeure d'une facture réaliste simple.

Les descriptions bāyrāmiennes ont aussi valeur d'expérience. Par exemple, ce dernier décrit tel procédé que les enfants du village utilisent pour fabriquer avec des bouts de bois des pièges à caille. La description demeure courte et évite toute technicité, mais tout au long du récit, le narrateur peut se servir de cette première scène pour illustrer d'autres situations. Ainsi, les descriptions d'actions et de techniques qui se basent sur l'expérience, deviennent la pierre d'achoppement matérielle de sentences ou de conclusions tirées de situations variées.

À l'exception de *Feu à volonté*, les descriptions demeurent assez réalistes, néanmoins, l'auteur appréciant le réalisme merveilleux, approfondit parfois comme fantasmatiquement la description pour ajouter une dose supplémentaire au réel et créer un faux effet de surnaturel.

La ponctuation

Il est nécessaire de s'arrêter brièvement sur le rôle et la place de la ponctuation dans les deux œuvres, car les auteurs privilégient une ponctuation remarquable par sa personnalisation.

La ponctuation est généralement liée au souffle et au rythme de même qu'aux règles syntaxiques. Elle permet à ce titre d'effectuer de nombreux ajustements en termes de spatialisation du texte, par définition linéaire et ordonné, d'une part grâce à des déplacements de syntagmes régis par elle, ce qui ne va pas interrompre le travail interprétatif du lecteur, d'autre part en attirant l'attention sur sa dimension matérielle en tant que système de signes visibles sur la surface de la page et d'un autre ordre que le texte lui-même. La ponctuation est également un assistant dans l'actualisation du récit, puisque sa fonction s'exprime uniquement lors de la lecture. La ponctuation serait à ce titre une liaison entre le discours écrit et le discours lu. Dans un article dans lequel il s'interroge à propos de l'imaginaire de la ponctuation, Gilles Siouffi écrit :

La ponctuation présente une matérialité – les “signes de ponctuation” – mais cette matérialité doit entrer en dialogue avec un réel, au sens d'objet empirique, que nous nommerons “discours” [...]. Ainsi [...], sur une même “dimension 1” du discours qui est la physionomie première du réel, on assiste [...] à la projection d'une “dimension 2” qui donne de ce réel une physionomie

différente, davantage gouvernée par des principes rationnels, d'intelligibilité, d'interprétabilité, correspondant davantage, aussi, à un idéal ou à des normes. Le discours ponctué l'est alors selon une logique que nous qualifierons "de dimension 2" du texte en tant qu'objet matériel⁵².

Les signes de ponctuation indiqueraient donc un discours qui serait plus rationnel et orientant le lecteur vers un certain idéal. La ponctuation, auprès de laquelle nous pourrions ranger la typographie dans le cadre présent, remplit plusieurs fonctions que l'usage spécifique singularise dans une relation avec l'expression d'une spatio-temporalité volontairement démultipliée, notamment pour insister sur la subjectivité des descriptions.

Dans l'œuvre simonienne, la ponctuation veut briser la linéarité du texte et d'exprimer la simultanéité de ce qui se bouscule dans sa pensée. Claude Simon dit dans un entretien *envier les peintres* et l'expression de la simultanéité demeure au cœur de sa réflexion sur l'écriture :

Quand j'écris, je suis forcé de plier ce magma de sensations, de souvenirs, de pensées [...] qu'il y a en moi simultanément [...] il faut bien que je les aligne dans un ordre puisque l'écriture est linéaire : les peintres ont bien de la chance⁵³ !

L'expression de la simultanéité demeure l'une des problématiques centrales de la réflexion simonienne sur l'écriture, à la charnière de la relation entre le texte et l'image, les deux entendus dans leur polysémie. Cela s'inscrit dans le contexte de la réflexion simonienne sur la relation entre l'écriture et le regard, de même que l'écriture dans son sens matériel, c'est-à-dire ensemble de signes dessinés en noir sur une surface blanche. Isabelle Serça, étudiant l'esthétique de la ponctuation, écrit à ce propos :

[...] la typographie est le seul outil dont dispose l'écrivain pour s'emparer de la topographie de la page - pour tenter d'échapper à la syntaxe en déployant la dimension visuelle de l'écrit dans la ponctuation de la page⁵⁴.

L'absence ou le relâchement de la ponctuation dans l'œuvre de Claude Simon est visible dans plusieurs de ses romans, comme *La Route des Flandres*. Le terme de

⁵² G. SIOUFFI, « La ponctuation entre imaginaire et sentiment linguistique », *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, n° 75, Département de Sciences du langage, Université Paris Ouest, 22 décembre 2017, p. 4.

⁵³ « Avec " la Route des Flandres " Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde.fr*, 8 octobre 1960 (en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/10/08/avec-la-route-des-flandres-claude-simon-affirme-sa-maniere_2109196_1819218.html ; consulté le 28 février 2023)

⁵⁴ I. SERÇA, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 132.

« magma » pourrait également être utilisé pour décrire l'asphyxie provoquée à la lecture de ce roman sans les pauses indiquées par une ponctuation absente ou raréfiée. Le souffle coupé du narrateur sidéré face à la décomposition organique qui est le visage visible de la guerre, laquelle revient figée autour de la mort pétrifiante de l'officier se lit à travers les blocs de texte ininterrompus par les signes de ponctuation. Mais le lecteur se voit forcé d'aménager des pauses, sans ordre particulier autre que celui matériel du corps ou l'ordre grammatical qu'il tente de sauver du naufrage de constructions syntaxiques si amplifiées qu'elles sont fracturées. En effet, des critiques soulignent l'incomplétude d'une structure syntaxique comme demeurée ouverte. Ainsi Isabelle Serça écrit à ce propos :

Dans l'écriture de Simon [...], la phrase dévide insensiblement sa pelote, sans jamais buter contre le point final, qui semble définitivement perdu. Chez Simon en effet, le cadre de la phrase n'a pas résisté : il s'est dilué au fil de la parataxe qui enchaîne non pas les éléments intra-phrastiques, mais les phrases les unes aux autres dans l'unité supérieure du paragraphe. Ce terme de "phrase" est d'ailleurs problématique, puisque nombre de celles de Simon présentent une structure syntaxique incomplète⁵⁵.

En effet, les « éléments intra-phrastiques » tels que les digressions et les compléments d'informations disposés entre parenthèses créent une arborescence verticale des motifs et brisent également la linéarité d'une narration « objective » en introduisant la présence sensible du narrateur. Les règles de la syntaxe sont relâchées au profit d'un désordre qui représente dans la déstructuration artistique de la syntaxe l'image de la débâcle militaire. Les coupures intermittentes du lecteur pour reprendre son souffle transforment également le récit du désordre en désordre en quelque sorte vécu dans l'actualisation du texte à l'oral. Les éléments insérés entre tirets et parenthèses amplifient aussi pour leur part le rythme sans coupure de la lecture orale et insistent sur la relation du texte à la corporéité. Le rôle de la ponctuation s'en trouve accessoirement exhibé.

La ponctuation simonienne sert également à montrer l'écriture au présent dans ses tâtonnements et la recherche du mot, comme une « une mise en scène de l'écriture, dans ses tâtonnements, dans son élaboration même⁵⁶. »

Claude Simon utilise également le blanc typographique, comme cela se pratique surtout en poésie. En effet, dans *Le Jardin des Plantes*, la typographie et les paragraphes de texte sont disposés en relation avec le récit et en relation avec les tableaux de Gastone Novelli qui devient dans ce roman un double du narrateur S.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 118.

Dans *Les Géorgiques*, le procédé de collage et de montage se remarque en particulier à travers les procédés typographiques, tels que les changements de police, les italiques, les reproductions recopiées de documents anciens comme le témoignage déposé concernant le vol de bijoux en or⁵⁷. L'usage de procédés typographiques contribue à ajouter des niveaux de spatialisation au texte et à diffuser la spatialité des points de vue et temporalités différents dans la forme du texte écrit noir sur blanc. Les signes de ponctuation ou les signes typographiques ont un caractère visuel et iconique qui permet à Claude Simon de les utiliser pour mettre en relief le côté matériel d'un ouvrage écrit. En effet, le regard voit les signes puis les interprète comme des didascalies pour avancer dans la lecture.

Selon la tradition et malgré les différentes écoles et l'intérêt des études linguistiques actuelles sur la ponctuation, cette dernière et la typographie sont généralement utilisées en tant que supports destinés à faciliter et à fluidifier la lecture, ce sont des signes qui renvoient à un code⁵⁸. Mais la réflexion simonienne sur la relation entre le texte et l'image le pousse à utiliser ces marques pour attirer l'attention sur le texte en tant qu'objet physique et sur son premier plan de réalité matérielle. Par ailleurs, cet usage particulier de la ponctuation et de la typographie brouille également les frontières entre la fiction et un document non-fictif. Les reproductions de documents d'archives, aux polices ou à la typographie spécifiques donnent un aspect non-fictionnel et biographique au roman. Les différents flux spatio-temporels s'expriment ainsi sur plusieurs séries de niveaux : les niveaux fictionnels et les niveaux d'actualisation au moment de la lecture et de la réception du roman.

La matérialité du monde

Claude Simon considère le « fait littéraire » dans une optique proposée par V.Chklovski: « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception⁵⁹ ». Il construit donc une approche des objets au travers d'une écriture savamment travaillée qui utilise les mots – en tant que nœuds de signification⁶⁰ – et les ressources notamment musicales qu'ils offrent pour présenter de nouveaux angles et de nouvelles perspectives dans l'objet qui ainsi, prend plus de relief dans sa matérialité. Cette matérialité forme en soi le sens de la chose. Cette

⁵⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 182.

⁵⁸ J. DRILLON, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, 1993, p. 10.

⁵⁹ C. SIMON, A. B. DUNCAN et J. H. DUFFY, « Discours de Stockholm », *op. cit.*, p. 900.

⁶⁰ *Id.*

matérialité est une « leçon de choses » et Simon, insistant sur son matérialisme, veut arriver à l'universel en partant du particulier au travers de l'appréhension phénoménologique du monde. Il cite ainsi André Gide :

[...] je n'aime pas beaucoup André Gide, mais il y a un précepte de lui qui m'est resté : c'est « parvenir à l'universel par l'approfondissement du particulier »⁶¹

L'exemple des portraits des leaders communistes accrochés au mur dans *Le Palace* et apparaissant anonymement dans une liste énumérée d'objets montre l'application de ce précepte gidien. En accumulant des détails descriptifs sur des objets situés ensemble au même endroit, sans les nommer, le narrateur crée une isotopie thématique focalisée sur un « particulier » qui serait la description d'une pièce de travail. Mais l'approfondissement à travers la description détaillée mène à universaliser l'identité thématique de l'endroit, avec en point focal les portraits des dignitaires soviétiques. Le narrateur déploie en quelque sorte les différents éléments particuliers comme un éventail encadré dans le rectangle d'un tableau pour dessiner un portrait universel, localisé spatialement et temporellement dans l'Espagne de la guerre civile du côté des combattants républicains.

Dans cette perspective, la création du paysage est en réalité l'appropriation de l'espace à travers l'expropriation d'un lieu et de sa personnalisation, en utilisant la démarche phénoménologique. Le théoricien formaliste Victor Chkolovski écrit à ce propos : « [...] le caractère esthétique se révèle toujours par les mêmes signes : il est créé consciemment pour libérer la perception de l'automatisme ; sa vision représente le but du créateur et elle est construite artificiellement, de manière que la perception s'arrête sur elle et arrive au maximum de sa force et de sa durée. L'objet est perçu non pas comme une partie de l'espace, mais pour ainsi dire dans sa continuité⁶². » Ce sont les sens qui créent le monde :

[...] ils ne peuvent pas voir la pluie, l'entendre seulement, la deviner murmurant, silencieuse, patiente, insidieuse dans la nuit obscure de la guerre, ruisselant de toutes parts au-dessus d'eux, sur eux, autour d'eux, sous eux, comme si les arbres invisibles, la vallée invisible, les collines invisibles,

⁶¹ C. SIMON/J.-C. LEBRUN, « L'atelier de l'artiste », dans *Révolution*, 29, septembre 1989. Cité dans J.-Y. LAURICHESSE, « “Dans la lumière rouge du laboratoire.” La métaphore comme révélateur du lieu chez Claude Simon », dans I. Albers et W. Nitsch (éd.), *Transports: les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt, Peter Lang, 2006, p. 217.

⁶² V. CHKOLVSKI, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1965, p. 94.

l'invisible monde tout entier se dissolvait peu à peu, s'en allait en morceaux, en eau, en rien, en noir glacé et liquide [...]»⁶³

Dans ce passage, la vision ne permet pas de voir. C'est l'ouïe ici qui procède à la fabrication du paysage. La pluie est l'élément dominant dans le paysage ainsi formé. Les éléments physiques concrets sont tous invisibles. La guerre a occulté la vision, au point de rendre « invisible » le « monde tout entier ». Elle a rendu caduc le contact avec le monde et ses possibles. Il ne reste qu'une perception imaginaire, déployée dans la comparaison et indiquée dès le début par ceci : ils entendent la pluie, désignée pourtant comme « silencieuse », et ils la devinent « murmurant ». Il n'y a pas de signification rationnelle dans cette expression paradoxale. Le « noir glacé et liquide » ne veut rien dire en soi, c'est avec le pouvoir des mots, ce qui est glacé ne peut pas être liquide à la fois. Le « noir glacé et liquide » qui serait une métaphore de la pluie tombant la nuit dépasse les cadres d'une métaphore pour devenir une chose qui remplit l'espace et l'affecte en lieu.

La guerre semble posséder des attributs, notamment une « nuit obscure ». La nuit étant naturellement obscure, l'obscurité ajoutée comme adjectif souligne donc plutôt l'obscurité comme substantif équivalent à celui de nuit, la redondance et la précision sur l'obscurité de la nuit renvoyant à un champ sémantique imaginaire nocturne et angoissant.

En englobant les cavaliers, l'eau aussi devient dans ce passage un lieu. Imaginaire ou réel, il remplace la réalité d'un paysage concret devenu invisible sous l'effet de la guerre. Les précisions déictiques spatiales données sur la position de l'eau en font un lieu, imaginaire et remplaçant le monde réel. La pluie, réelle, devient le support de la liquéfaction et du néant. Une boucle se dessine autour de l'élément liquide. Michel Collot rappelle à propos de la dénomination des éléments naturels relativement aux états d'âme que « telle pluie ne tombe qu'en telle saison, voire à tel moment de la journée, parce qu'elle est inséparable de tout un monde de sensations, d'émotions, d'évocations dont l'enchaînement plus ou moins codifié l'enclave dans un certain paysage⁶⁴. » Il semble que la pluie dans l'œuvre simonienne présente le même visage.

Le paysage se constitue donc autour d'un inventaire de choses ressenties dans leur matérialité extrême, qui sont mises en relation les unes avec les autres au travers de leurs signifiants liés ensemble par une construction sensible et textuelle qui

⁶³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 143.

⁶⁴ M. COLLOT, *La pensée-paysage*, op. cit., p. 30.

exploite autant la matérialité – sonorité, rythme, musicalité – du mot que les innombrables directions de sens vers d'autres mots qu'il présente. L'objet matériel est décrit comme multidimensionnel pour générer une attention débarrassée de l'habituelle définition mentale. Ce processus conduit à transformer l'objet matériel en paysage en soi, autant qu'en paysage aux côtés des autres objets de l'inventaire.

Chez Bāyṛāmi également, la matérialité des choses est d'une grande importance, notamment du fait de son attachement au concret et à l'expérience. Il utilise ainsi souvent la description d'actions. Il utilise des procédés similaires à Claude Simon, avec des éléments naturels décrits comme des ensembles touchés par l'affect. Par exemple, les descriptions liées à la couleur dans *Feu à volonté* sont souvent suivies par une remarque concernant l'absence de source ou d'eau dans le lieu décrit.

À un endroit du récit, le narrateur doit escorter vers l'arrière un chauffeur transportant le corps d'un soldat mort de manière suspecte, peut-être assassiné ou même suicidé. Le trajet se fait de nuit, sous une pluie diluvienne et à un moment, le corps tombe du camion sans que le chauffeur ne s'arrête immédiatement. Plus loin, ils doivent opérer un demi-tour et tenter de retrouver le cercueil. La marche sous la pluie est l'occasion d'une focalisation sur la boue qui alourdit les pas :

Nous sommes allés ensemble vers l'arrière alors qu'une lourde boue se collait à nos pieds exactement comme lorsqu'il nous prenait l'envie d'aller sur un champ de labour ou un terrain qui l'avait autrefois été et dont la terre était sillonnée et molle et absorbait toute l'eau et à chaque pas que l'on posait et à chaque pas que l'on soulevait, la boue s'alourdissait et les pieds s'agrandissaient, car en réalité la nouvelle boue s'insinuait au creux de l'ancienne et s'y collait, et tellement qu'elle ne pouvait plus supporter son propre poids et s'effritait et tombait peu à peu des bords de la botte ou de la bottine⁶⁵.

La description se précise sur l'agrégation de la boue aux bottes et interrompt l'action des deux hommes qui est de se diriger vers l'arrière du camion pour constater que le cadavre a été projeté au dehors et qu'ils doivent le retrouver. Dans ce contexte, la focalisation de la narration sur une hypotypose de glaise s'accrochant aux pieds dessine matériellement les réseaux entremêlés de l'enlèvement, la perte, le naufrage intérieur et celui de la mort, de l'enterrement et du retour à la terre. Un combat similaire contre le sol boueux qui alourdit les pas apparaît dans *Les Morts du Parc vert* à l'occasion d'une leçon intérieure sur les combats perdus d'avance contre les choses⁶⁶. La description apparaît souvent sous forme d'une hypotypose dans le

⁶⁵ M. BAYRAMI, *Ataş beh eḫtyār*, op. cit., p. 185-186.

⁶⁶ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, op. cit., p. 168.

cadre d'une narration qui avance. Elle illustre l'attention portée aux détails d'un savoir-faire et l'intérêt bāyrāmien pour l'expérience concrète. Elle conserve cependant un rôle dans la mise en scène d'un univers affectif et imaginaire dans lequel l'action elle-même prend peu de place. La course folle dans la nuit sous la pluie diluvienne et la recherche du cadavre déjà entouré par des charognards sont en particulier notables grâce aux développements des monologues intérieurs, l'insertion de souvenirs, de parenthèses, les changements spatiaux-temporels et l'interruption inopinée d'autres personnages qui posent des questions sur cet événement dont on ne sait pas s'il est raconté de vive voix par un personnage pour les autres ou narré uniquement à l'attention du lecteur. La description des éléments matériels, en dessinant un univers de sensations et d'expériences concrètes ajoutent une dose importante d'affect à l'événement.

L'attention portée à certains endroits vers des éléments matériels dans l'œuvre bāyrāmienne pourrait aussi être interprétée au regard de son intérêt pour le réalisme merveilleux. Dans son sens premier et dans l'Allemagne de l'après Grande Guerre, le critique d'art Franz Roh avait développé sous cette expression qui fut plus tard adoptée par la critique artistique sous le terme de « nouvelle objectivité » l'idée d'une manière nouvelle de voir un objet. Dans son essai sur les définitions du réalisme magique et du réalisme merveilleux, Charles W. Scheel simplifie ainsi la perspective de F. Roh : « [...] Roh proposait de nommer “réalisme magique” les différentes tendances de retour à une représentation réaliste (voire statique mais empreinte d'un soupçon de mystère) des objets [...]⁶⁷. » Massimo Bontempelli, autre théoricien du réalisme magique dans les années 20, le considère comme « une façon d'inventer et de narrer dans laquelle la réalité, quoique très reconnaissable, tend à nous montrer soudainement sa face cachée, l'autre face de la lune⁶⁸. » Les définitions premières du réalisme magique semblent se rapprocher des positions simoniennes sur la question du fait littéraire en tant qu'il transfère l'objet vers une nouvelle perception. Dans l'œuvre bāyrāmienne, il est possible de constater à certains endroits des éléments merveilleux ou des indices pointant vers des éléments magiques et dans plusieurs de ces romans, il règne une ambiance d'*étrange familiarité* proche des attentes de l'écriture fantastique. A ce titre, la matérialité anormalement soulignée de certains éléments crée un sentiment d'étrangeté et de détachement, propre à exprimer l'angoisse vécue par les combattants. D'autre part, elle permet d'accentuer une

⁶⁷ C. W. SCHEEL, *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, France, L'Harmattan, 2005, p. 17.

⁶⁸ M. BONTEMPELLI, *L'Amante fedele*, Milan, Modadori, 1953, 4^e de couverture. Traduit par C.W. Scheel et cité dans *Id.*

distance entre les dits et le concret, notamment pour les scènes décrivant de supposés événements historiques. Par exemple, dans *Feu à volonté* l'épisode du traçage de la frontière entre les deux villages. La marche inexorable du Pahlavān qui porte la pierre servant à délimiter la frontière est décrite sur plusieurs pages. Le Pahlavān est l' élu du village de Mort Khān et il doit déposer sa pierre démarquant les deux bourgs une fois qu'il sera fatigué, mais il continue sans donner l'impression de ne jamais s'arrêter, malgré les protestations et les supplications des villageois de l'autre bourg. À l'origine, Mort Khān avait proposé ce règlement à l'amiable pour soi-disant montrer sa générosité. Son discours rapporté par bribes montre sa volonté pacifiste de grand homme. Mais il veut en réalité obtenir autant de terrains de l'autre village qu'il le peut. C'est la description de la pierre blanche à l'entrée du village qui emmène dans le récit l'histoire secondaire du traçage de la frontière par un héros nommé Progrès et pour le compte d'un individu rapace et entrepreneur, lequel fait signe au Pahlavān comme s'il lui disait « Ok ! Very good ⁶⁹ ! ». L'usage de l'anglais dans le texte typifie la caricature historique du Britannique ou de l'Américain impérialistes et capitalistes dont les discours nobles servent des intérêts commerciaux, acquis si nécessaire par la violence. Ce qui rappelle accessoirement le discours philosophique du père de Georges dans *La Route des Flandres* sur les moyens qu'ont les hommes de s'approprier les biens des autres⁷⁰. Ainsi, la description de la pierre blanche et l'histoire qui lui est attachée est l'occasion d'illustrer un récit exemplaire sur la guerre comme le fait Claude Simon avec la mention de Hobbes. Le récit de la frontière se rattache aussi significativement à l'errance des soldats, perdus entre les lignes amies et ennemies mais aussi écartés du monde des vivants et des êtres humains.

⁶⁹ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 110.

⁷⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 38.

Le regard et le paysage

L'anamorphose textuelle

Dans l'œuvre simonienne, la fabrication du lieu au travers d'une description en rhizomes, lesquels appellent à un ensemble de signifiés se renvoyant les uns aux autres et créant de nouvelles pistes d'interprétation, pose aussi la question du point de vue et du cadrage. Si la définition du paysage, dans le sens littéral et géographique d'une vision artialisée d'un pays, s'oppose à celle du lieu, en tant qu'étendue physique contenant le sujet, il serait loisible d'étudier la question du cadre et du point de vue chez Claude Simon.

La narration est brouillée par des changements de focalisation, démultipliant le « Je » simonien et provoquant des changements de perspective. Les scènes se modifient avec les changements de focalisation et la modification facilite la composition simonienne sur le mode du « tableau ». Il le précise lui-même : « J'écris mes livres comme on ferait un tableau. Et tout tableau est d'abord une composition⁷¹. » La spatialisation n'est pas immédiate et ne se fait qu'avec l'interprétation du lecteur. La scène d'énonciation demeure inconnue et il est impossible, notamment dans *La Route des Flandres*, de situer le lieu du narrateur⁷².

La fabrication du paysage est donc similaire à une composition picturale, dans laquelle les éléments sont disposés simultanément sur une même surface. Les changements de focalisation et la fragmentation générée ont deux effets :

— la composition sur le modèle du tableau, dans le cadre d'une écriture phénoménologique, transforme les scènes narratives vues sous différentes perspectives, en compositions à interpréter comme des « anamorphoses⁷³ » ;

— la fragmentation des scènes à travers les changements de focalisation, des variations chronologiques, les analepses, prolepses et syllepses, l'actualisation de l'énonciation avec des déictiques spatiaux et temporels nombreux et une mise en doute du récit avec des adverbes et des verbes comme « peut-être » ou « sembler »,

⁷¹ C. SIMON, « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », entretien avec J. PIATIER, *Le Monde*, 26 avril 1967, cité dans : C. GENIN, *L'écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, H. Champion, 1997, p. 81.

⁷² D. VIART, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 77.

⁷³ C. RANNOUX, *L'écriture du labyrinthe : Claude Simon, La route des Flandres*, Orléans, Paradigme, 1997, p. 84.

attire l'attention sur des objets en particulier, lesquels deviennent le cœur du paysage qui se constitue autour d'eux :

Car il est vrai que ce qu'on nomme paysage se développe autour d'un point, en ondes ou en vagues successives, pour se concentrer à nouveau sur cet unique objet, reflet où viennent se prendre tout à la fois la lumière, l'odeur ou la mélancolie⁷⁴.

La concentration de la scène sur un objet en particulier permet : 1) d'ajouter un point d'ancrage à un récit dont les points de vue se démultiplient. Ce faisant, l'objectif d'une progression spatiale dans le paysage sur le modèle du tableau de Poussin « Orion aveugle » est rempli, car la scène est ainsi mise en mouvement avec la mise en relief de tel ou tel objet, vu sous différents angles.

Dans la scène suivante, le narrateur se place au point de vue du personnage principale « je » mais aussi de l'ennemi qui s'apprête à abattre le capitaine et spéculer sur les perspectives :

[...] 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 avancer nous possédions la totalité de l'énigme (l'assassin sachant ce qui allait lui arriver et moi sachant ce qui lui était arrivé, c'est-à-dire après et avant, c'est-à-dire comme les deux moitiés d'une orange partagée et qui se raccordent parfaitement) [...] ⁷⁵

La spéculation du narrateur permet ici de spatialiser la scène au moment de la lecture et d'obtenir une vision cinématographique dont la caméra s'éloignerait d'abord pour montrer virtuellement la scène dans son intégralité ou en deux scènes qui se juxtaposent, pour se rapprocher en gros plan sur l'arme puis, dans une autre scène, sur la poitrine visée. De plus, en mise en abyme, ce passage comporte une réflexion sur l'écriture comme moyen de saisie au travers de la vision intérieure une réalité qui se dérobe en un rappel de la question qui hante *La Route des Flandres*, « Comment savoir ? ».

Il y a également une réflexion sur la temporalité avec « après et avant » : la spatialisation de la scène au travers du dédoublement de la perspective, permet d'actualiser dans le présent de l'imaginaire la mort du capitaine :

Ce qu'il y a c'est [non pas] série mais emboîtement : le présent (toujours sensible et toujours spatial) tient dans sa profondeur d'autres présents (ce qui s'est passé dans ce même visible devant ce même voyant). D'ordinaire on ne

⁷⁴ A. CAUQUELIN, *L'invention du paysage*, op. cit., p. 14.

⁷⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 295.

l'ouvre pas, il paraît se suffire, complet, et les autres présents n'ont de réalité qu'en général (fourre-tout de la mémoire). – Quelquefois par le sensible même se produit une déchirure, abîme, mémoire vraie, mais c'est encore dimension du sensible : ce n'est que dans cette odeur, dans ce paysage que palpète le passé individuel. Passé et présent ne sont pas montés en série⁷⁶.

Pulsion scopique et contemplation

D'un autre côté, la dimension picturale et visuelle pose plus largement la question de l'encadrement du point de vue dans l'œuvre simonienne et de ses conséquences sur la transformation d'un lieu en paysage et vice-versa. Les scènes observées par le sujet, dans la mesure où ce dernier n'est pas présent dans l'espace qu'il voit et décrit, sont généralement aménagées dans un cadre quelconque, comme on le remarque avec l'abondance des scènes où le personnage regarde par la fenêtre : « Cette fenêtre inscrit tout ce qui suit dans les limites d'un cadre, métaphorise le désir de tenter de contenir, de retenir la réalité dans un espace clos et délimité : le cadrer doit, avant tout chose, être tracé ; à l'intérieur de cadre, seulement, le récit peut déployer ses fuites et dire le chaos, la destruction de tout cadre.⁷⁷ » L'« étroite bande d'univers⁷⁸ » que choisit le narrateur pour en décrire les objets est du fait du procédé du cadrage une « action fondamentalement brutale : on découpe dans l'espace ce que l'on montre⁷⁹ ». Ce découpage paraît vouloir dénoter une nécessité de mise à distance quant à la scène. Si le lieu demeure l'endroit où est présent le sujet, c'est-à-dire qui entoure le sujet et pas uniquement au travers de sa vision, dans ce cas, le cadre simonien transforme un lieu en paysage, dans un processus inverse à la plongée du sujet dans le monde vu avec la matérialité et les caractéristiques de la description.

Cependant, cette mise à distance par rapport à ce qui est donc un paysage et non un lieu a également pour objet de permettre de mieux saisir l'objet. Ainsi, c'est

⁷⁶ M. MERLEAU-PONTY, Cinq notes sur Claude Simon, *Médiations*, n°4, hiver 1961. Cité dans : D. VIART, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 75.

⁷⁷ C. GENIN, « La fenêtre ouverte. Parcours d'un « livre d'images » : *Orion aveugle de Claude Simon*. », *Littérales*, 3. Livre et littérature : *L'espace optique du livre*, 1988, p. 77-100. Cité dans : C. GENIN, « La fenêtre ouverte (1988) », s. d. (en ligne : <http://christinegenin.fr/memoire/la-fenetre-ouverte-1988/> ; consulté le 10 août 2021)

⁷⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 232. Cette expression introduit une description très détaillée d'une porte du poulailler (pp.232-235).

⁷⁹ B. BONHOMME, *Claude Simon: Une Ecriture en cinéma*, Oxford, England, Peter Lang, 2010, p. 54.

en particulier dans l'appréhension du corps féminin que l'on voit ce procédé d'encadrement⁸⁰ et la transformation de la femme en paysage, dans sa mise à distance, est le résultat d'une pulsion scopique obsessive et une tentative pour mieux la saisir. L'inventaire des objets du paysage avec une vision globale procède également de la connaissance du monde, dans une attitude de contemplation.

Cette construction soignée et précise du paysage a cependant parfois une forte dimension fantasmatique. Nous en avons l'exemple avec la femme entrevue derrière un rideau au motif de paon dans *La Route des Flandres*, mais aussi, dans *Les Géorgiques*, dans le récit du déplacement d'O. de l'Angleterre à l'Espagne – les deux pays étant décrits et non dénommés –, où le glissement du personnage sur une carte et le développement de l'histoire des deux pays non cités, au travers d'une description paysagère subjective, suit la logique de la condensation.

Noms de pays : la dénomination

Bien qu'un grand nombre de lieux soient décrits avec minutie dans l'œuvre simonienne, Claude Simon refuse souvent de nommer les lieux, à moins que de la dénomination ne découle une rêverie signifiante sur le contexte étudié. Au lieu de nommer, il décrit les lieux géographiques. Par exemple citons le lieu d'origine de l'épouse hollandaise du Conventionnel. Cette dernière est venue s'installer au château du général, après avoir été « [...] amenée là de son plat pays nordique, enlevée à sa ville de canaux, de diamantaires, d'armateurs, de drapiers [...] »⁸¹. La ville hollandaise n'est pas nommée et c'est au travers d'une description que le lecteur doit s'en référer à ses propres connaissances pour éventuellement trouver un référent qui demeurera instable. De plus l'absence de dénomination et son remplacement par une description engage une réflexion culturelle et historique, notamment avec les personnages historiques, qui sont souvent décrits mais non nommés. Nous avons vu l'exemple plus haut avec les portraits des leaders communistes. Dans *Le Jardin des Plantes*, le même procédé d'escamotage du nom est appliqué pour la reine d'Angleterre, les Premiers Ministres anglais et français, le général allemand, etc. Le choix des éléments utilisés pour la description donne en somme des pistes de progression signifiantes et fait appel au savoir du lecteur. Dans les paysages, parfois, un élément décrit est associé au nom, comme les îles japonaises rappelant la forme

⁸⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁸¹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 169.

d'huîtres et de coquillages ou la vache poussant le personnage, en Inde. Aucune interprétation n'est donnée sur la mise en proximité de ces éléments, mais il est possible de trouver des analogies culturelles. Pareillement, les villes américaines sont décrites au vu de leur verticalité.

La description du paysage paraît être un paramètre essentiel de l'écriture simonienne, car en plus du paysage, c'est en général souvent la description qui précède la nomination d'un objet minutieusement observé et par conséquent, l'univocité du nom, dans sa manière de réduire le sens à l'habitude ou l'image habituelle que nous en avons, donne la place à une découverte progressive de l'objet : « Si je mets un nom de lieu, [...] cela limite tout de suite. [...] il me semble que ne pas donner de noms, c'est ouvrir les choses⁸². » Le même processus est à l'œuvre dans le paysage qui se découvre au fur et à mesure de la description du lieu qui demeure souvent innommé.

Il est possible d'observer certaines similarités dans l'absence des dénominations dans l'œuvre bāyrāmienne. L'auteur ne revient pas sur les raisons de ses choix en la matière et il n'utilise pas ce procédé de manière systématique. Néanmoins, les noms des choses et des lieux est l'objet d'un traitement particulier qui contribue à illustrer le style bāyrāmien.

Une méthode similaire à celle de Claude Simon est parfois mise en œuvre à travers les descriptions longues d'objets qui ne sont finalement nommés qu'après plusieurs paragraphes, parfois même escamotés. Nous en avons vu l'exemple plus haut avec le soleil, décrit par intermittence sur une dizaine de pages et jamais nommé⁸³. Dans *Feu à volonté*, quand les soldats assoiffés tuent le vieux cheval pour se désaltérer, ils trouvent l'eau dans l'estomac ou la vessie ou un autre organe interne de l'animal. L'organe n'est pas nommé mais décrit et transformé symboliquement en trésor, avec un jeu de mot entre « trésor » et « guerre », qui sont respectivement prononcés « ganj » et « jang » en persan⁸⁴. L'objet refuse de se laisser nommer et supporte symboliquement l'horreur de la guerre. Dans ce passage, les combattants touchent le fond de la bestialité et de l'animalité. Comme le préconise Claude Simon, « ne pas donner de nom » conserve la possibilité pour la langue de dire l'innommable en évitant un mot devenu alors littéralement tabou pour se charger de la violence contenue dans la scène.

⁸² C. SIMON/J.-C. LEBRUN, *op.cit.*, p. 217.

⁸³ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, *op. cit.*, p. 148-159.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 93.

Les lieux bāyrāmiens demeurent souvent anonymes et ne se remarquent que par des indices matériels. Dans *Feu à volonté*, les lieux et les paysages sans noms reflètent l'errance des soldats incapables de se guider et de retrouver leurs chemins :

[...] quand nous remarquions un bout de terre plus foncé, ça nous faisait plaisir de l'annoncer comme une bonne nouvelle ou confirmer que nous ne sommes plus dans la plaine d'Abbās et confirmer que maintenant que nous sommes sortis de l'encerclement, nous ne savons absolument pas où nous sommes et par là, on ne rejoint ni Andimeshk, ni Dehlorān et ni une ville ou un village dans le département de Lorestān, mais que de toute façon s'il y a ici des champs, il y a des gens, et s'il y a des champs, il y a de l'eau [...] ⁸⁵

Les villes citées et même tout un département sont hors de portée. Les soldats qui veulent pourtant espérer ont une certitude négative. Ils savent lesquels des chemins ne mènent nulle part, même s'ils veulent espérer l'inverser. Le « là » ne désigne que le paysage de l'errance. Ils s'accrochent alors à des indices et des détails géographiques et interprètent, faussement mais sciemment, la terre plus foncée comme terre labourée pour s'accrocher à l'espoir d'une présence humaine. C'est une tentative pour transformer cet endroit en un lieu pour s'arrêter d'avancer et pouvoir se reposer et survivre. Mais leur vœu est toujours déçu. Il est précisé avant ce passage qu'ils se laissent tromper volontairement pour ne pas perdre espoir mais que c'était « avant ». C'est-à-dire qu'au moment où le narrateur parle, ils sont tous déjà soit morts soit mourants. Le savoir qu'ils ont assimilé lors de leur pérégrination comporte la négation de l'humanité dans une nature hostile. Les repères culturels tels que des noms sont inexistantes et la possibilité d'en découvrir s'amenuise à chaque pas. La description de la route de montagne dans le prologue du roman indique que la route apparaît fragmentée du fait de la couleur changeante de la poussière comme si elle était faite de photographies prises à différentes heures de la journée. Cette route est comme les chemins ravinés que les hommes parcourent, c'est-à-dire évanescence et trompeuse dans le sens où elle ne mène nulle part et paraît comme dotée de multiples traces ou tronçons qui rappellent les souvenirs de tous les chemins d'errance que les soldats ont parcourus jusqu'à la mort.

Plus ils ont parcouru l'espace, moins ils ont trouvé des lieux, et leur errance est devenue une condition mortifère essentielle. D'ailleurs, le narrateur se demande ce qu'est un lieu :

...ni même ces étroits chemins profonds et même très profonds que nous suivions bêtement en pensant qu'ils devaient certainement mener à un endroit particulier sans savoir clairement ce que nous entendions par cela. C'est-à-dire

⁸⁵ *Ibid.*, p. 153.

que cherchait-on comme lieu ou plus exactement, où donc peuvent-ils mener qui nous soit utile et que l'on puisse considérer comme un endroit⁸⁶ ?

Leur quête est uniquement centrée sur la nécessité de trouver de l'eau. À ce titre, ils ne s'intéressent plus d'aucune façon à découvrir des communautés humaines ou des lieux connus et nommés. D'autre part, leur existence est décentrée et se concentre justement dans l'errance, devenue une de leurs caractéristiques. Ils sont ancrés dans un paysage qui n'a pas de lieux, mais uniquement un parcours sans fin, qui tourne en rond. Les sens sont uniquement à l'affût de signes indiquant une quelconque présence de l'eau dans des montagnes et plaines calcinées sous le soleil.

Les lieux bāyrāmiens sont également anonymes parce qu'ils sont ruraux. Ce sont des endroits auxquels les locaux ou les personnages accordent de l'importance mais sans qu'ils aient eu besoin de les nommer. Dans ce cas, ces lieux ont alors parfois des noms secrets qui rappellent simplement l'anecdote qui y est attachée. À ce titre, la dénomination est vivante et attachée à une subjectivité unique mais également universelle et génétique, car l'inverse est également courant. C'est-à-dire que les protagonistes se retrouvent dans des endroits aux noms inattendus attribués par les habitants et différents des noms officiels et visibles sur les cartes. De nombreux lieux bāyrāmiens, perdus dans les montagnes, n'apparaissent d'ailleurs pas sur les cartes. Car l'Histoire des protagonistes bāyrāmiens est souvent une histoire orale, ancestrale et locale, ignorée des autorités. Ainsi, les dénominations appellent non pas un récit raisonné et historique, mais des légendes, des suppositions et des croyances attachées à la géographie humaine de la région.

L'effet de la dénomination locale est de recontextualiser la géographie « officielle » en géographie humaine. Les lieux ruraux sont vécus et fréquentés ancestralement et les histoires orales, aux teintes merveilleuses, qui les racontent et les dévoilent sont le pendant contestataire de l'Histoire officielle, bâtie sur un récit national qui n'a sélectionné qu'un des peuples de l'Iran. Ainsi, les lieux ruraux dans les romans de cet écrivain azéri ont souvent des noms azéris.

Insérés dans le texte en persan, ces noms propres sont parfois décortiqués par les personnages qui rêvent à leurs significations ou bâtissent des suppositions sur leurs origines. Par exemple, dans le roman *Les Morts du parc vert*, c'est auprès d'une source nommée Atgoli que le reporter pris par les villageois pour un partisan séparatiste est venu mourir assassiné. Son fils narrateur est obsédé par l'assassinat de ce père dont il ne sait rien et tombe dans des rêveries hypnotiques alors qu'il est près de la source. Lors de ces rêveries, il revoit la mort de l'homme, mais sans savoir s'il

⁸⁶ *Ibid.*, p. 152.

invente la scène ou s'il s'agit de souvenirs. Ceci alors que très en avant dans le roman, une note de bas de page précise qu' « Atgoli signifie [en dialecte azeri] “l'Étang du cheval” et aussi “Abandonne l'étang” ». Alors que le lecteur ne connaissant pas le turc a jusqu'alors pris Atgoli pour un nom propre, la traduction du sens ouvre des perspectives de compréhension du texte et relie cette source, pour le lecteur qui a lu *Feu à volonté*, à celle dont rêvent les soldats perdus et à celle de l'ancêtre cupide et amoureux de ses chevaux dans cet autre roman.

En général, la dénomination locale demeure prosaïque et réaliste et correspond à des particularités géographiques, météorologiques et légendaires uniquement connues des locaux. Étant donné que l'Histoire locale demeure souvent inconnue, les noms deviennent ainsi des occasions pour raconter des histoires dont la légitimité est impossible à vérifier mais qui forment des réseaux de significations souterraines dans l'histoire principale. Tout au long du récit, une allusion à ces chroniques légendaires peut ressurgir parfois sous la simple forme d'un mot. D'autre part, ces noms étonnants pour les nouveaux arrivés invitent à la rêverie. Ainsi, dans le roman *Les pèlerins de la montagne brumeuse*, publié en 2020, le village mystérieux où les voyageurs doivent arriver pour assister à une cérémonie rituelle inconnue des étrangers s'appelle « Khoshk Bâd » qui signifie « vent sec ». Le village n'est pas visible sur les cartes et les locaux l'appellent ainsi du nom d'un vent glacial et sec qui souffle de nuit dans la zone et peut tuer, selon eux, l'imprudent qui s'en approcherait. Le narrateur et ses compagnons sont incrédules et demandent une confirmation et des explications complémentaires. Après cela, les nouveaux venus spéculent entre eux sur la véracité de l'affirmation, la froidure de ce vent et racontent des histoires indépendantes et différentes que le nom étrange du village leur inspire⁸⁷.

Ainsi, les noms et les descriptions les remplaçant, de même que les étymologies ou significations des noms sont parsemés d'indices qui les relient à d'autres éléments du récit et leur donnent une place particulière dans l'architecture du texte. Les dénominations sont en quelque sorte justifiées par les histoires qui les entourent et relient la géographie à l'Histoire et à une contestation implicite des discours dominants qui escamotent les histoires locales.

⁸⁷ M. BAYRAMI, *Zāerān-e Kūhestān-e Mehālūd*, Neyestān, Téhéran, 2020.

La composition imaginaire du paysage et les éléments naturels

La précision de la description dans l'œuvre simonienne souligne l'affect qui traverse toute l'œuvre. Le travail sur les réseaux de signifiants dans la description permet de faire d'une scène décrite une scène imaginaire proliférant. Un seul élément décrit peut ainsi donner lieu à une isotopie thématique qui construit un paysage à la manière d'un monument d'architecture. Ainsi, la dimension fantasmatique de l'imagination créative a tout lieu de s'exprimer. De cette façon, les scènes sont non seulement encadrées par une description qui donne un ensemble compact d'informations « référentielles » interprétables par le lecteur, mais y rajoute également une prolifération lexicale du sensible, au point que la scène prend une teinte parfois fantastique.

Dans les scènes de guerre, avant l'épreuve du feu, les paysages dont le prosaïsme est pourtant souvent souligné dans les moments de combat intense, font l'objet d'une construction imaginaire qui renvoie directement aux contes. Cette construction se fait également à travers une description basée sur des éléments lexicaux appartenant aux mêmes ensembles sémantiques. Par exemple, dans *Les Géorgiques*, la drôle de guerre et la période précédant proprement les combats surviennent dans un monde qui rappelle les contes de fée pour souligner la dimension initiatique de la guerre :

[...] tous deux (l'un pharaonique et dessiqué, l'autre simiesque, microcéphale et dangereux) semblables à une apparition, à la fois terrifiants et burlesques, engendrés par le froid, la guerre ou le génie morbide de quelque graveur fantastique convoquant sur la blancheur du papier la dentelle épineuse des arbres nus, les éclats froids des armes, et des personnages allégoriques de légende ou de cauchemar⁸⁸.

Dans ce passage, un officier supérieur et son aide de camp traversent à cheval la forêt où les soldats ont allumé un bûcher gigantesque, événement qui induit une comparaison avec les hommes préhistoriques chasseurs de mammoth. Les arbres nus, couverts de neige, les armes et spécifiquement, les « personnages allégoriques de légende », participent, en plus de la typification de l'officier et de son aide, à la description d'une ambiance hors du temps. Il y a d'ailleurs une allusion à la création littéraire dans ce passage où la blancheur de la neige est comme la blancheur du papier sur lequel le « graveur fantastique » qu'est Simon convoque ces personnages.

De même, les soldats de la drôle de guerre campent dans une région éloignée, recouverte de neige et de forêts, où vivent des chevaux « héraldiques » :

⁸⁸ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 123-124.

[...] (la longueur du pré, de l'enclos où les petits chevaux se tenaient comme des sortes de créatures fabuleuses, de l'espèce des licornes ou des aigles bicéphales, apparemment insensibles au froid, à la faim (se nourrissant peut-être de neige ?) [...])⁸⁹

De même que les noms de lieux peuvent donner naissance à une rêverie sur leur identité, dans les scènes mentionnées, un élément tels que des animaux dont la forme rappelle les symboles héraldiques permet de déployer tout un monde imaginaire au travers d'un réseau isotopique généré par les mots.

Mais plus que les choses vivantes, ce sont les éléments qui contribuent à donner à la description une dose de fantastique. Dans la majorité des romans simoniens, c'est un élément naturel tels que le vent, la pluie, le froid, l'acacia ou les arbres du Jardin des Plantes qui œuvrent en fondations architecturales de l'ensemble, en scandant notamment le temps du récit, comme un lien entre le présent de l'écriture et le passé du récit. En matière d'imaginaire également, ce sont ces éléments qui organisent le fantastique du récit en concentrant autour d'eux-mêmes la charge affective et fantasmatique de l'écriture. Par exemple, le froid « sidéral » et ses déclinaisons – l'hiver, la neige, la glace, la pluie froide –, qui organise le cycle de l'initiation guerrière dans *Les Géorgiques*, donne un goût « féérique⁹⁰ » [*sic*] aux aliments. Le deuxième « r » du mot a disparu, comme une allusion à la féerie, dont l'ambiance alimente les paysages de cette drôle de guerre⁹¹.

Dans *La Route des Flandres*, la pluie renvoie les soldats à l'atemporel et souligne la dimension apocalyptique de leur marche, en menaçant les soldats d'une liquéfaction/pétrification. De même, conjuguée à l'obscurité, élément qui s'ajoute aussi naturellement comme ingrédient de la marche vers la guerre, elle est également à l'origine d'une recherche sensorielle du paysage. Sous toutes ses formes, elle menace le soldat et affirme la dimension fantastique de la description.

Dans *L'Acacia*, nous voyons de nouveau la pluie qui préside à la disparition, - « liquéfaction »/liquidation ? - du régiment du père lors de la cérémonie d'honneur. On la voit également dès le début du roman, où l'enfant erre avec sa mère et ses tantes dans les paysages dévastés par la guerre, paysages gris et noyés sous la pluie. Cette même pluie génère des inondations l'année du mariage parental, inondations spécifiquement considérées comme un présage des désastres futurs. Mais à cette

⁸⁹ *Ibid.*, p. 134.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁹¹ J.-Y. LAURICHESSE, « Une Météorologie poétique: Le Génie du froid dans Les Géorgiques », dans J.-Y. (ed. and introd.) Laurichesse (éd.), *Les Géorgiques: Une Forme, un monde*, Paris, France, Minard, 2008, 258 pp. vol., p. 135-160.

pluie répond l'acacia, qui clôt le roman sur l'écrivain s'asseyant à son bureau, devant sa fenêtre ombrée par l'acacia. Ce même acacia qui tapisse le fossé où Claude Simon est tombé avec son cheval pendant la guerre lors de la mortelle embuscade allemande⁹² devient dans ce roman le contrepoids de la pluie et l'épicentre de la réflexion littéraire à plusieurs niveaux. Il revient sur la question du réseau, de la recherche généalogique et sur le retour à la terre, tout en se chargeant de métaphoriser la réflexion littéraire simonienne. Cet arbre est peut-être aussi celui auquel on appuya le capitaine mort et l'arbre symbolise le père. Alors, sans tomber dans le fantastique, ce roman, en se basant sur la figure de l'acacia, permet au narrateur de trouver non pas des réponses, mais une fin⁹³ tout en ayant pu explorer la dimension fantasmagorique de la relation au père absent.

Dans l'œuvre bāyṛāmienne également, les paysages peuvent prendre des teintes imaginaires, tout en demeurant réalistes. Plus précisément, la description bāyṛāmienne, souvent à travers le regard du narrateur, attire l'attention sur un élément du paysage qui est ainsi mis en relief dans un premier mouvement, puis réapparaît dans une autre combinaison ailleurs, prenant ainsi en charge la liaison entre des épisodes et des événements en apparence disjoints. Dans *Feu à volonté*, roman marqué par la hantise de la chute, l'un des combattants tombe de la montagne. Suicide ou accident ? Le personnage narrateur n'a rien vu. Le passage semble revenir sur le concept de martyr, tel qu'il est appliqué par les autorités iraniennes pour tous ceux morts pendant les combats. Hamid le mort est bien martyrisé, il tombe de soif et de fatigue, mais est-il un martyr islamo-iranien ? Le narrateur ne peut plus le voir après sa chute, mais décrit les rochers sur lesquels il est tombé. Il revient sur des rocs noirs :

Mais à la fin, quand il est tombé et que je ne l'ai pas vu, je m'attendais à ce qu'il resurgisse quelque part, par exemple dans une crevasse – ou à côté de ces rocs noirs aux bords aigus et bruts qu'on aurait dit venus d'ailleurs, tant leur couleur était différente – mais il n'a plus été vu, c'est-à-dire que je ne pouvais plus le voir [...] ⁹⁴

La couleur noire, comme la noirceur de la nuit qui leur refuse la lumière de la lune leur permettant de trouver un chemin, est ici chargée d'un poids négatif car elle

⁹² C. SIMON, « Le petit "Historique" du 31e Dragons », dans A. B. Duncan et J. H. Duffy, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, vol. I/2, p. 1227-1233, p. 1232 : « [...] la tranchée doit bien avoir à cet endroit une vingtaine de mètres de profondeur [...] aujourd'hui des acacias poussent sur les pentes, mais alors elles étaient nues [...] »

⁹³ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 24.

⁹⁴ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 163.

est associée au péché et s'oppose aux archétypes de l'ascension. De plus, l'image de rochers noirs apparaît également dans le contexte de la mise à mort du cheval également noir découvert par les hommes assoiffés dans une gorge antique. Précisons que la culture islamique connaît un très fameux rocher noir et sacré : la Pierre noire de la Kaaba, dont l'origine est inconnue. Selon la tradition musulmane, elle serait tombée du ciel. L'ambivalence du martyr de Hamid est ainsi déposée dans une analogie qui questionne les discours officiels sacralisant la mort du combattant.

Toutefois, la description des rocs débouche sur une précision technique et historique, qui relie cet épisode à l'histoire de l'ancêtre qui se passe non seulement dans un autre temps, mais dans une autre géographie. En effet, l'histoire de l'ancêtre se passe dans la région de l'Azerbaïdjan sur la plaine de Mogān dans la province d'Ardebil alors que les soldats pérégrinent dans les montagnes du Zagros, les deux endroits étant explicitement mentionnés. Mais le narrateur prend soin de préciser que les rochers noirs étaient utilisés par les nomades dans la construction d'étables dans la région de l'ancêtre, amateur de chevaux :

[...] une étable construite entre les rochers voire avec leurs roches noires, ces pierres semblables à celle de la crevasse, c'est-à-dire que c'étaient les mêmes rocs, mais ils étaient ailleurs et dans un autre temps et comme à une époque très lointaine⁹⁵.

Les rochers noirs et aigus qui bordent les crevasses et gorges de cette région montagneuse deviennent dans le récit un lien spatio-temporel qui relie l'histoire ancestrale à l'histoire des combattants dans la quête sans réponses des raisons de la guerre. Le rocher noir est aussi dans cette description qui allie le non-lieu de la guerre et celui de la mémoire un élément étranger, puisqu'il a l'air d'être venu « d'ailleurs ». L'endroit bien que décrit et signalé dans une continuité matérielle, géographique et historique demeure comme radicalement étranger dans la narration subjective du personnage. Le poids de son ressenti fantasmatique crée ainsi un certain effet d'irréalité et de merveilleux. Il semble que le léger sentiment d'étrangeté provoqué par la couleur étonnante des rochers, au-delà du discours religieux qu'il questionne implicitement, mène à une continuité historique entre la guerre et la vie des nomades du siècle précédent. Ce type de réalisme est fortement marqué par l'importance de l'Histoire :

Ces romans sont fortement ancrés dans une réalité politique et sociale aisément reconnaissable. Leurs auteurs n'écrivent pas "pour passer le temps" mais bien

⁹⁵ *Ibid.*, p. 135.

pour donner sens à un processus historique dans lequel s'insèrent les personnages du roman⁹⁶.

L'histoire de la guerre Iran-Irak, autant que l'histoire des nomades de la plaine de Moghān a été peu documentée. Mohammadrezā Bāyrāmi précise dans un entretien son intérêt pour le réalisme magique, de même que l'importance de l'Histoire pour son travail. Selon lui, elle est « écrite par les scribes⁹⁷. » Dans ces conditions, l'insertion d'un léger merveilleux à travers des comparaisons et des analogies fantasmatiques lui permet de mettre en scène une Histoire démultipliée et transmise souvent oralement ou peu étudiée, tout en contournant les interdits d'une censure virulente grâce aux possibilités sémantiques des mots.

Le paysage et le lieu sont donc construits à travers des mécanismes de la description et des transports sémantiques proposés par les mots eux-mêmes. L'attention portée aux objets et la minutie de leur description modifie leur perception habituelle et fait d'eux, individuellement, des objets à saisir par les sens, en particulier la vision. Les objets deviennent donc en soi des paysages. Mais ils existent également comme paysages par leur présence au sein d'un réseau de significations et d'une architecture textuelle et sensible. De ce fait, leur ensemble qui tombe également dans la définition du paysage, est aussi un lieu. Car la saisie phénoménologique de cet ensemble grâce à l'exploitation du potentiel lexical et sémantique de la langue, induit une saisie dans laquelle le sujet est aussi présent dans un rapport mutuel, une « correspondance » qui « suppose non seulement la projection de l'affectivité sur le monde, mais aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet⁹⁸. » Si le lieu est l'espace où le sujet est présent au monde, alors les paysages simoniens et bāyrāmiens sont de cette manière autant de lieux.

⁹⁶ J.-P. DURIX, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou “auberge latino-américaine” », dans *Le Réalisme merveilleux*, Paris, Harmattan, 1998, p. 12.

⁹⁷ Entretien avec la doctorante, mai 2022.

⁹⁸ M. COLLOT, *La pensée-paysage*, *op. cit.*, p. 31.

Conclusion

Dans cette première partie, nous avons tenté de présenter les grands axes qui structurent notre étude. Nous avons tout d'abord étudié la guerre en tant qu'expérience vécue, matrice brutale d'une réévaluation de valeurs culturelles momifiées. Comment comprendre cet événement, puis comment le raconter, deviennent des interrogations qui charpentent une entreprise de déconstruction et de rejet des codes conventionnels de la mise en récit qui paraissent désormais incohérents et surtout inaptes à permettre la transmission de l'expérience mortuaire et fondatrice de la guerre vécue. Guerre vécue comme événement récurrent qui façonne l'Histoire dans sa force destructrice d'ogresse et qui a par ailleurs, autre point commun entre les deux corpus, privé en partie les personnages de leur histoire personnelle et individuelle. L'enquête sur les origines se juxtapose et se fond, pour exprimer la guerre, dans l'enquête sur les mensonges de l'Histoire et la recherche d'une écriture véridique mais architecturale, capable de déployer les mondes vécus de ces combattants conteurs.

Nous nous sommes penchée dans un second mouvement sur les concepts spatiaux qui nous serviront de fil conducteur dans notre recherche. Nous avons tenté de démontrer à quel point la temporalité chronologique habituelle des codes de la narration traditionnelle donne place à une architecture sensorielle de l'instantané où la fresque se déploie indéfiniment dans un cadre limité. Autrement dit, explorer la façon dont la spatialité devient le support privilégié d'une écriture mémorielle et actualisée au moment présent.

Dans la partie suivante, nous rechercherons l'expression de la spatialité dans l'écriture de l'événement combattant proprement dit, pour tenter de mettre en lumière la relation entre l'expérience immédiate de la guerre vécue et une poétique soucieuse de la notion de réseau et de ramifications rhizomiques qui se présente comme une alternative à une lecture binaire et sèchement conceptuelle du monde.

II^e Partie : Paysages et parcours de guerre

Introduction

Dans ce chapitre, nous avons fait le choix d'étudier l'espace de la guerre tel qu'il se présente sous deux visages importants chez les deux auteurs. D'une part, la guerre semble représenter une épreuve initiatique qui ne débouche que sur l'échec et la mort. À ce titre, l'espace de la guerre présente des particularités qui en font un espace délimité, séparé de l'espace humain et social, et marqué par des caractéristiques rituelles fantasmées. Cet espace semble coïncider avec une hétérotopie, au sens dégagé par Michel Foucault. Mais l'épreuve initiatique qui se déroule dans cet espace clos et déshumanisé ne coïncide pas avec une ascension ouranienne et valeureuse. La mise en scène fantasmatique à travers la littérature d'une épreuve manquée permet aux deux écrivains de revenir sur les discours martiaux sur la guerre, mais aussi de questionner le statut de la langue littéraire, de transférer la polémique inhérente à la guerre sur ce dernier. Pour Claude Simon, l'épreuve manquée de l'initiation permet d'engager une vision polémique du discours et la critique d'une littérature mimétique dont le contenu s'est vidé de son sens. Pour Mohammadrezā Bāyrāmi, l'épreuve initiatique de la guerre s'inscrit dans une critique implicite des meneurs de guerre et de la question du martyr. Une histoire ancestrale cyclique et cynique, dans laquelle la brutalité et la violence font partie intégrante de la vie, transforme la guerre en événement cyclique dont la nature profonde est la cruauté humaine, interchangeable. Une telle perspective conteste aussi pour sa part le discours téléologique de l'idéologie officielle et s'inscrit dans la lignée de l'écriture fictionnelle de la guerre moderne.

La comparaison d'éléments spatiaux tels que les archétypes de l'ascension ouranienne chez les deux auteurs permet également de mettre à jour des similarités dans l'aversion pour le céleste chez Claude Simon et le soupçon qui entache le regard bāyrāmien sur le discours islamo-iranien sur le martyr des combattants pendant la guerre. À ce titre, malgré les différences d'époque, et bien que les critères poétiques de l'écriture bāyrāmienne se veuillent plus en accord avec le réalisme merveilleux que le Nouveau Roman¹, des analogies importantes se remarquent entre les deux œuvres dans la tentative de saisir la guerre au plus près.

D'autre part, le paysage de la guerre se présente comme une vaste déchetterie, soumise à la force entropique de la violence. La guerre, machine incontrôlable lancée par l'homme, est alors questionnée et déconstruite dans les ressources descriptives de la langue, travaillée par l'écrivain de manière à disséquer les images d'Épinal

¹ Entretien avec la doctorante réalisé le 23 novembre 2022.

transmises par la « littérature » monumentalisée et figée sur les conflits, littérature qui contribue à légitimer la brutalité de la guerre.

Cette vision de la guerre, à partir d'une écriture du sensible, semble appartenir chez les deux écrivains à la littérature de guerre moderne, en ce sens que l'écriture y est subjective. La réflexion sur l'histoire et le témoignage, liée à la question littéraire, s'inscrit dans ce contexte dans une perspective contemporaine de l'histoire en tant que remémorance, constitution au présent d'un passé tragique, répondant à un certain devoir de mémoire, mais aussi moyen de réparer la psyché blessée dans un conflit moderne, marqué par la mécanisation des moyens de destruction.

- La guerre : espace hétérotopique d'une initiation mortifère

Chapitre V : La guerre vue comme rituel

Dans l'œuvre simonienne autant que dans l'œuvre bāyrāmiennne, l'importance de la pulsion scopique et du monde regardé, de même que la désagrégation généralisée dont semble souffrir l'univers à cause de l'entropie de la guerre, semblent créer une hétérotopie, un espace résolument délimité, clos aux non-initiés et possédant ses lieux et repères propres. La guerre paraît être conduite dans une zone délimitée, séparée de l'espace culturel et social commun, de même qu'elle semble imprégnée d'une dimension fantasmagorique porteuse de la mort du père, vu comme législateur absent. Ces caractéristiques de la guerre en font un espace hétérotopique, défini en ces termes par Michel Foucault :

Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessiné dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies².

La guerre semble être vécue par les narrateurs comme un espace hétérotopique et hétérochronique, dans lequel un rituel mortifère et inversé se déroule. L'idée de la guerre en tant qu'hétérotopie paraît alors dessiner implicitement une critique et une réflexion sur le conflit considéré comme événement historique significatif pour l'humanité. Le récit d'une guerre subjectivement vécue interroge l'historicité comme déroulement chronologique d'une avancée vers un progrès se réalisant et souligne l'importance de la mémoire et des vies individuelles prises dans le conflit.

² M. FOUCAULT, « « Des espaces autres » », *Empan*, vol. 54, n° 2, 2004, p. 12.

En parallèle, la guerre présente une *dimension rituelle* dans les œuvres des deux auteurs. Elle est alors donnée comme une initiation mortifère et inversée, qui respecte néanmoins les modalités du traitement spatial des lieux et des étapes d'un parcours d'apprentissage.

Qu'il s'agisse des rites de passages, de marges et d'agrégation, de l'existence évoquée d'un mystère, de la reprise ironique et inversée du modèle du roman de formation ou des références intertextuelles aux motifs de la littérature chevaleresque, un modèle rituel modèle l'expérience de la guerre dans les deux œuvres. Le rituel initiatique inclut l'étape de la mort et de la régression *ad uterum*, qui se reflète notamment dans la relation à la terre et à la mort. Le mutisme qui frappe les soldats médusés, les accès de folie semblent indiquer la possibilité d'une relecture de la guerre à l'aune d'une initiation mortifère. La guerre est aussi théâtrale dans l'œuvre simonienne et s'inscrit dans une vision baroque du monde comme *Theatrus Mundus*. Dans cette perspective, le conflit se présente également comme un médium de réflexion sur les pouvoirs de l'écriture et du « Comment le dire ? » simonien. La théâtralité de la guerre est ainsi à mettre en relation avec l'importance de la mise en scène dans l'œuvre de Claude Simon.

Nous examinerons, en lien avec l'idée d'une initiation mortifère et manquée, la manière dont l'espace de la guerre, les lieux et les paysages, les moyens de transport et les créatures psychopompes contribuent à élaborer une hétérotopie de la guerre comme espace clos, où règne la mort et la régression, après la découverte de « l'absence de tout mystère ».

Dans l'œuvre simonienne, l'hétérotopie de la guerre, comme événement mémoriel traumatique enkysté, renvoie également au souvenir de la mort du père-initié, dont le lieu de la mort semble demeurer introuvable. Les discours qui entourent la mort de ce dernier offrent au narrateur l'occasion d'élaborer une réflexion poétique sur les rapports entre fiction et réalité et de développer la pensée d'une littérature qui ne représente pas, mais parle en son propre nom. La mort du père, modulé en discours stéréotypés par les témoins, est reprise dans un discours palimpseste qui porte un regard poétique et littéraire sur les infinies possibilités que la langue offre pour raconter et en faire un événement discursif indépendant. Les récits épiques de la mort du père permettent de déconstruire l'édifice du discours poétique comme représentation.

Dans l'œuvre bāyrāmienne, c'est la parole du père que l'expérience de la guerre ruine. L'histoire ancestrale que raconte le narrateur combattant semble situer les raisons du conflit dans les décisions de l'ancêtre rapace et politicien, dont la vie a été transmise par les histoires familiales au combattant raconteur. La réflexion sur les

raisons de la guerre devient alors d'une part une critique politique, parfois explicite, mais aussi une critique plus fondamentale de la téléologie historiquement linéaire de la doxa chiite politique moderne. En effet, l'histoire des victoires et des défaites de l'ancêtre racontée lors des combats crée des espaces hétérochroniques qui sont néanmoins liés, ce qui crée dans la narration une temporalité cyclique et mythique. De cette manière, l'écriture engage également une critique de l'Histoire comme progrès vers un but suprême et souligne l'individualité des vies prises dans les tourmentes de l'événement brutal et répétitif.

Néanmoins, le contexte idéologique de la publication du livre ne permet pas une liberté de parole à l'auteur, qui puise dans les réserves de l'image et de l'imaginaire pour retourner à la guerre qui ne l'a pas lâché.

Une lecture de la mise en scène de la guerre comme rite dans les œuvres simonienne et bāyṛāmienne semble faire état, plus que d'une initiation à la vie, d'un rite mortifère et négatif, dont les résultats ont été un désastre humain et un deuil permanent³. Mais aussi peut-être la possibilité d'une nouvelle initiation, cette fois au travers de l'écriture et de son dur labeur. Nous nous proposons dans cette partie d'étudier deux thématiques, la première menant à la seconde. Dans un premier mouvement, nous nous efforcerons de dégager les lignes directrices et les indications du récit en faveur d'une initiation cauchemardesque en nous basant sur les apports des travaux d'anthropologues et de mythologues tels que Mircea Eliade et en particulier A. Van. Gennep.

Dans un second mouvement, nous avancerons l'hypothèse d'un espace de la guerre comme hétérotopie, plus exactement comme hétérotopie d'un lieu où l'initiation a lieu, qui donne une leçon de deuil et de désolation aux personnages. En effet, un rituel initiatique qui ponctuerait une période paroxysmique dont la guerre est une manifestation, tout autant que les âges de la vie, se démarque de la vie courante par son déroulement dans un « espace sacré ». Lequel a, entre autres caractéristiques, celle d'être interdit à tout autre que les novices et les maîtres du cérémonial initiatique.

Un retour aux particularités de l'espace hétérotopique dégagé par Michel Foucault⁴ montre qu'une hétérotopie remplit quelques conditions, parfois toutes ensemble, parfois séparément. Et il nous semble qu'il est possible de découvrir et de tracer ces particularités dans l'espace de la guerre en tant que rituel initiatique dans

³ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 83.

⁴ M. FOUCAULT, « « Des espaces autres » », 2004, *op. cit.*

l'œuvre de nos auteurs. Ainsi, nous tenterons de mettre en lumière les éléments et les motifs qui font de la guerre un espace hétérotopique.

UNE INITIATION MORTIFERE

Les narrateurs simoniens avancent parfois l'analogie du rituel pour décrire l'activité militaire et la guerre. Mircea Eliade définit ainsi le rite : « On comprend généralement par initiation un ensemble de rites et d'enseignements oraux qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier⁵. » Ensemble, statut religieux et social et enseignements sont parmi les éléments qui reparaissent dans la mise en scène de la guerre comme initiation sacrificielle pour le combattant. C'est en particulier dans *L'Acacia* avec la présentation du parcours du capitaine que le narrateur explicite le trajet de vie de l'officier comme expression de l'accomplissement, ou tentative d'accomplissement d'un rite, qui le pose sur la trajectoire d'une balle quelques décennies plus tard : « Ainsi prenait fin...⁶ ». L'isotopie lexicale, thématique et fantasmatique d'une initiation dont l'apogée est la mort du capitaine s'y lit. Les morts successives de figures d'autorité militaires telles que De Reixach dans *La Route des Flandres* s'ajoutent également à cette isotopie. Le parcours initiatique du père est souligné avec l'insistance sur la description des classes sociales, la croyance en la valeur d'une élévation sociale dans la famille paysanne du capitaine, et en particulier, l'intégration à la caste militaire au prix d'un effort acharné.

Un rituel initiatique comprend plusieurs éléments qui doivent être accomplis pour permettre au néophyte d'accomplir sa « mutation ontologique du régime existentiel⁷ ». Il existe ainsi un scénario rituel général. Il comprend une préparation, l'initiation à proprement parler, et l'étape post-liminaire⁸ ou période d'agrégation où l'individu, devenu autre, est réintroduit et placé dans sa société. La préparation

⁵ M. ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, Paris, Gallimard, 1974, p. 10.

⁶ C. SIMON, *L'Acacia, op. cit.*, p. 62.

⁷ M. ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation, op. cit.*, p. 10.

⁸ A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Librairie Stock, Paris, 1924, p. 112: Arnold Van Gennep divise l'initiation en trois étapes : l'étape préliminaire (introduction auprès du précepteur), l'étape liminaire (le noviciat) et l'étape post-liminaire (le sacerdoce).

commence avec la séparation de l'individu de la société à laquelle il a précédemment appartenu.

La séparation

Dans *L'Acacia*, le personnage recueille le témoignage des dernières personnes de la famille à avoir vu le capitaine vivant, le jour où il part à la guerre. La rencontre a lieu dans la pièce même d'où il est parti. Le narrateur, à partir de « la même chambre, la même cheminée »⁹ juxtapose trois morts et parle de « triple agonie » en procédant à une superposition de deux scènes de départ militaire. Le lieu devient le creuset d'un déroulement du temps, qui se projette depuis la pièce comme depuis un hologramme. Le départ du capitaine est décrit en détail : après avoir fait ses adieux, il sort dans la cour et l'on voit à ses côtés l'apparition de la nourrice malgache, présentée dans le récit comme une « divinité » qui préside au cérémonial de départ :

[...] l'homme équipé pour la guerre, barbare, dans sa tunique sombre, botté, sanglé de cuir, posant la main sur l'épaule de cette statue, de cette colonne surmontée d'un impassible masque rituel et qui semblait déléguée là, à cet instant précis où sa vie à lui basculait, par ces terres, ces continents lointains, sauvages, d'où il l'avait ramenée, comme pour présider, muette, à la fois docile, ancillaire et funèbre, à quelque cérémonial : l'échéance, le point d'arrivée de ces vingt années [...]¹⁰

La nourrice « semblable [...] à quelque statue venue du fond des âges, de la matrice même du monde »¹¹ est « immédiatement » derrière lui. Elle lui tend l'enfant qu'il embrasse en dernier. Il est désormais prêt à partir. Statue venue du fond des âges : la nourrice rappelle la déesse Réa enveloppant des pierres dans des langes pour les offrir à Chronos. Le cérémonial de la nourrice est celui des divinités féminines et chthoniennes. Le capitaine « équipé pour la guerre, barbare » et martial, se prépare à « l'échéance »¹² sous l'égide d'une figure « colonne surmontée d'un impassible masque rituel » liée à la mort et à l'obscurité, la mère-mort. Elle est funèbre et ancillaire, et surtout, muette. Toutes ces caractéristiques font d'elles également une figure psychopompe. Dans cette scène, la raison d'être de la nourrice en ces lieux est de présider au départ du militaire. Ses autres fonctions deviennent accessoires et dans

⁹ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 212.

¹⁰ *Ibid.*, p. 216.

¹¹ *Ibid.*, p. 215.

¹² *Ibid.*, p. 216.

une interversion qui paraît implicitement indiquée avec le verbe « basculer », sa fonction véritablement significative ressurgit. Plus exactement, c'est comme si le rapport de force changeait subtilement, sur deux niveaux. De domestique noire d'un homme blanc, elle passe au statut de « sauvage », en symbiose et compréhension immédiate et innée de la signification de ce départ. C'est d'ailleurs ce qui est précisé un peu avant¹³ dans le passage. La nourrice est primitive au sens de primaire, dans le sens où elle saisit la signification des choses en se passant de discours, en comprenant leur sens essentiel. En tant que figure psychopompe, elle est une créature mythique au-delà de la rationalité. Mais également, en tant qu'analogiquement posée comme divinité chthonienne, elle préside à la mort organique comme déjà consommée du capitaine malgré son statut ouranien d'homme « équipé pour la guerre » et de « barbare ». Cette scène semble contenir en creuset, dans une lecture rituelle de la division de l'espace, la description simonienne de la guerre comme matière organique en fusion et transmutation permanente. Ainsi, l'échange entre les deux posent le départ du capitaine comme équivalent à sa mort. À partir du moment où il quitte les lieux, il n'appartient plus à cet espace. Dès son départ, la rue est « vide », comme si le capitaine n'avait jamais été ici.

La séparation de l'officier avec sa famille se fait dans un espace délimité par les seuils. Au départ du capitaine sous l'égide de la femme au visage semblable à un « masque rituel » succède la fermeture du portail d'entrée par la concierge. Gardienne de seuil et donc par fonction personnage d'entre-deux, la concierge participe au retour à la normale de l'espace de la maison en contrôlant et agissant sur les seuils. La description de cette clôture s'étend sur un paragraphe et développe les étapes de la fermeture du portail : « l'un après l'autre », « énormes vantaux », « lourde espagnolette », « ensemble massif ». Les adjectifs et la minutie de la fermeture semblent insister d'une part sur la solidité des murailles qui empêcheront l'officier de rentrer et, de l'autre, sur le rôle de la concierge dans le contrôle de la fermeture de l'espace à un éventuel retour du militaire. En fermant le portail, elle interdit définitivement l'endroit au capitaine. C'est la mise à mort symbolique et la séparation définitive du capitaine avec son état d'antan. Nous avons ainsi une scène où la topographie de la maison, les ouvertures et fermetures accompagnent un événement spécifiquement désigné comme initiatique.

Le même rituel de séparation se remarque pour le train des mobilisés arrivant à quai dont s'éloigne la foule sous l'effet d'une « instinctive horreur », pour mettre une distance, comme « un fossé », « un intervalle de vide », ou « plutôt une invisible

¹³ *Ibid.*, p. 215.

muraille », car la foule a le sentiment qu'une fois cet intervalle franchi, « serait scellé quelque chose d'irréparable, définitif et terrible ¹⁴ ». Plus loin, les mobilisés dans le train donnent libre cours à « [...] une agressive rancœur, défiant ce monde qui moins d'une semaine auparavant était encore le leur et qui maintenant les excluait, les condamnait [...] ¹⁵ ». Plus loin encore, quand ils arrivent à leur destination finale après l'entraînement et que le train repart après leur descente :

[...] les abandonnant irrémédiablement, [...] comme si s'était détachée d'eux la dernière section de la chaîne (ou plutôt du cordon ombilical) qui les raccordait encore à leur vie passée [...]¹⁶

Dans l'ensemble de ces scènes, le narrateur insiste analogiquement sur une séparation en quelque sorte définitive. Le cordon ombilical par exemple fait état d'un parcours menant d'un espace fermé et un état antérieur – le ventre maternel et l'état prénatal – à un autre espace, les deux étant fermés l'un à l'autre une fois que le moyen de transport, l'outil psychopompe, qui est ici le train, est parti. L'exclusion des novices est définitive. L'adverbe « irrémédiablement » et « définitif » insistent sur l'irréversibilité du départ. Il n'y aura pas de retour, car les novices sont désormais exclus de leur espace social d'origine pour un espace dans lequel se déroule leur mutation en un nouvel état.

À certains endroits, la guerre simonienne ou plus exactement l'activité militaire semble ainsi comprendre tous les éléments d'un rituel initiatique :

Sans doute fallait-il que d'abord ils (les hommes, les cavaliers) passent (comme au cours de ces initiations rituelles que pratiquent des ordres ou des confréries secrètes) par la série des épreuves qu'avait consacrées une longue coutume (la pluie en automne, le froid ensuite, l'ennui) [...]¹⁷.

Le narrateur simonien reprend ici explicitement une comparaison récurrente dans son œuvre : la guerre vue comme un type de rite, d'initiation. La locution adverbiale qui ouvre la phrase fait état d'une hypothèse qui ne peut être que bonne puisque seule un rituel, une pratique coutumière en quelque sorte pourrait expliquer des péripéties obligatoires qui ne semblent pas avoir de sens autrement. Les cérémonials de la vie militaire et de la drôle de guerre rappellent un ensemble de rites scandés et complétés par des épreuves. De nombreux éléments rituels ou en rapport avec des pratiques rituelles sont ainsi dénombrés, listés dans l'ordre : série

¹⁴ *Ibid.*, p. 154.

¹⁵ *Ibid.*, p. 235.

¹⁶ *Ibid.*, p. 240.

¹⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 130.

d'épreuves, sociétés secrètes, existence d'un mystère, consécration coutumière, allusion à une société traditionnelle, rôle du climat dans le parcours initiatique comme en rappel des cycles saisonniers. Dans la suite de ce passage, le narrateur présente ce « rituel » comme le résultat d'une législation immuable : « un ordre ou plutôt une ordonnance [...] d'une nature [...] imprescriptible [...] »¹⁸ L'insistance sur la nature imprescriptible de la législation qui préside à l'ordre immuable de ce qu'il appelle un « processus » ou un « cérémonial¹⁹ » assoit la dimension rituelle de la guerre justement grâce à cette ordonnance imprescriptible. Par la même occasion, la nature imprescriptible de l'ordonnance de la guerre la sort du cercle où s'impose la volonté humaine. Ainsi, elle s'inscrit dans une logique in-humaine, ou sur-humaine, dans la continuité de la perspective simonienne de la guerre comme événement obéissant à des règles naturelles, avec une mise en parallèle avec la nature, ou le conflit armé comme « machine »²⁰ qui, une fois lancée, n'obéit plus à l'homme.

En parallèle, une dimension cyclique et anhistorique, hétérochronique, de la guerre émerge à travers l'hypothèse d'un rituel, qui impliquerait une vision du monde mythique et cyclique, en opposition avec le temps historique se déroulant linéairement²¹. La guerre serait ainsi en quelque sorte un point noir de l'Histoire, ce que Claude Simon nomme « le cadavre noir de l'Histoire²² ». La réflexion simonienne se rapproche dans ce cadre de la pensée mythique, avançant l'idée d'un retour du même, du moins en ce qui concerne la guerre. De cette façon, il semble remettre en question l'idée du progrès impliqué par la modernité et l'idée d'un accomplissement linéaire et chronologique de l'Histoire, dans le cadre d'un méta-récit. La spatialisation du récit de la guerre à travers la description et l'ekphrase semble ainsi contribuer à une réflexion sur l'essence de la guerre. La mise en scène métaphorique d'un rite dénaturé permet de faire doublement une critique de l'idée d'un temps chronologique indiquant un méta progrès de l'humanité : d'une part, l'hétérotopie de la guerre s'adjoint une hétérochronie – qui ouvre accessoirement et de manière très importante la voie à une réflexion sur les moyens de l'art et du langage pour dire le conflit – et d'autre part, la représentation de la guerre en tant que lieu autre génère une fracture dans la linéarité supposée du temps en le brouillant

¹⁸ *Ibid.*, p. 131.

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Ibid.*, p. 133.

²¹ À propos de l'évolution de la perspective linéaire ou cyclique sur le temps, voir G. GOHAU, « Le mythe de l'éternel recommencement », *Etudes sur la mort*, no 124, n° 2, 2003, p. 121-130.

²² C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 242.

grâce à la juxtaposition de différentes temporalités, l'une linéaire, l'autre cyclique et festive.

Dans ces lignes, l'ennui est également indiqué comme élément du rituel. Cela paraît indiquer le peu de valeur accordée par le narrateur au rite militaire. Le mot rituel apparaît ainsi à l'occasion de la déclaration officielle du commencement de la guerre et pour le narrateur, les mots prononcés dans le plus grand respect du protocole n'ont pas de sens²³. Peut-être y a-t-il dans l'œuvre simonienne une liaison entre l'idée d'un formalisme exagéré censé signifier, qui est entre autres le propre du rite, qui se remarque par son formalisme, et un sens vivant qui ici, pour les personnages, fait défaut. Le rituel est censé permettre la découverte d'un sens nouveau, remplaçant l'ancien après une rupture, mais le combattant simonien, de même qu'O.²⁴ dans *Les Géorgiques*, ne découvrent en fait que du non-sens. Le formalisme rigide du rite renvoie à l'image du monumental et du figé, au détriment d'un mouvement vivace et s'inscrit par-là dans l'isotopie négative du figé, lié à l'ouranien et à une division verticale du monde, une transcendance en somme, dans l'œuvre simonienne.

L'espace décentré de l'initiation militaire

La mise en scène de la guerre dans l'optique d'un rituel initiatique n'est pas sans conséquence sur les qualités des espaces. En effet, dans une telle perspective, l'espace perd son homogénéité pour se charger de significations pseudo-sacrées²⁵ ou profanes. Dans la continuité d'une telle vision, l'espace rituel s'élabore alors dans le cadre ontologique d'une création du Monde. Mircea Eliade, dans son étude sur le sacré et le profane, revient ainsi sur cette division de l'espace : « Lorsque le sacré se manifeste par une hiérophanie quelconque, il n'y a pas seulement rupture dans l'homogénéité de l'espace mais aussi révélation d'une réalité absolue, qui s'oppose à la non-réalité de l'immense étendue environnante. La manifestation du sacré fonde ontologiquement le Monde.²⁶ » Néanmoins, dans les guerres simoniennes et bāyrāmiennes, l'acception dans l'espace singulier de la guerre ne représente pas la

²³ *Ibid.*, p. 252.

²⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 333.

²⁵ En l'occurrence, l'adjectif sacré ne s'applique pas au sens strict dans l'œuvre simonienne, néanmoins, l'utilisation du motif du rite pour décrire la guerre comme événement hétérogène social crée une rupture spatio-temporelle dans le récit et implique une sorte de métaphore religieuse.

²⁶ M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1985, p. 25-26.

clarté d'une fondation du monde qui transformerait le Chaos premier et informe en ordre²⁷, mais bien l'inverse. En effet, chez ces auteurs, c'est la guerre qui génère ou qui est elle-même le Chaos. Ainsi, l'initiation est par essence inversée, invertie de l'intérieur et cette inversion questionne les discours pontifiants sur la guerre.

Par ailleurs, la métaphore du rituel mène également à l'idée d'un retour à la matérialité de la langue et à la matérialité brute des choses. En effet, l'expérience religieuse de l'espace est le moyen de saisir le Monde qui se présenterait sinon comme un ensemble informe et chaotique. Mircea Eliade écrit à ce propos : « Le Monde se laisse saisir en tant que monde, en tant que Cosmos, dans la mesure où il se révèle comme monde sacré.²⁸ » Ainsi, l'importance du regard phénoménologique simonien et l'écriture subjective du sensible s'allient au dire d'une guerre vécue au travers de l'arpentage de ses espaces.

Dans *La Route des Flandres*, les soldats campent dans une maison – qui fait office d'auberge –, laquelle semble posséder une centralité initiatique. À leur arrivée après une longue chevauchée, les soldats sont accueillis à l'entrée dans la grange par la jeune femme porteuse de la lanterne. La lumière est présentée dans un contraste tel avec l'obscurité qui précède qu'elle semble émaner de la jeune femme elle-même, faisant d'elle immédiatement un objet de fantasme désirable, malgré les on-dit que le narrateur découvre/dévoile à son sujet, notamment qu'elle trompe son mari parti à la guerre. La jeune femme n'apparaît que dans cette unique scène d'introduction, mais occupe les pensées et les spéculations du narrateur qui tente de la voir derrière le rideau. Dans le récit, elle devient une « liliane princesse » que le narrateur, se voyant en « conquérant botté » est venu ravir. Et c'est ici qu'il découvre que cette jeune femme représentante de la féminité a été remplacée par ce qu'il nomme sa « négation » et sa « corruption » : la vieille femme à la physionomie de sorcière.

L'espace où se trouve la jeune femme est dans la même maison que les soldats, mais il existe entre eux une barrière infranchissable. La barrière est le rideau représentant la queue du paon, qui oppose dans un sens métaphorique au narrateur avide de *voir* la femme, ses innombrables yeux d'Argos gardant la princesse. La sorcière apparaît comme un personnage psychopompe puisqu'elle lui chuchote qu'il existe plus d'une clef pour accéder à la jeune femme.

La table autour de laquelle les soldats sont assis et jouent aux cartes est recouverte par une nappe qui est en quelque sorte une mappemonde et représente des lieux en miniature :

²⁷ *Ibid.*, p. 28.

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

[...] toile cirée jaune aux dessins rouges représentant des palmiers des minarets des cavaliers à yatagans et des femmes à la fontaine remplissant ou portant sur leurs épaules des urnes aux formes allongées²⁹

Cette nappe semble faire office d'une mise en abyme de l'idée de voyage, dans un renvoi aux cartes postales qui ponctuent le parcours du père dans *L'Acacia* ou les citations des voyageurs ou du narrateur-voyageur du *Jardin des Plantes*. La répétition de l'article indéfini, sans ponctuation, crée également un effet musical qui se conjugue avec l'opposition entre les couleurs rouge et jaune et semble ponctuer à l'écrit la diversité des lieux du monde qui pourraient être visités. Il y a également, semble-t-il, deux images de la guerre et de la paix, avec les femmes porteuses d'urnes et allant paisiblement chercher l'eau à la fontaine, et les cavaliers aux yatagans, image historiquement anachronique de guerriers nomades et primitifs, opposée à une vie sédentaire et paisible.

Mais ici, dans cette maison-auberge, les soldats sont en quelque sorte dans une hétérotopie, un espace enchanté, entouré par un monde grisâtre qui se dessine à peine. Au moment de quitter cette grange, ces derniers regardent la pluie :

[...] et quand l'ordre de départ arriva elle tombait dru interposant entre l'autre versant de la vallée et nous un voile gris presque opaque tandis qu'assis dans la grange tout équipés [...] regardant dans l'encadrement de la porte le rideau la herse d'argent qui se déversait du toit creusant dans le sol un mince sillon parallèle au seuil et un peu en avant (à la verticale du toit) où les cailloux apparaissaient nus lavés déchaussés [...] ³⁰

La pluie est un élément indissociable de la guerre simonienne. Elle accompagne souvent la nuit et l'obscurité des chevauchées et paraît être l'instigatrice d'une désagrégation généralisée du monde, agissant en même temps comme un agrégateur analogique en dissolvant les différences et les contours entre les objets et les choses. Cependant, dans cette scène, la pluie s'« interpose » entre différents espaces. Le verbe souligne l'idée d'une sorte de découpage et de séparation entre les soldats et le paysage environnant. Le mot « voile » semble quant à lui renvoyer d'une part à la cérémonie rituelle de prise de voile que le soldat fait prisonnier à l'impression de subir³¹ et d'autre part, développe une isotopie d'un inconnu hors

²⁹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 300.

³⁰ *Ibid.*, p. 304.

³¹ *Ibid.*, p. 294. : « [...] quelle est cette cérémonie où ils sont tous étendus par terre rang après rang les têtes touchant les pieds sur les dalles froides de la cathédrale, l'ordination je crois ou la prise de voile pour les jeunes filles les vierges [...] le vieil évêque [...] disant qu'ils sont morts pour ce monde et il paraît qu'on étend alors un voile sur eux, l'aube uniformément grisâtre s'étendant sur la prairie [...]. »

d'atteinte. La pluie voile le monde et le dérobe à la connaissance du soldat, en agissant à l'inverse d'un outil initiatique. Elle agit également en créant une délimitation et une frontière spatiale « creusant dans le sol un mince sillon parallèle au seuil ». Le sillon creusé par la pluie est en réalité le seuil du paysage guerrier. Les soldats s'apprêtent à retourner dans l'espace hétérotopique de la guerre après s'être reposés dans la maison. La fonction de délimitation spatiale de la pluie est aussi soulignée par les adjectifs utilisés pour décrire les cailloux : ils sont déchaussés et lavés. Se déchausser, se laver : autant d'actions purificatrices et réservées à des espaces spécifiques. La pluie semble donc agir comme un motif initiatique, en délimitant une zone hétérotopique et sacrée, clairement tracée. De plus, l'utilisation d'une métaphore filée agricole – « la herse », « tracer un sillon » – pourrait aussi renvoyer à la signification étymologique du mot « initiation » : retourner sur ses pas pour creuser un nouveau sillon. Enfin, le mot « argent » pourrait renvoyer au poids négatif et ouranien de ce métal dans l'imaginaire simonien. Cette séquence est également intéressante car elle suit immédiatement la mort du cheval veillé dans la grange, cheval « fort d'une connaissance d'une expérience que nous ne possédions pas, du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère³² ». La pluie crée un mystère en jetant un voile sur le monde alors même que le narrateur semble conforté dans sa certitude de l'absence de connaissance de la mort que le cheval possède. La connaissance vient avec la mort qui n'est pas suivie par une renaissance mais une disparition et un enterrement pur et simple.

Le modèle du conte et l'a-temporalisation

Dans *La Route des Flandres*, alors qu'une partie du récit est l'occasion de fantasmer sur Corinne et la femme en tant qu'abstraction, la jeune femme que le cavalier tente de voir derrière le rideau est définitivement remplacée par une vieille femme hideuse, dont la présence est l'occasion pour le narrateur de détourner les motifs du conte chevaleresque :

[...] 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 de l'idée de femme de grâce de volupté, son châtement : une effroyable vieille à profil et barbiche de bouc [...] comme si j'étais là dans cette cuisine de paysans victime de quelque enchantement [...]³³

³² *Ibid.*, p. 304.

³³ *Ibid.*, p. 300.

La vieille femme est dotée des attributs d'une sorcière : des yeux laiteux, un tremblement perpétuel, des difficultés à communiquer font d'elle un vigile, un personnage maléfique et hors de portée. Elle chuchote des renseignements au narrateur, parlant notamment de l'existence d'une clé permettant d'atteindre la belle³⁴. Le contexte de la présence des soldats désorientés dans un endroit à l'emploi modifié – une ferme transformée en étape de parcours – alors même que le lieu en tant que tel n'a pas changé semble avoir plusieurs ramifications :

- la fonction assignée par la guerre aux lieux est visible dans la superposition d'une nouvelle fonction à la ferme, qui devient avec la présence des soldats une étape de parcours

- La désorientation des soldats et l'absence de notation de lieu et de datation créent un flou dans la localisation et la temporalité. De ce fait, une lecture anachronique de la scène pourrait en faire une sorte de conte. Le modèle d'un conte ou d'une fiction d'apprentissage semble dessiner une topographie détachée de la réalité, un lieu utopique.

Elle est également une voyante avec ses « yeux de morte » : sollicitée par les soldats pour parler, elle leur dit avoir vu Jésus, qui est « le plus malin » sur les chemins. Ces caractéristiques semblent faire d'elle un personnage d'entre-deux, une figure psychopompe et gardienne de seuil, dotée d'une connaissance mystérieuse supérieure. Mais en réalité, sa parole fait écho aux hurlements de l'homme devenu fou à la suite d'un bombardement et gardé par la police militaire, dont la mention précède immédiatement la scène de la cuisine des paysans³⁵. Les deux personnages sont forcés au silence et tous les deux ont une place dévolue. Pour la vieille femme, il s'agit d'un fauteuil et pour le soldat devenu fou, un espace dédié et gardé par la police.

La description de cette vieille femme s'accompagne de l'impression pour le narrateur d'être dans un pays enchanté : « en fait il y avait quelque chose comme cela [un enchantement] dans ce pays perdu coupé du monde³⁶ ».

Il y a dans l'œuvre simonienne d'innombrables appels à la guerre et à l'expérience guerrière comme rituel mortifère, s'accompagnant d'une mise en scène spécifique des lieux, qui sont comparés aux lieux communs du conte. Le même type de paysage féérique, rappelant le conte de fée et le roman d'aventure médiéval apparaît dans d'autres romans. Dans *Les Géorgiques*, les soldats passent la drôle de

³⁴ *Ibid.*, p. 302.

³⁵ *Ibid.*, p. 297.

³⁶ *Ibid.*, p. 300.

guerre dans une région tout droit tirée des romans anciens, « un pays vallonné, en partie recouvert d'épaisses forêts » et les chevaux de ce pays, seuls êtres vivants que semblent posséder la région, qui échappent aussi aux maladies des chevaux militaires, sont « héraldiques »³⁷ :

[...] maladie de la sole [...] à laquelle n'échappait que la race du pays : des bêtes [...] semblables aux vigoureuses montures des chevaliers d'autrefois [...]³⁸

Le narrateur semble pris dans un enchantement, qui rappelle le mot qu'utilise O. dans *Les Géorgiques* pour revenir sur la période qu'il a passée en Espagne³⁹. Avec une description qui reproduit le modèle du conte et des histoires chevaleresques médiévales, ainsi qu'avec une insistance explicite sur la dimension rituelle de la guerre, une identité spatiale artificielle et fantasmée est posée sur ces lieux et leur donne une teinte atemporelle, élaborant plus encore l'uchronie guerrière et l'a-temporalisation de la chronologie dans la guerre simonienne. Le soldat simonien semble pris dans un temps cyclique où les mêmes événements continuent de se dérouler sans début ni fin, comme le soldat célinien envoyé au casse-pipe. Il ne s'agit pas tant de parodier des images stéréotypées de la guerre que d'élaborer une réflexion sur le temps perdu, disparu ou vidé de sens, au profit d'un intérêt sensible pour les paysages qui se déploient au présent de l'écriture et au présent de la vision poétique de l'écrivain. La reprise des motifs du conte permet de souligner la déconnexion et la déréalisation temporelle de l'événement, qui, de ce fait, échappe à une linéarité chronologique. Le modèle du conte permet d'exemplifier une histoire singulière pour obliquement en faire une histoire exemplaire et universelle, porteuse de la valeur de l'expérience humaine. La typification des paysages et des lieux où se déroule la guerre conduit à une a-temporalisation de ces lieux, avec la superposition et la juxtaposition de la mémoire historique de toutes les guerres s'étant déroulées dans un lieu délimité.

³⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 101.

³⁸ *Ibid.*, p. 100.

³⁹ *Ibid.*, p. 348.

Les personnages psychopompes, gardiens de seuils

On peut noter, dans l'œuvre simonienne de façon plus systématique, et de façon ponctuelle dans l'œuvre, la présence de personnages dont la fonction paraît essentiellement être celle de « gardien du seuil ». Ces personnages dont la description est ambivalente, les faisant parfois paraître comme superflus, parfois nécessaires, sont généralement des accompagnateurs mortuaires. Il y a par exemple la bonne malgache et la concierge qui officient lors du départ du père dans *L'Acacia* ou la bonne cruelle qui accompagne la mère avant et durant sa mort, et même après dans *Le Tramway*. Ce qu'il faut absolument noter avec ces personnages, c'est que leur description fonctionnelle semble résumer leur existence : ils n'existent que dans un espace déterminé, pour remplir une seule et unique fonction également déterminée. Tel par exemple, le nettoyeur de l'aéroport en Union soviétique, dont l'existence paraît concentrée dans la figure mécanique de la machine à balayer qu'il chevauche.

Ces figures psychopompes sont attachées à des lieux et leurs fonctions spécifiques consistent essentiellement dans l'arrangement physique et matériel d'un espace délimité : la chambre du malade, la maison que le capitaine quitte, le nettoyeur de l'aéroport, etc.

Chez Bāyrāmi, les personnages psychopompes sont plus rares. On peut cependant citer les chefs de gare et les personnages administrateurs en général. Comme dans l'œuvre simonienne, chez Bāyrāmi, ces personnages sont attachés à des endroits spécifiques. Le personnage psychopompe est un gardien du seuil qui se présente souvent sous la forme d'une figure administrative qui possède un sceau et qui autorise le sujet à entrer dans le territoire interdit où se déroulera le rituel guerrier. On le voit en début de roman dans *Le Pont suspendu*, avec le personnage du « chef de gare ». Comme autre personnage psychopompe et ambivalent, il faut citer Loup Khān, le général sécessionniste dont la figure apparaît à de nombreuses reprises dans *Les Morts du parc vert*, qui refuse de donner un reçu au malheureux banquier et le condamne ainsi à la mort. En général, la forme du passage de l'espace social conventionnel à l'espace de la guerre, chez Bāyrāmi, est l'échange administratif et l'obtention du sceau d'entrée, autorisation délivrée par un personnage unifonctionnel et gardien du seuil.

Les figures psychopompes ne sont pas uniquement chargées d'un rôle rituel. Elles focalisent également une forte charge fantasmagorique et psychologique. Ainsi chez Bāyrāmi, dont le parcours guerrier sert de cadre pour une déconstruction du discours identitaire et historique ancestral.

La figure du père apparaît comme une figure à éviter, si on considère que les chefs militaires sont des figures fantasmées du père. Le narrateur semble éprouver une profonde méfiance envers ces images. Dans *Les Morts du parc vert*, la figure paternelle du jeune Bolot est son père adoptif, un homme dur et brutal, possesseur d'une connaissance limitée et gardien d'une loi d'airain qui exclut définitivement le jeune Bolot de la société rurale, en tant que fils de personne. Dans *Feu à volonté*, l'image du père est cristallisée dans celle de l'ancêtre Mort Khān, dont le comportement totalitaire est clairement ridiculisé sous la forme d'une dissection scatologique.

Le parcours rituel, dont le pathos de la souffrance est plus marqué chez Bāyrāmi, est également vu par ce dernier sous un angle qui présente des similarités avec celui de Claude Simon, avec cette importante différence que le narrateur bāyrāmien ne conclut pas à une absence de signification, mais plutôt à sa propre absence de connaissance. Le roman se conclut sur une scène onirique et métaphorique, précédée d'une conversation qui montre toute la portée de la méfiance envers le discours convenu et l'échec de la complétion du rituel et de la renaissance à une connaissance supérieure :

- Vois-tu quelque chose ? Vois-tu une quelconque lumière ? En haut de la montagne, au fond de la vallée, une petite lueur ou la lumière d'un feu ?
- Non, tout est sombre, sombre, sombre ! [...]
- C'est-à-dire qu'il n'y a aucune lumière ? [...]
- Non, il n'y a aucune lumière.
- Comment est-ce possible ? Le désert ne va pas continuer pour l'éternité.
- Pour l'instant, c'est le désert.
- Mais tu sais bien que nous devons aller vers la lumière !
- Je sais, mais il n'y a que l'obscurité, l'obscurité absolue !⁴⁰

⁴⁰ M. BĀYRĀMĪ, *Ātash beh ekhtiyār*, op. cit., p. 262.

L'officier-officiant : un ventriloque mortifère

Le rituel initiatique, qui exprime entre autres une continuité culturelle, a aussi ses officiants, guidant les novices dans les épreuves tortueuses de leur progression. Dans l'œuvre simonienne cependant, les officiers supérieurs, correspondant aux officiants du rite, ne sont guère à la hauteur de leur tâche. Nous nous proposons d'étudier ici la fonction rituelle de l'officier supérieur incompetent et quasi criminel, qui semble focaliser sur lui le point zéro du maelstrom simonien :

[...] pour les cavaliers, donc, sursautant soudain au claquement rapide des sabots, ce fut comme s'ils étaient rattrapés, frôlés, puis laissés sur place par un bruissement confus, un froissement d'air fouetté emportant avec lui un léger cliquetis d'aciers [...] comme si cavalier et cheval ne formaient qu'une seule et même créature mythique faite d'une matière semblable à du métal, pourvue d'ailes invisibles et aux plumes de métal [...]⁴¹

Cette scène est la deuxième de *L'Acacia*. Elle s'ouvre sur la file des cavaliers sales et épuisés, survolés par un avion ennemi et attendant d'être mitraillés, qui sont dépassés et inspectés par l'officier supérieur responsable de leur confrontation meurtrière avec des troupes nazies mécanisées. Le passage de l'officier supérieur provoque un mouvement d'indignation et de colère que l'état de fatigue extrême des cavaliers limite à un simple murmure. La description de l'apparence des soldats et de l'officier supérieur montre une stricte frontière. Les cavaliers sont sales et terreux. Leurs chevaux sont martyrisés. Et la file des cavaliers se double d'une file « fantomatique » de chevaux qui n'ont désormais plus de cavaliers – ce qui fait écho non pas tant à la mort qu'à la disparition des combattants, avec l'hypothèse que la terre elle-même se charge de les engloutir et de les faire disparaître⁴² –. L'officier supérieur, au contraire, est propre, fringant, et son attirail militaire est bien astiqué. Son apparence possède tous les motifs de l'imaginaire ouranien, motifs négativement chargés dans l'œuvre simonienne. L'officier est spécifiquement considéré comme « quelque chose comme un mythe, une abstraction ». Il est une « incarnation enfin visible », une « entité », un « symbole⁴³ ». Ce qu'il symbolise est explicitement indiqué comme ce que le narrateur considère responsable de la débâcle des lignes françaises face à l'invasion allemande.

Son apparence rappelle également la dimension théâtrale de la guerre simonienne qui semble d'une part créer une hétérotopie pour la « scène de la guerre »

⁴¹ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 31.

⁴² *Ibid.*, p. 42.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

et de l'autre, montrer le décalage entre discours rationnel et justificatif et la réalité concrète et phénoménale de la guerre vécue.

Dans cette séquence, l'officier supérieur est décrit comme faisant un avec son cheval, comme « une créature mythique », et tous deux moulés dans une « matière semblable à du métal ». Il est aussi comme ailé, doté d'ailes de métal invisible et se déplaçant au sein d'une « espèce de nuage invisible ». Nous voyons ici une isotopie de motifs célestes, métalliques et ouraniens.

Cet officier supérieur possède également la caractéristique de s'exprimer comme au travers « d'un masque : comme s'il avait parlé à travers du carton ou du fer blanc sculpté, à la manière des chefs-d'œuvre de ces maîtres armuriers de la Renaissance, en forme de visage : absent, inexpressif, les traits figés, les joues plates, sinon creuses, la bouche mince, semblable à un coup de sabre, à peine entrouverte, les lèvres remuant à peine, comme celles d'un ventriloque⁴⁴».

L'apparence ouranienne de l'officier, avec le champ lexical du fer et des armes, est mise en relation avec la description du visage comme masque et de l'homme comme ventriloque. Cela semble renvoyer au discours politicien de l'époque et des responsables qui ont jeté les cavaliers face aux blindés et avions allemands comme des pièces dans un jeu de hasard, où le vert de la nature fait référence au tapis de jeu.

Dans ce passage, nous voyons une mise en abyme de l'image du guerrier tel que dépeint par les arts picturaux. L'officier supérieur est transformé en type anachronique et ancestral à travers sa comparaison avec du fer blanc sculpté ; il est métallique même dans son visage, comme l'incarnation d'une arme en soi, ancien, atemporel et artistique, avec ses lèvres en forme de sabre. L'imaginaire ouranien est ici posé dans le microcosme de la face de l'officier, selon un procédé analogique qui fait de ce visage un paysage en miniature.

Son visage est, d'une part ; un chef-d'œuvre d'armurerie, un *monument* et, d'autre part, comme un ventriloque, il égrène un discours tout fait qui ne provient pas de lui. En comparant son visage à celui d'un ventriloque, le narrateur montre l'abandon de responsabilité dont cet officier a fait preuve en jetant ses troupes face à des troupes blindées. D'ailleurs, il se contente de faire des remontrances sur l'apparence des cavaliers : il s'agit pour lui de faire respecter une tradition *monumentale*, qui est celle de la respectable cavalerie française, au détriment d'une pensée vivante et actualisée sur la situation militaire.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 47.

Ce qui permet au narrateur de critiquer obliquement ce qu'il considère comme l'incurie meurtrière et impitoyable du commandement français lors de la défaite de 40. La description de ce visage est aussi une hypotypose des guerres et une allégorie du militaire. De même, son apparition rappelle le jeu de hasard⁴⁵ dans lequel la campagne verte où les troupes sont négligemment jetées est comparée au tapis vert d'une table de casino. Par ailleurs, l'officier métallique semble une constante dans l'œuvre simonienne où domine l'image de l'officier cavalier s'effondrant avec son cheval et son sabre levé, comme tout d'une pièce, moulé dans du plomb⁴⁶.

Plus loin, l'officier, que les cavaliers pensaient retourné « à ce lointain et vague empyrée » auquel il appartient, est revu dans une posture qui évoque le modèle pictural d'une scène chevaleresque. Le militaire est alors suivi par une foule hiérarchiquement disposée qui comprend à leur tête un autre officier typifié, « le capitaine-lansquenet », puis par une file de cavaliers qui rappellent au narrateur des cavaliers-jupons « découpés dans du zinc » dans « les baraques de tir forain » « comme les pièces d'un jeu d'échecs ». La scène semble donc se passer dans un espace de spectacle, en quelque sorte mécanique puisqu'il y a du mouvement. Mais c'est comme si ceux qui étaient décrits n'étaient pas des individus. L'ensemble rappelle une scène représentant des pions ou une image pieuse de chevalerie, qui est ici tournée en dérision avec la mécanisation et la déshumanisation des cavaliers. Dans *L'Acacia*, le narrateur estime que le récit de la mort du père par les « témoins » reprend le « poncif » des « manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires [...] entourés de chevaliers revêtus de cottes de mailles [...] »⁴⁷ » L'officier supérieur ouranien, qui devrait dans un rituel faire office de maître de cérémonie et de maître, n'est qu'un pantin qui déshumanise les hommes qu'il est censé conduire dans les étapes de leur initiation.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁶ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 326.

La dévoration : une féminité effrayante dans l'œuvre simonienne

Dans le rituel initiatique, la phase de mise à mort suit et complète la séparation d'avec le monde profane. Le novice doit mourir, retourner à la *materia prima* pour pouvoir renaître⁴⁸.

Dans l'œuvre simonienne cependant, la renaissance n'a pas lieu. La juxtaposition analogique de la nature et de l'organique avec l'image de la femme permet au narrateur de relier la femme et la nature organique de la mort. D'où une vision de la femme ambivalente, en même temps objet de désir et mortifère. La femme est souvent la mère-mort, rejoignant ainsi la nature indifférente à la guerre qui consomme les corps des défunts. Nous pouvons voir cet ensemble de caractéristiques autant pour la nature que pour la femme. La dévoration ou l'absorption par un monstre vorace est l'une des épreuves des rites initiatiques.

Dans la séquence précédente, l'officier supérieur longe la file des cavaliers, les frôle, puis les dépasse. Plus exactement, les cavaliers sont « laissés sur place ». L'apparence immaculée de l'officier supérieur et de son cheval est bien différente de celle des cavaliers et de leurs chevaux sales et crottés de boue. L'officier les dépasse et bien qu'il les frôle, il appartient clairement à un univers décrit ici comme supérieur sur une invisible échelle verticale, un au-delà désigné par le mot « empyrée⁴⁹ ». Les soldats morts et fantomatiques, dont témoigne la double file des chevaux sans cavaliers, n'ont visiblement pas rejoint cet empyrée. En effet, dans cette même séquence, la mort et les blessures laissent la place à la disparition pure et simple de ces derniers, avalés par la terre, dans une image qui les renvoie non pas vers la hauteur et en quelque sorte vers la Walhalla céleste et ouranienne, mais aux enfers souterrains et chthoniens :

[...] et à partir d'un moment, il n'y eut plus que des cavaliers manquants, simplement manquants, disparus, comme si la grasse et verte campagne en absorbait peu à peu une ration, engloutis, digérés [...]⁵⁰

La dévoration par un monstre semble être un élément important des rituels initiatiques⁵¹. C'est une épreuve du voyage initiatique dans l'au-delà qui s'apparente

⁴⁸ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation*, Nouv. éd., 2e éd. rev. et augm, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987, p. 7.

⁴⁹ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 302: « Empyrée ?... Oh... Quelque chose dans le genre du paradis... Mais spécial. Pas le paradis de n'importe qui. Disons : un coin particulier du paradis, un coin supérieur. Disons : une sorte de club réservé. Uniquement pour colonels de cavalerie. »

⁵⁰ *Ibid.*, p. 42.

⁵¹ M. ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, op. cit., p. 82.

au retour au sein de la mère-mort ou *materia prima*. Mais dans le rituel, le novice héroïque survit à cette épreuve et sort du monstre, parfois à l'issue d'un combat. Dans l'œuvre simonienne cependant, ce rituel d'avalement ne débouche que sur la disparition pure et simple et à un retour sans espoir à la matière primaire. Il n'existe aucune connaissance mystérieuse transmise par les officiants et maîtres de cérémonie, comme ici avec l'officier-ventriloque. A la différence d'Orphée, le personnage simonien ne peut pas espérer ressortir du labyrinthe initiatique, féminin et chthonien, à l'issue duquel il n'y a pas de renaissance et d'accès à une vie supérieure. Comme nous le verrons à maintes reprises, les motifs d'une initiation sont repris pour mettre en scène l'inverse d'une initiation comme accès à un état amélioré et supérieur.

L'image de la féminité, symbolisée par les femmes sur lesquelles le narrateur ne cesse de fantasmer – telle Corinne dans *La Route des Flandres* – est également présentée sous un angle négatif et dévorant. La femme dans l'œuvre simonienne semble être en même temps insaisissable et volage. Le narrateur de la *Route des Flandres* met en parallèle les infidélités de la femme et les lectures pontifiantes pour expliquer les morts-suicides des Reixach successifs. L'image de la mère est aussi contaminée par une vision similaire de féminité dévoratrice. Au début de *L'Acacia*, le narrateur décrit la mère dévorant son repas de manière à le faire disparaître, comme en écho aux disparitions des soldats avalés par la verte campagne⁵². De même, le narrateur revenu de la guerre, allongé à côté d'une femme, ressent une impression d'ensevelissement à la place de la « tiède chair féminine », mais la transformation fantasmique de l'air en corps vicié et puant se fait par transfert de la chair féminine et rappelle au personnage l'air vicié et lourd, quasi solide qu'il a respiré dans le train de prisonniers⁵³.

Dans *La Route des Flandres*, le cavalier épuisé arrive à une grange pour dormir ; il y découvre une jeune femme avec une lanterne postée pour accueillir les soldats et dans un mouvement fantasmatique, fait d'elle l'image même de la féminité dans ses dimensions contradictoires, désirable et mortifère. Mais la jeune femme disparaît définitivement derrière un voile représentant la queue d'un paon – dans un jeu de miroir du regard avide de voir la femme et les yeux d'Argos du paon « mythologique ⁵⁴ » – et devient l'objet d'un ballet social entre hommes, et des discours des soldats. Cette femme demeure toujours inatteignable et même quand le

⁵² C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 42.

⁵³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 109.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 143.

narrateur peut enfin s'unir à Corinne qu'il a si fortement désirée, il n'a pas l'impression d'avoir réussi à atteindre un objectif ou d'avoir obtenu ce qu'il avait tant cherché. Les yeux du paon, tout en renvoyant à l'image de Pan, de même qu'à une référence baroque à la vanité, sont aussi comparés à la figure mythologique d'Argos. Le thème de la dévoration est traité tout le long du passage et comme mis en abyme autour du sujet du désir pour la femme. Accessoirement, le motif du rideau – le paon – réaffirme avec force la séparation des espaces. Ainsi, le simple rideau devient le seuil infranchissable d'un espace interdit. Mais lequel est l'espace interdit ? La pièce où est la femme vue mais invisible ou bien l'espace extérieur où se trouve le soldat ? Il semble que les yeux du rideau intervertissent l'espace interdit. Le motif du paon dessine ainsi une hétérotopie entre des espaces pourtant reliés. L'espace interdit où se trouve la jeune femme semble également par analogie devenir l'espace interdit que le novice doit atteindre. En l'occurrence, pour le combattant simonien, ce lieu interdit semble être le lieu de la mort. Dans cette optique, la figure féminine ressurgit après un nouveau détour des signifiants et devient dans cette séquence une représentation de la mort à travers la pulsion scopique du soldat fantasmant sur la jeune fermière qu'il ne peut pas voir.

L'une des images prégnantes de *La Route des Flandres*, une image qui semble structurer l'imaginaire simonien et être le fil d'Ariane du récit, est celui du capitaine de Reixach, mitraillé par l'ennemi, qui s'effondre avec son cheval, sabre levé. Le narrateur est intrigué par ce geste de l'officier : lever un sabre pour se défendre contre une arme à feu. C'est un geste inutile mais « ancestral » que le narrateur attribue à la lignée du capitaine. L'acier du sabre que lève l'officier avant de tomber introduit le mot « virginal » et donne l'opportunité au narrateur de commencer son enquête fantasmagorique sur la figure de la jeune femme que le capitaine a épousée et dont les infidélités supposées sont avancées comme l'une des raisons d'un suicide éventuel, déguisé en mort au combat. Cette image de l'acier « virginal » renvoyant à la virginité féminine est intéressante dans une perspective religieuse. Nous voyons à plusieurs endroits ce qui semble une reprise des motifs chrétiens dans un contexte lié à la sexualité. L'exemple le plus clair serait l'adolescent Laurent dans *Histoire* qui reprend verbalement des répons des prières catholiques et les transforme en jeux de mots sexualisés. La relation entre la sexualité et le rituel religieux semble assez clair dans l'œuvre simonienne. Il semble qu'il existe ici un triangle rite/sexualité/religion.

L'initiation inversée et la chute

Dans *La Route des Flandres*, les soldats défaits, alignés dans une prairie, sont comparés à des preneurs de voiles :

[...] quelle est cette cérémonie où ils sont tous étendus par terre rang après rang les têtes touchant les pieds sur les dalles froides de la cathédrale, l'ordination je crois ou la prise de voile pour les jeunes filles les vierges [...] le vieil évêque [...] disant qu'ils sont morts pour ce monde et il paraît qu'on étend alors un voile sur eux, l'aube uniformément grisâtre s'étendant sur la prairie [...] ⁵⁵

Dans ce passage, le narrateur fait prisonnier ressent par analogie une ressemblance entre la position des soldats faits prisonniers allongés au sol et l'ordination religieuse, de même que la négation de leur rôle traditionnel d'hommes avec la féminisation dont ils font l'objet. L'ordination est l'acte liturgique qui confère le sacrement de l'ordre et transforme le novice en prêtre et « donne une effusion particulière de l'Esprit Saint, qui configure l'ordinand au Christ dans sa triple fonction de prêtre, prophète et roi, selon les degrés respectifs du sacrement. ⁵⁶» Nous voyons dans les triples fonctions de prêtre, de roi et de prophète des figures ouraniennes et célestes. Mais l'événement narré n'est pas une ascension et une victoire conférant l'autorité. La scène décrit les combattants vaincus et « déchus », allongés par terre, comme des sardines ou des morts dans une fosse commune, sur ordre du vainqueur. C'est le contraire d'une prise d'autorité. Le soldat prisonnier a perdu le peu de capacité de manœuvre et de choix qu'il possédait. Bien loin d'une quelconque autorité qu'il n'a jamais eue.

L'analogie faite par le narrateur avec l'ordination souligne de même un événement irréversible, puisque l'ordination ne peut se défaire. L'initiation rituelle comprend un changement de substance accompagnant la mort du novice. C'est bien ainsi que le narrateur simonien semble considérer l'événement, puisque devenir prisonnier devient un état de mort, avec la description de la manière dont les hommes sont allongés, dans une situation de survie précaire, comme s'ils étaient morts. La couleur grise rappelle dans l'œuvre simonienne la mort et la violence.

Le soldat fait prisonnier consomme la première partie de sa métamorphose. Le passage continue sur la parole de l'évêque (le consécrateur), le maître en rituel, qui annonce explicitement « la mort au monde » des novices qui sont désormais

⁵⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁵⁶ « Ordre (sacrement) », dans *Wikipédia*, 2020 (en ligne : [https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ordre_\(sacrement\)&oldid=168580007](https://fr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ordre_(sacrement)&oldid=168580007) ; consulté le 16 avril 2020)

comme morts et donc prêts à renaître. Les prisonniers sont néanmoins vivants. Ils sont ainsi devenus des morts-vivants.

Dans la séquence étudiée, l'espace de la prairie est délimité par des frontières infranchissables. C'est un espace que le narrateur compare à celui d'une cathédrale, ce qui nous renvoie de nouveau à l'analogie filée du rite religieux et ici, en l'occurrence, souligne l'existence d'un espace sacré. L'espace de la prairie comparée à une cathédrale affirme un autre élément visible dans le rite : l'espace sacré où a lieu l'initiation. La posture horizontale des prisonniers est à l'opposé de celui du combattant classique : allongés, ils sont entièrement défaits et ont en quelque sorte non pas seulement déposé les armes, mais cessé d'être des combattants. La comparaison avec une cérémonie de prise de voile est également pertinente par le renoncement absolu du combattant défait. C'est la transformation de l'espace de la prairie en lieu rituel du fait de la comparaison avec la prise de voile – indiquant une séparation définitive et un renoncement complet au monde « commun » – qui donne sa signification à l'abdication des combattants. Mais alors que la prise de voile pour une novice religieuse, dans une optique transcendantale et verticale, serait une élévation, ici, la couleur grise du voile qui s'étend sur la prairie et les hommes renvoie au gris qui est pour le narrateur comme la couleur de la mort et de la peur⁵⁷ et une négation de la couleur. Ainsi, le lieu de l'ascension, reliant en principe la « prise de voile » des combattants à l'ascension ouranienne et au céleste, s'inverse et devient chute et déchéance. Les soldats prisonniers ne redeviennent cependant pas des civils, ils deviennent des morts vivants emprisonnés dans leur déchéance.

Le combattant déchu devenu mort-vivant : une période de marge interminable

Le rituel marque un passage, d'abord par une séparation d'un état antérieur puis par agrégation à la communauté en tant qu'être nouveau et ressuscité à une vie meilleure. La résurrection est souvent précédée d'un temps mort où l'initié est dans un entre-deux⁵⁸. Cette période de marge est associée au statut social de l'individu qui devient un « marginal » : comme le modèle initiatique ne peut être modifié, le combattant survivant, ayant été préalablement exclu de la société civile, ne réussit pas non plus à compléter le circuit de la renaissance héroïque.

⁵⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 296: « [...] si ça avait une couleur, c'était couleur de fer, grisâtre, comme s'il était entré pour ainsi dire maintenant dans un état de mort virtuelle [...] »

⁵⁸ A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 183..

Nous avons vu que la mobilisation et le voyage des réservistes mobilisés est le commencement de la période de marge. Les combattants, élus du sacrifice rituel, deviennent objets de haine et de terreur de la part des civils qu'ils vont protéger. Dans *L'Acacia*, ce sont les lettres capitales des titres des journaux annonçant la mobilisation qui font office de « cordon sanitaire » les séparant désormais de la communauté à laquelle ils appartenaient jusqu'à présent. La séparation est brutale et ils sont clôturés en marginaux de manière quasi hermétique.

La mise à mort est brutale. Mais plus encore, la non-mort est terrible pour le combattant déchu. Il en perd son humanité, sa dignité et sa place sociale. Il devient un être végétatif, bloqué dans un entre-deux perpétuel. Nous en avons l'exemple spatial du camp de prisonniers où sont confinés les vaincus :

[...] les baraques toutes dans le même sens, basses, sombres, allongées, et l'écœurant relent [...] formant sans doute – imaginait Georges – au-dessus du vaste carré d'où il s'exhalait, excrémental, têtu, infamant, comme un couvercle hermétique, de sorte qu'ils étaient – disait-il – doublement prisonniers : une première fois de cette clôture de barbelés [...], et une seconde fois de leur propre infection (ou abjection : celle des armées vaincues, des guerriers déchus) [...]⁵⁹

L'espace du camp, comme l'espace du train des prisonniers, est un espace dont les attributs physiques reflètent le statut des individus qui y sont enfermés : un espace mortifère, abject, de forme rectangulaire, obscur et puant, semblable à un cercueil. Ils ne sont pas encore morts, mais plus tout à fait vivants. Le narrateur enfermé dans le train des prisonniers, se sent littéralement « squelette » et décrit ainsi l'espace extérieur qu'il peut voir dans l'étroite ouverture rectangulaire de la lucarne du wagon à bestiaux :

[...] il pouvait voir les fragments du ciel nocturne et inaltérable [...] comme une surface glacée, cristalline et inviolable sur laquelle pouvait glisser sans laisser ni trace ni souillure cette matière noirâtre, visqueuse vociférante [...]⁶⁰

L'espace où ces hommes sont enfermés est hermétiquement séparé de l'espace extérieur. Ici, ironiquement, l'espace qu'il voit est le ciel, qui renvoie naturellement l'image d'une ascension ouranienne. Mais l'initiation n'a pas eu lieu et le ciel glacial et inviolable leur demeure interdit.

⁵⁹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 133.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 80.

Le modèle rituel de l'ascension du père et sa mort

Il nous semble que la reconstitution du parcours du père, officier de carrière – qui remplit donc à ce titre une fonction sociale à part entière et reconnue comme telle –, par le personnage et le narrateur simonien, devient un modèle d'initiation guerrière à mi-chemin entre une analyse sociale et une remémoration/reconstitution fantasmatique de la place et du rôle du père. Spatialement, le rituel marque de son empreinte les lieux en leur donnant des fonctions particulières : lieux d'agrégation, lieux de séparation, lieux de marge. Par la suite, nous verrons également que les lieux et le paysage général de la guerre apparaissent dans l'œuvre simonienne comme une hétérotopie, un espace cloisonné et séparé de l'espace civil et agressant ce dernier, espace aussi délimité par le rejet social et le sacrifice désigné comme rituel des soldats.

C'est en particulier dans *L'Acacia* avec sa charge autobiographique implicite⁶¹ que Claude Simon revient pour la première fois sur la vie et la mort de son père, tombé lors de la Grande Guerre. Ce dernier, officier de carrière, tombe dès les premiers mois de la guerre, alors que le jeune Claude est à peine âgé d'un an.

Dans ce roman, les chapitres alternent entre l'expérience de la guerre pour un jeune cavalier en 1939 et celle de la Grande Guerre pour un capitaine issu d'un milieu humble et paysan. Nous voyons l'ascension sociale de ce dernier grâce à l'armée, à travers de nombreux épisodes qui reviennent sur son parcours de vie, en particulier sa rencontre avec la jeune aristocrate qu'il épousera. De la même, le récit met en scène la mobilisation du cavalier, son expérience de la guerre, puis sa vie dans le camp de prisonniers et ses premiers tâtonnements avant l'écriture. Un chapitre se penche également sur l'annonce de la mort du capitaine, sur laquelle le narrateur enquête en 1984 en interrogeant des personnes âgées de sa famille qui étaient en 1914 des jeunes filles. Le roman se clôt avec l'image de l'ancien cavalier s'installant devant une feuille blanche, face à la fenêtre dans laquelle s'encadre l'acacia.

Dans ce roman en particulier, il nous semble pouvoir relier ensemble le rituel, l'hétérotopie et le non-lieu de la mort du militaire-père.

⁶¹ Nous prenons la dimension autobiographique de ce roman au sens le plus large. En effet, Claude Simon précise que son écriture se base sur du vécu.

Le non-lieu de la mort : la tombe des figures paternelles militaires

Dans une perspective d'étude de l'espace présenté comme espace d'initiation, remarquons que *L'Acacia* s'ouvre sur une scène familière qui suivit la Grande Guerre : la recherche des dépouilles dans les zones de combat. L'enfant âgé de quatre ans est emmené par sa mère, veuve de guerre, et accompagné de ses tantes dans les anciennes zones de combat, toujours désolées, comme touchées par une « espèce de lèpre⁶² », pour retrouver la tombe de son père. Ce voyage est présenté comme une « errance⁶³ » et une enquête les poussant « d'un village à l'autre », « d'une maison à l'autre », les jetant sur des « chemins défoncés », dormant au hasard des lieux et se guidant avec l'aide des locaux « habitués » à ces veuves qui viennent retrouver leurs morts. Un premier motif du voyage initiatique et du roman de formation paraît se profiler dès ces premières lignes lors de ce parcours de recherche hanté par le deuil et la disparition. L'enfant engrange des souvenirs fondamentaux dans ce paysage dévasté, accompagnant sa mère également dévastée. La physionomie des lieux ravagés par la guerre répond à l'état d'esprit de tous, en particulier de cette famille endeuillée. La recherche de la tombe paternelle est dès cette introduction présentée comme une errance, ce qui semble indiquer d'ores et déjà l'absence de résultat de cette démarche.

La mère, décrite comme une personne hautaine, sévère et inflexiblement désolée, ne paraît guère s'exprimer, sauf au travers des tantes, qu'elle semble traiter comme des dames de compagnie ou des interprètes : « comme si elle-même n'avait pas parlé la même langue ou comme si quelque rite lui interdisait de s'adresser directement à des inconnus⁶⁴ ». Le mot rite apparaît explicitement dès ces premières pages, comme pour introduire l'aspect initiatique des parcours juxtaposés des deux générations de soldats généalogiquement liés que le roman mettra en scène.

L'absence de communication directe entre la mère et les « étrangers » se passe par l'intermédiaire du langage, cette dernière refusant de leur parler, comme s'ils ne parlaient pas la même langue. Rite et langage sont associés dans la figure de la mère se désolidarisant des autres pour clore l'espace partagé avec son mari défunt. De plus, elle n'appartient pas à la même classe que les individus qu'elle croise. Le narrateur pose dès ici la dimension sociale du rite en introduction à la présentation de la classe sociale fermée et marquée par des valeurs de hiérarchie à laquelle la jeune femme appartient. Ainsi, les tantes apparaissent comme des dames de compagnie

⁶² C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 12.

⁶³ *Ibid.*, p. 15.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

d'un rang subalterne. Ici, c'est l'espace social qui se profile avec ses clôtures et ses rites de communication.

Le rite semble également indiquer un certain vœu de silence caractérisant ce personnage qui ne paraît s'exprimer que dans la mesure où elle parle de son mari. Elle est présentée comme un personnage existant dans une dimension univoque, qui est sa relation avec son mari. Dans ce roman, sa voix ne s'entend que deux fois, une première pour demander un renseignement sur l'endroit où le capitaine est enterré, une deuxième fois lorsqu'elle reçoit la nouvelle de sa mort et, hors d'elle, balbutie des prières⁶⁵. La voix de la mère ne s'entend, comme celle du père, qu'à travers des objets, tels que les photographies qu'elle prend, ou de l'écriture, à travers les cartes postales et la correspondance.

Dans la recherche des origines, la mère également paraît prendre en particulier dans ce roman, après la mort de son mari, des attributs qui font d'elle un monument, un personnage monumental et figé, pour lequel le temps s'est arrêté avec la mort de son époux. Nous avons vu que le discours des narrateurs simoniens s'élabore dans une certaine frayeur et ironie concernant l'apparence monumentale et figée des choses. Dans cette séquence, la veuve est présentée comme bourbonnienne, impassible, ne communiquant guère avec les autres, sévère et dévorante. Elle rappelle à la lecture la statue du général Conventionnel qui surplombe la demeure d'enfance du personnage des *Géorgiques*, statue que ce dernier tente sans succès de retrouver lors d'une enquête familiale. Alors que les séquences revenant sur elle jeune femme ou jeune mariée parlent d'une mollesse de sultane ou de princesse⁶⁶, le veuvage semble en quelque sorte lui donner des attributs d'autorité en la figeant. Dans une autre séquence, la veuve devient en quelque sorte le maillon de transmission de la tradition martiale et masculine de la famille. Alastair Duncan écrit à ce propos : « En l'absence du père, la mère dicte la loi patriarcale au jeune garçon. Elle transmet et impose les valeurs paternelles en redoublant de sévérité [...].⁶⁷ » Elle possède des attributs qui sont généralement donnés aux militaires dans les romans simoniens, notamment une apparence et des yeux de rapace⁶⁸. Sa façon de manger qui indique également cette rapacité, montre de même la manière dont elle

⁶⁵ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 217.

⁶⁷ DUNCAN, Alastair, « Allées et venues familiales chez Claude Simon », in. J.-Y. LAURICHESSE (éd.), *Claude Simon : allées et venues. Actes du colloque international de Perpignan, (14 et 15 mars 2003)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004.

⁶⁸ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 17.

semble figée, passant d'un état à l'autre sans que la transition se remarque. La nourriture disparaît sans qu'elle ne paraisse y toucher :

[...] quelque chose de sauvage, comme une voracité, une fureur, une glotonnerie aurait-on pu dire si, comme la façon dont s'habillait ou dont elle se tenait, celle dont elle faisait disparaître ce qui se trouvait dans son assiette n'avait aussi ce caractère de rigueur et de hautaine sévérité qui se dégageait d'elle [...]⁶⁹

Dans cette recherche présentée comme sans fin, qui prend fin non pas avec la découverte certifiée de la tombe du père, mais d'une fin considérée comme telle par la mère⁷⁰, les cartes postales font office de cartes censées guider cette famille pour retrouver la sépulture. La veuve sort à l'occasion des cartes postales qui semblent lui indiquer l'emplacement qu'elle doit rechercher. Une des cartes postales tombées est décrite par le narrateur comme représentant le discours dominant de la guerre 14-18 : « On les aura ! ». Cette carte postale est à mettre en liaison avec un ensemble de cartes postales qui parsèment *L'Acacia*. Notamment celles qui représentent les paysages dévastés de la guerre que la veuve envoie à sa famille et à ses connaissances, selon une vieille habitude qu'elle a toujours gardée – nous verrons plus loin sa relation avec la photographie –. Il y a également les cartes postales qui parsèment le parcours social du capitaine et indiquent les étapes de sa vie mouvementée et remplie de voyages, et qui constituent une archive des lieux de sa vie. Ces cartes pourraient être considérées comme une matérialisation d'étapes physiques, chacune représentant une étape sociale de son avancement.

La carte postale qui répète le discours de la victoire sur les Allemands tombe par terre et l'enfant la voit. Elle est décrite par le narrateur et porte au dos des indications sur lesquelles la veuve veut se baser pour retrouver la tombe du capitaine : « Cet homme parlait d'un bois de Jaulnay. Mais ça peut être Gaulnay. Ou Goulnoy. Demandez-leur s'ils savent où...⁷¹ »

Le nom de l'endroit où se trouve la tombe du père est sujet à un questionnement, d'ailleurs émis par la veuve, qui est la figure d'autorité. L'allitération du nom du bois paraît mener à une délocalisation de l'endroit. Le fait que l'endroit en question est un bois donne une certaine connotation mystérieuse et aventureuse à cet emplacement. Un certain aspect hétérotopique caractérise en ce sens la localisation de la tombe, dans une reprise des motifs de la littérature

⁶⁹ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 24.

⁷¹ *Ibid.*, p. 18.

d'initiation. Ainsi, le lieu où se trouve la dépouille du père semble être situé dans un espace autre, un non-lieu qui renvoie aussi au *no man's land* des champs de bataille de la Grande Guerre auxquels font référence la découverte de la muraille de feu dévorante décrite comme rencontre avec la Grande Guerre, inattendue même pour tous les officiers de carrière expérimentés⁷². Le lieu de la mort du père est partout et nulle part, dans le *no man's land* que fut la Grande Guerre. L'hésitation sur le nom de l'endroit fait du mot, du langage lui-même l'emplacement, la place de cette mort, que les récits variés des témoins ne précisent en rien. La lettre lacanienne de l'absence du père se déploie ainsi à travers l'allitération et l'altération du nom du lieu.

Finalement, la veuve trouve un cimetière que la description transforme en un espace particulier et délimité, puisqu'il possède un portique et une forme circulaire et clôturée :

C'était un tout petit cimetière, circulaire, d'une vingtaine de mètres de diamètre au plus, entouré d'un mur de pierres meulières comme on en voit aux pavillons de banlieue et dont les piliers de chaque côté du portail étaient surmontés d'une croix de fer peinte en noir⁷³.

Le cimetière possède une entrée sous forme de portique. De plus, c'est un cimetière pour les soldats allemands, les « autres », les étrangers. Le cimetière, cité par Michel Foucault comme espace hétérotopique⁷⁴ par excellence dans la société moderne, en prend ici encore plus les caractéristiques du fait de sa localisation, des morts qui y sont ensevelis et de son architecture. C'est un espace qui semble posséder les caractéristiques d'un lieu sacré, marqué par le mystère. Un lieu sacré a également pour attribut de contenir un totem, un objet reflétant la cosmogonie du monde⁷⁵. Mais dans ce cimetière, seule la croix surmontant la tombe supposée du capitaine est décrite comme objet vertical indicateur de l'imaginaire mythique du lieu. À travers une description simple, le narrateur pose le lieu sous l'égide de la mort comme univers et cosmogonie. Les visiteurs sont là pour briser ce mystère en mettant fin à leur quête, pour donner un lieu à la mort. Le cimetière semble l'emplacement idéal pour conclure une quête menée à sa fin. Mais le lieu de la mort se dérobe. En effet, le narrateur ne sait pas si l'adresse de la tombe est exacte ou si un local – personnages d'entre-deux qui renseignent les errants – a décidé de se débarrasser de la veuve et de ses questions. De plus, la tombe vers laquelle elle se

⁷² *Ibid.*, p. 55.

⁷³ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁴ M. FOUCAULT, D. DEFERT et M. FOUCAULT, *Le corps utopique ; suivi de Les Hétérotopies*, s. l., 2019, p. 28.

⁷⁵ M. ELIADE, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 38.

dirige indique seulement que s'y trouvent « deux officiers français non identifiés ». Ainsi, bien qu'arrivés au lieu désigné, les personnages n'ont aucune certitude matérielle d'être au bon endroit, d'avoir trouvé ce qu'ils recherchaient : « Et à la fin elle trouva. Ou plutôt elle trouva une fin [...] »⁷⁶ La mère se contente en quelque sorte de ce lieu-dit, alors qu'il n'existe aucune preuve concrète que c'est bien le capitaine qui est enterré dans ce cimetière.

Après la découverte de la tombe supposée du capitaine, un rituel funéraire a lieu. La veuve s'agenouille et fait s'agenouiller le garçonnet – avec une précision explicitement imprécise sur l'endroit « où devaient approximativement se trouver les pieds des morts ». Les deux tantes se tiennent debout derrière eux. Il est précisé qu'il n'y a personne d'autre qu'eux dans le cimetière. Le rituel mortuaire est mené à bien. Mais l'ensemble laisse planer le doute sur l'identité du mort honoré.

La recherche des dépouilles des soldats tombés pendant la Grande Guerre et la présence des veuves et des familles des soldats est un événement historique réel que Claude Simon revisite ici selon un point de vue personnalisé et individualisé – l'enfant, la mère, les tantes – et simultanément, comme en écho aux cartes postales qui parsèment l'ensemble de la séquence. La scène finale est une image chargée de *punctum* avec les yeux de faïence des tantes qui renvoient aux « yeux de faïence » du portrait du père.

Signalons également que la découverte de cette tombe s'accompagne de l'arrêt de la pluie et de l'apparition du soleil, ce qui semble renvoyer aux images archétypales de la pluie accompagnant la guerre dévorante et du soleil ouranien. Alors que l'apparition du soleil dans un temps grisâtre et maussade indiquerait un certain soulagement, dans cette scène, il semble plutôt référer à un ensemble ouranien, englobant le père dans sa fonction militaire, mais aussi sa mort pendant la guerre.

⁷⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 24.

L'échec de la mythification dans le discours

Ainsi, le lieu de la mort du capitaine-initié, en tant que figure généalogique et prédécesseur, est soumis à un doute impossible à surmonter. Nous voyons le même doute planer sur les autres personnages militaires paternels dans l'œuvre simonienne. Dans *La Route des Flandres*, le jeune cavalier, pourtant indélébilement marqué par la mort du capitaine de Reixach, doute de cette mort et souhaite retourner sur ses pas pour une vérification, n'abandonnant l'idée que lorsqu'il remarque à quel point le personnage du jockey y est indifférent : « Après tout même comme ça à bout portant ce type a pu le rater, peut-être seulement le blesser ou seulement tuer son cheval [...] ⁷⁷ ».

Le modèle initiatique de la mort consacrée du père est repris par Simon pour les autres personnages de combattants et de manière générale, charpente le parcours du guerrier dans sa dimension imaginaire. Ce parcours semble ancrer le « lieu » de la guerre dans le lieu où se trouve le père, dont l'image revient aussi clairement à la fin du roman *Le Palace*, dans lequel l'étudiant – personnage principal – vit la disparition de son mentor et figure paternelle de l'Américain. Vers la fin de ce roman, l'Américain disparaît et l'étudiant le recherche, sans succès, lors d'une enquête où il interroge différents « témoins » pour tenter de reconstituer l'endroit où se trouve l'Américain à travers ces récits. Cependant, l'Américain demeure introuvable et l'étudiant, perdu dans le labyrinthe des égouts de Barcelone, n'y retrouve que de jeunes cireurs de chaussures dont les boîtes de travail lui rappellent des cercueils :

[...] la cérémonieuse rangée de cireurs à la chevelure aile de corbeau, tout entiers vêtus (chemise et pantalon) de noir, alignés, patients, disponibles, terribles et faméliques derrière leurs petites boîtes cloutées semblables à d'antiques et mystérieux petits coffres, de minuscules et dérisoires cercueils d'enfants.⁷⁸

Les égouts de Barcelone où naît le « petit monstre macrocéphale [...] inviable et dégénéré⁷⁹ » de la révolution espagnole, sont un labyrinthe. Le labyrinthe est considéré comme un élément important dans les rites d'apprentissage. Le labyrinthe ou le dédale est le lieu de la régression au stade fœtal, le *regressus ad uterum*, passage mortuaire pour une renaissance en tant qu'être complété : « car la mort initiatique est comme le retour à une vie embryonnaire, pleine de promesses de vie, mais encore proche du néant auquel il faut bien retourner si l'on veut changer

⁷⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 52.

⁷⁸ C. SIMON, *Le Palace*, op. cit., p. 230.

⁷⁹ *Id.*

totalem⁸⁰» L'initié est avalé par le monstre ou perdu dans des entrailles souterraines, rappel de la vie antérieure, et doit pouvoir sortir du dédale, notamment en évitant la dévoration suggérée par la captivité dans les entrailles d'un monstre. Mais ici, l'étudiant qui se retrouve dans sa quête de la figure paternelle, perdu dans le labyrinthe des égouts d'une ville décrite comme une parturiente épuisée, n'en ressort pas. Son enquête pour retrouver la figure paternelle de l'Américain, disparu dans des circonstances mystérieuses, ne mène à aucun résultat.

Le labyrinthe, quant à lui, est indiqué par les petits cercueils de chaussures dont les boîtes sont comparées à des cercueils d'enfants. Le parcours labyrinthe de l'étudiant novice semble le mener à un lieu de mort où ne gît aucune relique. Les cercueils simoniens sont souvent des cénotaphes⁸¹. Le mort demeure toujours un disparu. Les petits coffres des cercueils de chaussures sont ici clairement désignés comme « mystérieux ». L'étudiant a atteint le terme de son enquête, mais il n'a trouvé ni l'Américain, ni réussi à sortir du labyrinthe.

Dans *Les Géorgiques* également, le général Conventionnel est exhumé et bien que l'emplacement de sa tombe soit connu, cette tombe est vide⁸². C'est un cénotaphe. Le schéma de disparition après la mort et l'impossibilité de situer la dépouille est récurrent et traverse l'œuvre de Claude Simon. Le deuil dans l'œuvre simonienne ne se fait pas autour d'un lieu où se trouvent des reliquats de l'absent. L'absent continue de se dérober dans un espace étranger, qui semble définitivement hors de portée et ne permet pas au deuil de se faire en se fixant sur une relique.

L'enquête sur ces morts martiales et hétérotopiques mène dans le récit à une réflexion poétique sur l'écriture. Ce n'est pas seulement la mort de ces personnages militaires et paternels qui est mise en doute, mais la manière dont les discours et les témoignages, en raison de leurs spécificités formelles, ne peuvent raconter l'événement :

[...] enjolivant peut-être quelque peu la chose ou plutôt la théâtralisant selon un poncif inspiré de leurs imaginations par les illustrations des manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus moins légendaires [...]⁸³

Le mot « poncif » utilisé semble en soi indiquer une image poétique usagée et affaiblie, déconnectée de la réalité et indique également une prise de distance

⁸⁰ S. VIERNE, *Rite, roman, initiation, op. cit.*, p. 29.

⁸¹ Voir le personnage du général dans *Les Géorgiques* exhumé après sa mort.

⁸² C. SIMON, *Les Géorgiques, op. cit.*, p. 168.

⁸³ C. SIMON, *L'Acacia, op. cit.*, p. 326.

intellectuelle avec cette image. Lors d'un entretien, Claude Simon revient sur un souvenir de Stendhal qui se rend compte, au moment de raconter un épisode de guerre, qu'il décrit une gravure représentant cette scène telle qu'il en a conservé le souvenir⁸⁴. Il semble que les témoins de la mort du capitaine, eux aussi, racontent une scène imaginée et organisée selon les canons du genre plutôt que la scène telle qu'elle se passa en réalité. Ces témoignages sont tous explicitement désignés comme arrangeant la réalité selon les codes d'une littérature épique qui ne fait qu'épaissir le doute sur la réalité. Dans *L'Acacia*, l'épopée de la mort héroïque du père, raconté par ses coéquipiers, est incessamment questionnée par le narrateur :

[...] il n'est pas jusqu'à l'expression stéréotypée de la balle « reçue en plein front » qui ne rende la chose incertaine [...] ⁸⁵

La séquence où la mort du capitaine est racontée s'étend sur trois pages. Cette séquence raconte le décès avec précision, mais le questionnement sur ce qui s'est réellement passé marque le récit dès la première ligne. Les témoignages recueillis sont « vagues » et il est « impossible de savoir ». C'est en ces mots que la séquence s'ouvre avec des expressions comme « Peut-être », « on peut présumer » « les témoins ne précisèrent pas », « supposer », « à moins que », etc. Les interventions du narrateur montrent en filigrane la construction des discours déconnectés de leurs référents, discours qui sont pourtant des témoignages. Le récit met en lumière ses mécanismes de fonctionnement. Les versions multiples et contradictoires, polyphoniques, dont le recoupement aurait dû mener à une clarification, sont déconstruites à travers les adverbes « peut-être » et les verbes de supposition, et leur relation au référent finalement méconnu mise en lumière.

En parallèle, Claude Simon pointe également le grand nombre de victimes de la Grande Guerre, en faisant allusion aux pertes et à la refonte du régiment auquel le capitaine appartenait. Non seulement les témoignages ne sont pas fiables, mais les témoins sont rares, morts pour la plupart. L'enquête sur la mort demeure sans réponse :

Ce fut tout. Le régiment subit par la suite de telles pertes [...] qu'il fut pratiquement impossible de retrouver et d'interroger les témoins directs de cet événement [...] ⁸⁶

⁸⁴ Anon., « Entretien avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, n° 8, n° 1, 1^{er} décembre 2007, p. 165-196

⁸⁵ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 327.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 326.

La poétisation du récit selon un modèle de représentation n'opère pas et le doute demeure. Dans la suite de la séquence, le narrateur oppose à cette image d'Épinal chevaleresque la mort du soldat dans une description crue et brutale :

[...] les combattants ennemis [...] le trouvèrent [...], comme il est plus probable, sous la forme imprécise qu'offrent au regard ces tas informes, plus ou moins souillés de boue et de sang [...]⁸⁷

Ici, le narrateur oppose la possibilité d'une meilleure relation du réel avec simplement une description non-normative. De même, la réalité de la mort brutale du soldat est individualisée et personnalisée. Le capitaine, décrit tel un mort adossé à un arbre « comme un chevalier médiéval ou un colonel d'Empire » trouve ici une forme pointée par l'adjectif démonstratif « ces ». Les « tas informes » sont ce qui se semble rester en réalité d'un combattant, avant que sa mort ne soit reprise par un discours qui la récupère.

Nous avons débuté cette partie en revenant d'abord sur la mort du père, en tant qu'« apothéose » du parcours initiatique militaire de ce dernier et en tant que point final à son parcours de vie. Nous allons voir par la suite que c'est l'intégralité du parcours de ce capitaine qui est revue dans *L'Acacia* selon les modalités d'un parcours rituel et initiatique. Ce rituel doit déboucher sur sa mort comme « chevalier », mais selon le narrateur, il le réifie non pas noblement, mais avec toute l'horreur d'une mort au combat violente et déshumanisante, avec sa transformation en tas informe et souillé de boue et de sang. La forme finale de l'apothéose guerrière ne mène qu'à une déshumanisation matérielle des restes du combattant, broyés dans le maelström de la guerre. Nous voyons également une dimension paysagère dans la quête du père qui se présente autant comme un parcours géographique aux quatre coins du monde qu'un parcours initiatique qui comprend également des étapes et suit le modèle d'un rite.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 327.

Le roman familial et le parcours initiatique du père-héros

Il nous semble que la vie du capitaine dans *L'Acacia* est présentée dans l'optique d'un rituel, d'une « ordalie »⁸⁸ dont l'objectif aurait été une élévation sociale lui permettant, dans le roman familial fantasmé par le narrateur, d'épouser la mère et de donner naissance à l'enfant, remplissant son devoir de géniteur pour ensuite remplir son contrat et sa vocation de militaire qui est de mourir pour l'État, « debout, bien en vue, jumelles en main⁸⁹. » Ce parcours est dénoncé comme déshumanisant et réifiant par le narrateur. La trajectoire initiatique du personnage paternel n'a débouché sur aucune ascension et la réalité brutale, inhumaine et cruelle de la guerre de 14-18 a montré l'envers des idéaux progressistes et technologiques de la modernité, qui ont été utilisés à des fins de destruction.

À l'aune de cette réalisation qui semble être tragique pour le narrateur, le parcours de vie du capitaine s'inscrit comme une petite histoire se fondant dans l'Histoire devenant une fresque sociale, le portrait de la tragédie guerrière qu'a été la Grande Guerre pour un continent et pour plusieurs générations. La recherche généalogique tente de recomposer une histoire individuelle posée dans le cadre de toutes les histoires individuelles des victimes de la guerre.

Le parcours du capitaine de *L'Acacia* semble réaliser à la fois le rituel guerrier, la mort privée de lieu et une ascension sociale finalement nulle et non-avenue, car le descendant, témoin et acteur de ses propres guerres, ne peut que constater la ruine et la déliquescence de l'héritage du personnage martial. Dans *Les Géorgiques*, le visiteur contemporain allant au domaine de l'ancêtre Conventionnel décrit minutieusement la décrépitude de cette propriété chérie autrefois par le général. De même, dans *La Route des Flandres*, Georges est redevenu le paysan que son professeur de père ne voulait pas être. Nous nous intéresserons dans ce passage à l'étude des éléments qui font du parcours de vie de ce capitaine un trajet initiatique.

LA FEMME, ESPACE SOCIAL A CONQUERIR LORS DE L'INITIATION

Dans une perspective d'apprentissage, le père-capitaine semble se présenter comme un héros dont l'objet de quête serait la mère, représentative d'une caste dont il veut faire partie, et la continuation de sa lignée est sa raison d'exister :

⁸⁸ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 55.

[...] jusqu'à ce qu'au terme de cette ascèse (il savait que ce n'était pas une question d'argent, que rien d'autre que cette longue ordalie ne pouvait lui permettre de pénétrer à l'intérieur de cette caste, cette citadelle) il pût acheter la bague, le diamant, le caillou magique) [...] l'uniforme de parade qui lui donnerait accès à l'inaccessible princesse, l'indolente et oisive sultane dans laquelle il pourrait déposer sa semence, tirant d'elle un fils [...]⁹⁰

« Ascèse », « ordalie », « moine » et « trappiste⁹¹ » sont quelques expressions que le narrateur utilise pour revenir sur la trajectoire et l'effort acharné et la discipline auto-imposée du capitaine dans son ascension sociale. Ici, le parcours du militaire pour atteindre la femme désirée, également représentante de la caste à laquelle il veut appartenir, a une connotation religieuse et marquée par l'isotopie d'une victoire initiatique. Le père doit accomplir une initiation lui permettant une « ascension », qui sous la plume simonienne, lie le religieux au sexuel.

Pour atteindre la femme et le milieu désiré, le jeune militaire doit se consacrer – comme à une religion – à une ascension sociale fortement marquée par la géographie au travers des voyages incessants qui le forment. Cette ascension sociale offre deux débouchés : la mort qui lui est demandée par le contrat qu'il a passé avec l'État⁹² et la naissance d'un fils, qui explique son existence dans l'optique d'une chaîne généalogique et organique, où son existence est justifiée par une fonction de reproduction. Dans les deux cas, le narrateur ne semble représenter ce personnage militaire que sous ces deux angles. Le même schéma se remarque dans le cas du capitaine de Reixach, dans *La Route des Flandres*, dont la vie et la mort se confondent avec celles de l'ancêtre dont le portrait, suspendu dans la chambre du narrateur, a marqué ce dernier du fait de la juxtaposition d'une tache rougeâtre sur le tableau et le suicide par balle de l'ancêtre⁹³. La pseudo-biographie de *L'Acacia* présente le parcours du capitaine à l'aune de son rôle de géniteur et de guerrier, comme c'est également le cas pour de Reixach dans *La Route des Flandres*. Sans l'apprentissage ascétique du père et ses efforts d'intégration dans la caste militaire, la

⁹⁰ *Ibid.*, p. 217.

⁹¹ *Ibid.*, p. 54.

⁹² Voir à ce propos l'analyse de R. CAILLOIS, *Bellone, ou, La pente de la guerre*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994, p.221. Selon lui, avec la démocratisation des nations, la guerre s'est également démocratisée: « Au moment où la nation ne reconnaît plus que des citoyens égaux en droits, auxquels elle consent le pouvoir politique, mais à qui elle impose l'obligation du service militaire, elle devient une totalité indivisible et armée, nécessairement séparée des autres et s'y opposant, exclusive, absolue et d'autant plus massive que l'État y assume plus de services et y exerce plus de contrôle [...]", ce qui mène à une gestion politique axée sur la possibilité d'un conflit armé, "de sorte que la guerre représente pour l'État une fascination et un absolu. »

⁹³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 94-95.

naissance du personnage en quête de ses origines n'aurait pas été possible. La quête paternelle demeure de l'ordre de l'initiation et son ascension sociale est imaginée comme une progression initiatique héroïque.

Le parcours du capitaine est double. Il s'agit pour lui de conquérir : d'une part la société, d'autre part la femme. Il est présenté comme un conquérant, la description de la femme comme « princesse » et « sultane » accentuant ce rôle de « conquérant botté venu ravir la liliane princesse » que le narrateur de *La Route des Flandres* pensait être le sien avant de découvrir la guerre⁹⁴. La femme désirée vit dans un bastion qui est une « espèce de citadelle de silence et de respectabilité »⁹⁵ située « au centre du dédale des vieilles rues de la vieille ville, elle-même semblable à une citadelle »⁹⁶. L'on voit « citadelle » et « dédale » dessiner ce portrait de la femme en tant que place forte à conquérir. Dans *Histoire*, elle est d'ailleurs comparée elle-même à une forteresse :

[...] non pas la prisonnière ou l'habitante mais, en quelque sorte, à la fois le donjon, les remparts et les fossés, c'est-à-dire non pas retenue par, enfermée dans, mais comme les pierres elles-mêmes [...] défendue par rien d'autre [...] que par une formidable inamovibilité [...]⁹⁷

La femme se transforme pour le capitaine conquérant en lieu à conquérir. Elle vit dans une place protégée par deux citadelles anciennes et un dédale à traverser victorieusement. Plus encore, son attachement à son mode de vie traditionnel et marqué par l'histoire familiale – au sens d'une histoire familiale documentée dans une perspective historiographique – pousse le narrateur à faire d'elle une forteresse au sens physique et spatial du terme. Elle est inamovible, entre autres par sa passivité et son indifférence au temps qui passe, elle qui ne semble pas « redouter de vieillir »⁹⁸, comme les citadelles anciennes et la respectabilité traditionnelle qui la protègent. Elle est aussi une photographe assidue, ce qui fait d'elle une archiviste. Elle immobilise les sujets pour les fixer sur les photographies qui forment avec les cartes postales paternelles le fonds d'archives à partir duquel le narrateur simonien

⁹⁴ *Ibid.*, p. 297.

⁹⁵ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ C. SIMON, *Histoire*, Paris, Ed. de Minuit, 1993, p. 20.

⁹⁸ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 120.

construit dans le roman *Histoire* – au sens de ce qui ne se nomme pas⁹⁹, une histoire de soi qui engendre le personnage au fil de l'écriture.

La transformation de la mère en lieu et en espace, soulignée par la référence à une temporalité et une spatialité figée – elle est inamovible comme les vieilles citadelles qui l'entourent – semble également entamer une réflexion sur la temporalité de ce personnage fondamental dont l'absence est criante, quasiment au même titre que le capitaine. L'histoire des parents est de l'ordre d'une préhistoire pour le narrateur. A ce titre, elle ne peut être que de l'ordre de la reconstitution hasardeuse. La mère demeure toujours semblable à elle-même, dans une histoire des origines que le narrateur simonien doit imaginer, en l'absence des protagonistes, à partir des photographies que la mère a prises et conservées et des cartes postales paternelles et familiales, également conservées par cette dernière. Le portrait des parents simoniens se dessine comme une « photographie manquée », en ce sens que le roman des origines prend uniquement source dans des archives d'images et de documents figeant les événements et les personnes dans les moments fragmentaires de la photographie.

PERSONNAGES, CARREFOURS, PAYSAGES

La méthode simonienne qui consiste à déposer les choses et les êtres dans un ensemble, comme une peinture, se voit également dans la manière dont les paysages et la géographie participent à la « physionomie » des personnages. Le militaire paysan, tout comme la femme difficile d'accès qu'il désire, est décrit dans ses qualités qui s'appliquent autant à sa région d'origine. L'homme est modelé sur son décor. En effet, ce dernier, présenté comme tenace, endurant et robuste, est originaire d'une région montagneuse à la terre pauvre et relativement sauvage, liée au monde par une unique voie ferrée. Le lieu participe à la physionomie des personnages et contribue semble-t-il à former le caractère des habitants. Ce choix descriptif s'applique à toute la famille paternelle, notamment les personnages des deux tantes dans les romans simoniens.

⁹⁹ C. SIMON, « Il n'y a pas d'art réaliste. Entretien avec Madeleine Chapsal », *La Quinzaine littéraire*, n° 41, 15 décembre 1967 : « J'ai trouvé dans le Littré, parmi d'autres, cette acception du mot "histoire": *Dans le langage familier, se dit pour un objet quelconque qu'on ne peut ou ne veut pas nommer.* » Cité dans C. HAMAN-DHERSIN, *Paysages de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2012, p. 115.

Dans le roman des origines simonien, le climat est aussi pris en compte comme un présage dans la vie des parents disparus. Ainsi, l'année du mariage parental est marquée par une inondation hivernale métaphoriquement interprétée comme un augure :

[...] avant même d'être célébré ce mariage qui ne devait durer que quatre ans [...] devait s'annoncer prémonitoirement par un désastre naturel [...]¹⁰⁰

Ce passage apparaît à la suite du souvenir d'un hôtel balnéaire où la jeune veuve séjourne après la mort de son mari avec son jeune enfant. L'enfant désormais adulte et séjournant, lui, dans un camp de prisonniers, entend que cet hôtel particulier a été détruit par une inondation. La mise côte à côte dans une même séquence de ces deux catastrophes naturelles qui se rappellent analogiquement semble dessiner un portrait de la nature dans un rôle destructeur mais aussi prémonitoire. De même que la nature contribue au caractère des individus, elle contribue également à leur destin, qui est d'avancer vers la mort et la ruine. Les ravages du temps se font au travers des changements des saisons et de la marche de la nature. Les catastrophes naturelles sont la forme permanente du travail destructeur du temps, dans la logique simonienne qui lie la nature et la guerre, et fait de la guerre en quelque sorte un événement cosmique naturel. Le « désastre naturel » qu'est l'inondation majeure de l'année du mariage parental semble référer au mariage lui-même, puisque l'inondation annonce d'ores et déjà le futur qui l'attend. Cette union est, avant même sa célébration sous l'égide de la guerre, prise dans une analogie avec la nature dans sa puissance destructrice.

Autre exemple de l'investissement spatial des personnages dans le texte, la mère qui est photographe et gardienne d'un tiroir rempli de cartes postales. Dans *L'Acacia*, la photographie est donnée comme la seule activité régulière de la jeune femme :

[...] elle n'avait, de toute son existence, rien fait, sauf apprendre [...] à développer, puis tirer, les photographies qu'elle prenait inlassablement de sa famille [...]¹⁰¹

La mère présentée comme « inamovible » dans l'antinomie mouvement/immobilité qui imprègne les romans simoniens¹⁰² est la gardienne des images et des paysages du monde que le militaire envoie incessamment de ses postes

¹⁰⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 312.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰² « Corps de l'écrivain et érotisme littéraire chez Claude Simon », s. d. (en ligne : <https://journals.openedition.org/ccs/1059> ; consulté le 28 janvier 2020)

de mission. Elle semble aussi la génitrice des vestiges et des indices sur lesquels pourrait s'appuyer l'enquête sur les origines, une enquête essentiellement incomplète. C'est en particulier dans le roman *Histoire* que l'importance des photographies et des cartes postales familiales dans l'élaboration d'un roman de soi devient un support pour la création de soi dans l'écriture. Car la prolifération des images photographiques en fait une matière première qui phagocyte l'enquête sur le passé pour focaliser le travail de l'écriture sur le foisonnement du monde et des paysages et même de l'histoire familiale et des liens de parenté, « comme si le support détruisait les sujets, voire le sujet¹⁰³. » Ainsi, la mère se présente comme une « matrice » dans un sens mathématique ou un carrefour au sens géographique dans la mesure où elle génère mais aussi conserve des archives qui peuvent inlassablement envoyer l'enquêteur sur de nouvelles hypothèses sur son histoire personnelle. La mère-matrice, par son travail photographique, devient une représentation du mot « carrefour » de sens, dans la mesure où elle ne donne pas de légende aux images qu'elle fixe sur le papier. Dans *L'Acacia*, il est précisé qu'elle laisse son époux écrire à sa place à leur famille restée en France. La mère donne ainsi toute autorité pour un travail herméneutique sur le non-désigné de l'image, où se loge l'histoire des histoires ou l'histoire des origines de toutes les histoires.

LES CARTES POSTALES, MARQUEURS DES ETAPES DU PARCOURS PATERNEL

Le temps de la mémoire, un temps qui n'est pas chronologique, marque également la progression initiatique du père sous la forme de saisons, conservées en photographies. Ainsi, la progression sociale du père est scandée par les étapes géographiques de ses voyages, qui sont conservées dans l'atemporalité des photographies et des cartes postales.

Le roman simonien laisse une large place à la recherche généalogique des parents disparus trop tôt. Cette recherche généalogique de figures absentes mène à des identifications fantasmées et marquées par la culpabilité¹⁰⁴ dans lesquelles se confond la figure du père, des officiers ou des ancêtres familiaux, tous militaires de carrière, qui indiquent un modèle d'apprentissage guerrier et militaire pour le narrateur que l'expérience concrète de la guerre se chargera plus tard de détruire. Ce modèle se présente comme celui du roman à caractère épique, dans lequel le

¹⁰³ V. GAULTIER, VERONIQUE et IPPOLITO, CHRISTOPHE, « Histoire d'engendrement et engendrement de *Histoire* », dans *Lectures de « Histoire »*, Lettres Modernes Minard, Paris Caen, Ralph Sarkonak, 2000, p. 57-58.

¹⁰⁴ D. VIART, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 47.

personnage doit surmonter la série d'épreuves initiatiques et vivre la mort pour une renaissance de qualité supérieure. Selon Arnold Van Gennep : « Les rites de passage du profane au sacré comportent un cérémonial de mort débouchant sur une renaissance. Le sujet est séparé de son état antérieur pour être agrégé grâce au rituel au nouveau groupe social dont il est désormais membre et dont rien le ne sépare.¹⁰⁵ » Suivant ce schéma, le père militaire s'intègre à un nouveau groupe au prix d'efforts acharnés :

[...] s'intégrant par degrés à cette sorte de clan, de caste, de secte : [...] un univers jalousement fermé et fonctionnant sur lui-même, avec son cérémonial, ses rites, comme un reliquat de barbarie recouvert d'une sorte de vernis [...]¹⁰⁶

Remarquons l'intensification des mots utilisés pour décrire la classe militaire, passant de « clan » à « caste », puis de « secte » à « univers ». Le métier militaire passe ici du statut d'un métier comme les autres à une classe sociale fermée nécessitant une admission spécifique. Puis, l'armée devient un sacerdoce nécessitant une évolution existentielle, le passage à un autre stade d'existence. La dimension religieuse et le « mystère » respectable du métier militaire sont soulignées à travers des mots tels que « secte » « rites » ou « cérémonial ». L'armée et le métier militaire sont dotés d'un caractère magico-religieux. Ils comportent un « mystère ». Une cérémonie initiatique en plusieurs étapes fait office de rite de passage. La dimension sociale, propre à tout rituel, est soulignée par l'accentuation des différences de caste entre les familles paternelle et maternelle. Néanmoins, le changement de statut social du militaire s'accompagne d'une modification fondamentale. Le changement de statut ontologique du capitaine est une métamorphose fixée par les photographies et dans la mémoire de ses sœurs :

[...] peu à peu, photographie après photographie, elles pouvaient voir l'ancien gamin achever sa métamorphose, comme barbare lui-même à présent, avec [...] sa barbe sauvage, ses moustaches de brigand ou de corsaire [...]¹⁰⁷

Il ne s'agit pas simplement pour le capitaine d'avoir mûri, d'être passé du statut d'adolescent à celui d'homme. Ses changements attestés par les photographies font état pour le narrateur d'une « métamorphose » qui le transforme en homme. C'est une transformation fondamentale que le personnage subit et qui fait de lui un nouvel individu, méconnaissable, « barbare » dans le sens d'une entité inconnue, soumise à des règles de vie différentes de celles de la civilisation habituelle, ou qui a

¹⁰⁵ A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁰⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

dorénavant mis au rebut les anciennes conventions. L'insistance se porte d'ailleurs sur des attributs virils, « barbe » et « moustaches », lesquels accompagnés des termes « sauvage, corsaire, barbare, brigand » font état d'un changement fondamental de place sociale. Le sauvage et le barbare appartiennent tous deux à une culture étrangère ; quant aux brigands et corsaires, ce sont des figures marginales qui ont été séparées et rejetées par la culture d'origine.

De plus, le brigand et le corsaire renvoient également à une certaine idée de domination territoriale et de guerre, ce qui renforce la dimension spatiale et géographique du métier militaire. Le brigand et le corsaire créent de l'insécurité sur de vastes étendues géographiques, territoires en quelque sorte hors la loi. La dimension spatiale de cette métamorphose insiste aussi sur l'inversion des promesses de la colonisation. Le parcours initiatique paternel se déploie à l'échelle d'un monde soumis et d'une géographie coloniale où le discours social de domination de l'Autre s'exprime notamment à travers les cartes postales exotiques où le dominé devient un objet opaque à valeur marchande¹⁰⁸. Ceci alors que la colonisation répondait à des vœux de modernité et de progrès.

Accessoirement, la description des cartes postales exotiques rappelle l'attention et la réflexion de Claude Simon sur les détails choisis dans une description. Par exemple, les prostituées locales sont déguisées en habit folklorique pour correspondre aux canons de l'exotisme selon les idées reçues de l'époque. Par ailleurs, ces prostituées elles-mêmes font partie du rituel, puisque le capitaine veut passer à l'étape supérieure dans la possession charnelle des femmes, en choisissant une blanche le dépassant socialement et hiérarchiquement. De même que photographie après photographie, les images du monde lointain sont transmises par le capitaine, lui-même subit la métamorphose et devient sauvage, inconnu et hors de portée.

La description des cartes postales exotiques, en parallèle avec les photographies personnelles montrant les changements du personnage, souligne le rôle de la géographie et du parcours spatial par rapport à la temporalité. La narration insiste moins sur la datation des photographies et des cartes postales que sur la localisation et la description des images.

Le parcours du père est un modèle d'initiation, d'autant plus qu'il s'agit avant tout de remplir une fonction sociale déterminée. Le militaire de carrière remplit une

¹⁰⁸ Par exemple, les femmes locales déguisées avec leurs propres vêtements folkloriques et posées devant des décors de pacotille, correspondant à des images populaires et exotiques, dont le capitaine envoie des cartes postales à sa famille.

obligation sociale et communautaire qui est, d'après le narrateur, celle de mourir pour l'État :

[...] l'État qui l'entretenait passait pour ainsi dire avec lui un contrat à l'échéance duquel la seule chose qu'on lui demanderait en échange [...] serait non pas tant de se battre, non pas tant même de mourir que de le faire d'une certaine façon [...]¹⁰⁹

Pour quelqu'un comme lui, l'apogée de la cérémonie initiatique est la mort. Cette mort est également rituelle et répond à des conditions formelles et théâtrales. Dans son ouvrage *L'homme et le sacré*, Roger Caillois considère la guerre comme l'équivalent dans la société moderne de la fête dans les sociétés primitives. Dans le contexte paroxysmique de la fête primitive, qui est un « temps d'excès »¹¹⁰, « les autorités civiles ou administratives voient leurs pouvoirs diminuer ou disparaître passagèrement au profit [...] des confréries secrètes ou des représentants de l'autre monde, des acteurs à masques qui personnifient les dieux et les morts. »¹¹¹. Le « temps de sacrifice » s'accompagne d'une mort codifiée, telle qu'on la voit dans l'œuvre simonienne. Dans le passage cité, la mort du combattant professionnel est comparée au saut d'une trapéziste. Elle s'accompagne donc d'un cérémonial codifié :

[...] eux [*les officiers tels que le père*] pour qui [...] la seule façon convenable d'exister et de mourir, qui ne concevaient pas que l'on pût exercer quelque commandement que ce fût autrement que debout, de préférence dans un endroit dégagé, jumelles en main et bien en vue [...]¹¹²

La mort du soldat doit s'accomplir d'une manière particulière, selon un cérémonial immuable et traditionnel et « valeureux ». Cette mort doit être spectaculaire et monumentale. Elle doit correspondre aux canons du genre chevaleresque. Le métier militaire prépare a priori à une mort stéréotypée et éventuellement stérile. À la mort du capitaine, le narrateur imagine un soldat ennemi coupant son annulaire, où se portait l'alliance pour laquelle il avait subi cette ordalie, comme une amputation symbolique de la libido¹¹³. Le père fantasmé est dénommé Reixach : le roi mis en échec¹¹⁴.

¹⁰⁹ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 77.

¹¹⁰ CAILLOIS, ROGER, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1961, p. 226.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 227.

¹¹² C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 55.

¹¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁴ D. VIART, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 48.

Le rite d'initiation est par essence un rite de passage. D'où l'importance de l'identité des lieux¹¹⁵. Lors du départ final du capitaine, la bonne malgache et la concierge¹¹⁶, figures psychopompes remplissant la fonction de maîtresses de cérémonie, referment les issues de la demeure pour qu'il en soit exclu. Elles soulignent la séparation du capitaine d'avec la société à laquelle il a jusqu'à cet instant appartenu malgré sa marginalité :

Elle [*la concierge*] traversa la cour [...], arc-bouta son corps malingre pour pousser l'un après l'autre les énormes vantaux, rabattit la lourde espagnolette qui les verrouillait, après quoi elle referma la porte passante ménagée dans le vantail de gauche¹¹⁷.

La description de la porte d'entrée rappelle l'ascension sociale du père, qui s'est aussi faite pour pouvoir entrer dans cette « citadelle ». Au terme de son parcours, il est de nouveau exclu de la citadelle où vit la princesse. L'enfant est également présent lors de cette cérémonie. Le père a fini de remplir sa fonction culturelle et civilisée, il appartient désormais à un espace marginal (ou totalement séparé) qui est celui de la guerre et de la mort.

Pour conclure sur ce point, la figure du père et de ses alter ego, ancêtres ou de Reixach, semblent donc être des modèles du parcours initiatique guerrier, qui pour être finalisé, doit s'accomplir dans une mort monumentale et codifiée. Mais la mort n'apporte rien. Cependant, nous constatons une ambivalence relative à l'échec de l'initiation mortifère de la guerre chez les survivants : ils n'ont pas pu compléter la cérémonie qui auraient fait d'eux des hommes, ils sont donc dans un état de déchéance et de défaite que l'on peut voir avec les hommes-troncs du *Tramway*, ou les aviateurs survivants mendiants, ou plus directement, chez les combattants vaincus et faits prisonniers¹¹⁸.

Le récit des origines est donc spatialisé et s'inscrit sous certains aspects dans le modèle du conte. La « conquête » du monde par le capitaine est donc inévitablement liée à une tendance du récit à insister sur la spatialité et les « étapes » géographiques et les paysages parcourus par le capitaine. Dans une perspective initiatique, les lieux et le parcours possèdent des significations « religieuses » et ontologiques, en ce qu'ils permettent au novice de mûrir pour enfin atteindre le stade

¹¹⁵ A. VAN GENNEP, *Les rites de passage*, op. cit., p. 27.

¹¹⁶ Un concierge étant par fonction sociale un gardien du seuil, est donc également figure psychopompe.

¹¹⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 218-219.

¹¹⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 133.

de « culture »¹¹⁹. Mais par une inversion caractéristique propre à l'ouranien chez cet auteur, le stade de la culture pour le militaire est la mort et la destruction. L'initiation semble donc stérile. Le trajet de la culture humaniste à la guerre mondiale montre l'erreur de la transmission des idéaux guerriers poétisés et stéréotypés et en quelque sorte, la mort de la langue et de l'écriture que l'écrivain doit reconquérir au présent de l'écriture et du travail sur la langue.

¹¹⁹ M. ELIADE, *Initiation, rites, sociétés secrètes. Naissances mystiques. Essai sur quelques types d'initiation*, *op. cit.*, p. 26: « C'est par l'initiation que, dans les sociétés primitives et archaïques, l'homme devient ce qu'il est et ce qu'il doit être : un être ouvert à la vie de l'esprit, qui participe donc à la culture. »

Chapitre VI : La guerre comme initiation manquée

Topographie imaginaire de la punition dans l'œuvre bāyrāmienne

Élément incontournable du paysage, le climat joue un rôle dans la création d'un imaginaire du paysage. La géographie et les éléments naturels ont une place fondamentale dans l'an-historisation et l'expression d'une continuité temporelle cyclique. Les paysages et le climat semblent servir à exprimer l'état mental et perceptif du sujet. Le promeneur simonien et le marcheur bāyrāmien établissent un lien fort et sensible avec le monde qui les entoure.

Bāyrāmi accorde une grande importance à la topographie et aux paysages. Dans son entretien avec la doctorante, il précise qu'il a été formé à l'école d'écrivains comme Mikhaïl Choukhov, auteur du roman fleuve *Le Don paisible*, et des grands auteurs russes sensibles aux descriptions naturelles.

Dans *Le Pont suspendu*, le personnage principal a demandé une mutation dans un lieu difficilement accessible, dans une gorge montagneuse fermée sur trois côtés, un lieu décrit par le narrateur dans un discours indirect en ces termes : « ces montagnes en murailles qui n'ont, dirait-on, aucune relation avec le monde extérieur, au point qu'on ne peut pas même espérer un paysage¹. » Le choix de ce lieu isolé répond à une volonté du personnage en proie au deuil, à la culpabilité et à la mélancolie. Le paysage et la topographie du lieu semblent dans ce roman servir d'assise à l'expression matérielle et sensible, phénoménologique des préoccupations qui hantent le récit et reviennent dans les autres romans du corpus, en particulier l'isotopie de la culpabilité et la hantise de la chute et de la régression. La montagne et la peur de tomber traduisent le questionnement autour de la notion de chute, qui prend toute son importance dans le contexte du discours officiel de la République islamique, qui fait des combattants morts au combat des martyrs, avec une forte charge religieuse de sanctification et d'ascension². Ce roman porte d'ailleurs un nom

¹ M. BAYRAMI, *Pol-e mo'allaq, op. cit.*, p. 43.

² La relation entre les phénomènes religieux et militaire est fortement soulignée dans le discours officiel iranien sur la guerre Iran-Irak. Il nous semble que cela souligne d'autant plus la dimension ouranienne du combat dans son interprétation « spirituelle » et imaginaire. L'auteur semble

évocateur : le pont suspendu. Ce titre pourrait être interprété comme une référence au Pont de Sirat³, réminiscence irano-islamique du Pont de Cinvat⁴ dans le zoroastrisme. D'après le folklore religieux, après la mort, les individus doivent traverser ce pont qui sert de jauge à leurs actions avant la mort : les bienheureux traverseront avec aisance, alors que les pécheurs chuteront. Les auteurs d'un ouvrage sur les ponts au Moyen-Âge expliquent en ces termes le poids symbolique de cette traversée : « La traversée du pont, dont on trouve des traces dans les différentes cultures zoroastriennes, arabes et chrétiennes est donc la manifestation exotérique des composantes de toutes les aspirations religieuses fondamentales, à savoir le rétablissement, par le biais d'une mort et d'une résurrection symbolique, de l'unité primitive du ciel et de la terre perdue par la lente corruption de l'humanité⁵. » Ce pont est donc en quelque sorte un jugement matérialisé et spatialisé.

Un autre roman du corpus, *Feu à volonté*, se développe autour d'une quête de l'eau par des soldats mourant de soif et perdus. Dans ce roman également, la hantise de la chute et l'isotopie de la perte et du désespoir se développent le long d'un parcours paysager où la topographie joue un rôle central. Nous étudierons plus en détail l'hétérotopie que représente l'espace de la mort, l'endroit où le corps du combattant tué disparaît, comme celui du père simonien.

En parallèle, deux éléments opposés, la pluie et le soleil (eau/feu) sont liés dans une corrélation symbiotique qui inverse leur opposition naturelle. L'eau, plutôt que d'étancher la soif et de s'opposer à la virulence de l'astre solaire, du feu et de la chaleur ambiantes, seconde la chaleur et le feu pour devenir en quelque sorte un émissaire punitif. Ainsi, en particulier dans *Feu à volonté*, la recherche de l'eau devient une quête infernale qui débouche sur la connaissance conjuguée au désespoir. Les soldats perdus ne finissent par découvrir que l'absence de l'eau, de même que le narrateur simonien qui semble réaliser l'absence de tout mystère.

profiter de la matérialité, de la spatialité et du symbolisme des éléments pour contourner la censure que subit la littérature romanesque de guerre en république islamique.

³ L'équivalent chrétien serait le Purgatoire. Ce qui nous renvoie à la dimension géographique de l'imaginaire matériel et spatial reflété par ce titre.

⁴ « ČINWAD PUHL – Encyclopaedia Iranica », s. d. (en ligne : <http://www.iranicaonline.org/articles/cinwad-puhl-av> ; consulté le 24 mai 2020)

⁵ D. JAMES-RAOUL et C. THOMASSET (éd.), *Les ponts au Moyen Âge*, Paris, PUPS, 2006, p. 230.

Le torrent : l'eau, la chute, la mort et la disparition

Dans l'œuvre bāyrāmienne, le climat et la géographie climatique semblent jouer un rôle dans la progression initiatique manquée des personnages. Deux éléments en particulier illustrent le rôle du climat : l'eau, présente ou absente, et la montagne, qui n'autorise que l'ascension ou la chute.

Dans *Le Pont suspendu*, le personnage est muté dans une unité de défense anti-aérienne située dans une gorge montagneuse fermée sur trois côtés et surplombant une rivière torrentueuse qu'enjambe un pont-rail détruit par un bombardement. Plusieurs éléments illustrant une connotation initiatique se conjuguent dans la topographie situationnelle du lieu : la montagne et la hantise de la chute du personnage pourtant tenté par le suicide, le torrent bouillonnant qui coule au fond de la gorge, et la fermeture géographique de ce poste situé, tel une impasse, dans une montagne fermée des trois côtés. L'endroit n'est pas un nid d'aigle, la question de la hauteur ne se pose guère, mais il est enclos dans un paysage de montagne « en murailles ».⁶

Dans ce roman, la topographie est décrite selon la perspective du soldat muté, qui souffre d'une profonde mélancolie et de pensées mortifères à la suite de la mort des membres de sa famille dans un bombardement qu'il n'a pas pu empêcher. À son arrivée, il se demande de quel côté de la rivière il doit aller pour retrouver son poste. Puis il voit le pont détruit qui est décrit de la sorte : « comme un blessé agonisant qui appelle le monde entier à l'aide – même s'il sait que cela ne sert à rien – peut-être pour reculer le moment fatidique – ce moment auquel nul ne peut échapper et qui survient impitoyablement – [...] ».⁷ Dans la suite du récit, le pont continue d'apparaître comme un être en souffrance. Il évoque une impuissance ressentie par le personnage. À cette impuissance répond ce qui semble être l'arrogance de la rivière, puisque le personnage suppose qu'elle est blessée dans son orgueil par le vacarme de la chute du pont, qui a dépassé le sien.⁸ C'est certes une image poétique quelque peu éculée, néanmoins elle interprète des éléments matériels et géographiques à l'aune de sentiments humains dans ce qui semble être un soi réfléchi dans la nature environnante. Le personnage remarque d'ailleurs lors de son observation que la rivière semble être en colère :

⁶ M. BĀYRĀMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 51.

⁸ *Id.*

[...] il eut l'impression que la distance disparaissait et que l'eau se rapprochait, au point qu'il aurait pu la saisir en tendant la main ou du moins l'effleurer – du bout des doigts – et comprendre pourquoi elle passe comme des dents de scie électrique ou pourquoi elle est aussi tranchante. Et pourquoi tellement en colère.⁹

Tout au long du récit, en particulier durant la première moitié, le personnage endeuillé – Nāder – est obsédé par la mort et pense au suicide. Il envisage également de jeter son journal dans la rivière, du haut du pont détruit, dans une tentative symbolique pour cesser d'écrire¹⁰. La rivière, décrite comme en colère et hautaine, se rapproche également du miroir, puisque Nāder, dans un discours indirect rapporté par le narrateur, se demande si la mort survient par noyade ou comme résultat du contact violent avec la surface de l'eau¹¹. Le narrateur ne décrit pas ce que le soldat voit dans l'eau. Seule la surface de l'eau est finalement visible. Ce détail est intéressant, car la chute d'un rocher dans la rivière lors d'une explosion programmée pousse Nāder à s'étonner de la profondeur inattendue du cours d'eau¹². Il semble ainsi, dès les premières lignes, que les qualités bienfaites de l'eau sont inversées et absentes. Dans ce paysage, l'eau dans sa douceur pourrait s'opposer à la dureté rocheuse de l'environnement, mais il n'en est rien. Au contraire, c'est le potentiel destructif de l'eau qui interpelle Nāder. L'eau est inconnue : on ne peut savoir ce qu'elle recèle ; elle est dangereuse et semble posséder des caractéristiques qui font d'elle une dévoratrice. En cela, la rivière rappelle l'étape de la dévoration par le monstre dans le rituel initiatique.

Dans l'œuvre bāyrāmienne cependant, le rituel ne débouche pas sur une sortie victorieuse du ventre du monstre, qui symboliserait la renaissance. Dans *Les Morts du Parc vert*, un homme se donne la mort en se jetant par désespoir du pont frontalier qui enjambe l'Araxe, après avoir suivi un long chemin. Son suicide correspond à une découverte. Avant de mourir, il est secoué d'un long accès de fou rire en comprenant qu'il a été berné, selon lui, par des idéaux politiques auxquels personne ne croit¹³. Puis, il se jette à l'eau du haut du pont qui sépare l'Iran et l'URSS. Le personnage principal, Bālāsh, le regarde disparaître dans les tourbillons et les remous de l'Araxe, décrit dans une image qui rappelle la rivière du premier récit. Un deuxième élément relie ce suicide à l'isotopie de la chute et de la

⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰ *Ibid.*, p. 121..

¹¹ *Ibid.*, p. 52.

¹² *Ibid.*, p. 92.

¹³ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, *op. cit.*, p. 234.

connaissance du doute : la disparition du corps du mort, que l'on voit à trois reprises dans *Feu à volonté*.

Dans *Le Pont suspendu*, alors que les travaux de reconstruction temporaire du pont sont en cours, les ouvriers sont incapables de retenir des pierres de rouler sous l'effet d'une pluie battante et le contremaître, désespéré, compare l'eau à un dragon « qui avale tout et que nul ne peut arrêter¹⁴ ». Ce fatalisme désespéré rappelle le conseil du chauffeur dans *Feu à volonté*, qui dit au narrateur : « Il est préférable de ne pas trop penser et te laisser aller – exactement comme dans l'eau d'un torrent tempétueux – et lui permettre de t'emporter et savoir que si elle veut te fracasser contre un rocher, elle le fera, et te débattre ne servira à rien [...]»¹⁵. » Ces exemples dessinent un motif de l'eau comme élément destructeur et dévorant. Il est par ailleurs intéressant d'étudier les deux personnages qui font cette comparaison.

Dans *Feu à volonté*, le chauffeur qui effraie le personnage principal perd en chemin le corps d'un soldat mort – tué dans des circonstances étranges et suspectes selon le narrateur – qu'il transporte dans son camion. Lors de leur trajet et avant de lui conseiller de ne pas résister face aux circonstances, il se vante d'avoir survécu à une attaque directe qui a troué sa voiture de dizaines d'éclats d'obus. Ce personnage semble être une créature d'entre-deux mondes, un homme qui a raté sa propre mort. Comme s'il était resté dans les limbes et avait manqué sans s'en apercevoir l'occasion de ressusciter et renaître à un état supérieur. Il ne s'en est pas aperçu et quand ils vont ensemble distribuer des rations à des combattants épuisés, il veille à remonter les vitres de la voiture pour s'assurer qu'il ne sera pas en contact direct avec les soldats-fantômes qu'ils rencontrent, ces derniers étant clairement décrits comme appartenant un monde différent, comme des morts-vivants¹⁶.

Le contremaître, lui, est chargé de relier une nouvelle fois les deux côtés de la berge et de relancer le trafic dans la « veine » que représente cette route de transport de troupes. La comparaison du chemin de fer à une artère vitale¹⁷ semble faire du contremaître également une figure intermédiaire entre la vie et la mort. Il est aussi un automate : son observation concernant la rivière qui serait un dragon est mitigée par son indifférence à la pluie violente qui tombe lors des travaux – détail qui étonne le narrateur. Selon le narrateur, il semblerait que le contremaître « ne

¹⁴ M. BĀYRĀMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 90.

¹⁵ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 31.

¹⁶ *Ibid.*, p. 34.

¹⁷ M. BĀYRĀMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 61.

connaît de toute évidence pas le sommeil et semble être éternellement présent¹⁸ ». Tout au long du récit, il s'active sans trêve pour remettre en marche le train de transport de troupes. Il rappelle ainsi une créature mécanique, infatigablement orientée par un devoir aveugle.

L'eau vive apparaît donc comme un monstre armé de dents déchiquetant, un prédateur dangereux. Il nous semble que cette image de la rivière comme ogre dévorateur domine l'œuvre bāyrāmienne. Dans *Feu à volonté*, les lits des torrents saisonniers suivis par les soldats assoiffés dans l'espoir de trouver de l'eau sont présentés comme la raison même de la perte de l'espoir :

[...] nous fûmes obligés de comprendre [que pour trouver de l'eau] seule la chance [...] pouvait nous aider et rien d'autre, ni ces collines, ni ces montagnes et ni ces vallées, ni cette étoile brillante [...] qui indiquait le Sud ou le Nord, ni ces fourmilières [...] qui s'ouvrent toujours vers le sud, ni ces jambes ni ces yeux, ni ces canaux et lits de rivières, ni même ces chemins de traverse étroits et profonds et même très profonds que l'on suivait si bêtement (ou l'on tombait dedans) et l'on pensait qu'ils devaient certainement arriver quelque part et on ne savait pas nous-mêmes ce que l'on entendait par ce « quelque part », c'est-à-dire que cherchait-on comme lieu, et où pouvaient-ils aller pour que cela nous servît à quelque chose et que l'on pût parler de lieu ? [...]¹⁹

Ces chemins sont de fait des labyrinthes. Le labyrinthe est l'un des cadres associés au rituel de la dévoration. L'eau du torrent se présente, même absente, comme un élément topographique et imaginaire d'un rituel mortifère. Il est intéressant de noter que le parcours est également souligné dans la recherche paysagère des soldats perdus. Dans ce dernier exemple, l'eau est introuvable et les soldats cheminent dans les lits asséchés des cours d'eau ravinant le paysage dans l'espoir d'en découvrir. Ce qui renvoie de nouveau à l'image d'une initiation manquée, du sentiment d'égarement et de perte. Les chemins labyrinthiques ne mènent pas à la découverte de l'eau, mais à la découverte de son inexistence. Ils sont des impasses et les suivre mène à accélérer la mort par soif qui les attend. Il y a comme un écho au conseil fataliste du conducteur du camion. L'eau devient l'auxiliaire de la soif et non plus son opposée.

Les motifs associés à l'eau en font un agent punitif, en plus de sa place dans la topographie d'une initiation manquée. Dans cette perspective, un autre élément aquatique illustre plus clairement le répertoire punitif de l'œuvre bāyrāmienne : la pluie. Par exemple, dans *Le Pont suspendu*, il est à plusieurs reprises fait mention

¹⁸ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 151-152.

d'une pluie noire, accompagnée d'une neige rouge et d'une inondation sur une île. Nous nous proposons d'étudier dans la partie suivante le rôle et la place de la pluie, en tant qu'elle fait également écho à la pluie que l'on retrouve dans l'œuvre simonienne.

La pluie funeste : punition des pécheurs et disparition du combattant

Dans l'œuvre bāyrāmienne, la pluie est souvent présentée en liaison avec des éléments liés à une nature chthonienne. Elle est mise en scène comme apocalyptique, surgissant d'un ailleurs qui se présente fantasmatiquement comme un non-lieu inaccessible, un monde hétérotopique en quelque sorte. Même si la forme de la fantasmagorie dans le corpus bāyrāmien est surtout la fumée²⁰, associée à la toute-puissance impuissante – tel que le vœu pour le génie de la lampe²¹ -, la pluie et les éléments météorologiques qui s'y rattachent semblent également posséder une dimension imaginaire qui pourrait permettre de cerner une possible hétérotopie de l'espace guerrier.

L'ordre d'apparition des séquences de pluie dans la narration semble aussi jouer un rôle dans la création d'une isotopie négative. Par exemple, dans *Le Pont suspendu*, l'élément qui déclenche la remémoration de la pluie, associée à l'agonie de la mère du personnage, est l'ombre du canon de défense anti-aérienne sur le sol, qui renvoie le soldat à l'ombre d'une gouttière dans un village, souvenir heureux où sa famille est à l'abri²². Il y a premièrement une mention des souffrances et de la mort inévitable de la mère, puis du souvenir heureux de l'averse, dans un contexte paisible et passé, désormais rappelé par un instrument de guerre. L'oscillation des objets associés à la pluie semblent lui donner une certaine ambivalence. Mais la suite de la séquence continue de développer ce qui apparaît comme un symbolisme de culpabilité, avec la mention et le récit de l'averse noire. La fin du développement

²⁰ La fumée apparaît comme un lieu de genèse de fantasmes. Dans *Les Morts du Parc vert*, l'adolescent rencontre dans un champ recouvert par de la fumée un individu, dont il devient de plus en plus difficile dans le cours du récit de dire s'il s'agit d'un homme vivant ou du fantôme de son père inconnu. Dans *Feu à volonté*, la fumée des bombardements au gaz et des pilonnages d'artillerie sont l'occasion de l'élaboration d'un fantôme du monde originel, sur la base de références coraniques de Création à partir de fumée. De même que l'élément céleste dans l'œuvre simonienne, le traitement de l'isotopie de la fumée est l'occasion pour le narrateur bāyrāmien d'inverser les attributs de cette dernière, en relation avec la Création, pour en faire une fin.

²¹ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 33.

²² M. BĀYRĀMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 68.

mène également à la route inondée sur l'île de Hûr, route inondée donc enfouie sous l'eau, avec la résurgence de la hantise de la chute²³.

La pluie demeure un élément important de l'imaginaire du cheminement initiatique et chthonien du soldat bāyrāmien, autant qu'elle l'est pour le personnage simonien. Et dans l'œuvre bāyrāmienne, nous pouvons nettement distinguer une relation avec la mort, la chute et la perte.

Dans *Le Pont suspendu*, trois pluies apparaissent à la suite l'une de l'autre, dans une isotopie qui les met en relation avec le pont suspendu, lequel obsède le narrateur dans une image apocalyptique de fin du monde et de Jugement dernier. L'ordre d'apparition de ces pluies dans la diégèse, autant que dans la narration, semble avoir son importance pour traduire la hantise de chute, de mort et de disparition qu'elles soutiennent. Ainsi, la première pluie apparaît après la mention de l'agonie de la mère, veillée par un personnage psychopompe dont le « type » est développé par le narrateur :

[...] l'un de ceux qu'il allait désormais souvent voir, et qui s'approchaient avec un seau en plastique ou une grande boîte de conserve s'ils te voyaient sur une tombe, pour te demander si tu souhaitais qu'ils te rapportent de l'eau [...] ... et plus le vieillard lisait [le Coran] plus Mère se calmait. Comment si on versait de l'eau sur une blessure²⁴.

La pluie est implicitement présente avant même d'apparaître dans un contexte marqué par la mort douloureuse et cruelle de la mère, pour laquelle le personnage se sent coupable. La personne décrite est un assistant aux personnes mourantes ou à celles visitant leurs morts dans les cimetières. Il est l'assistant psychopompe qui facilite le passage entre la vie et la mort. Cependant, dans cette scène décrivant les dernières heures de la mère, le narrateur ne mentionne aucune traversée. En revanche, un élément revient avec insistance : l'eau. Parmi toutes les descriptions des fonctions des assistants mortuaires, celui que choisit le narrateur est la fonction de « rapporteur d'eau ». Rappelons que la remémoration de la mort de la mère est initiée par le souvenir d'une pluie. L'insistance sur cette fonction pour l'accompagnateur du mourant pourrait également connoter les références culturelles à la bataille de Kerbala dans la martyrologie chiite²⁵.

²³ *Ibid.*, p. 68-69.

²⁴ *Ibid.*, p. 54.

²⁵ Voir O. MARTINETTI, *Les représentations de la bataille de Kerbala*, Mémoire de Master 2, Aix-en-Provence, Université d'Aix-Marseille, 2015. Baptiste Enki de l'Institut français du Proche-Orient, résume l'événement de Kerbala et sa répercussion dans la mémoire chiite : « Le 10

Le lecteur du Coran appelé au chevet de la mourante n'est là que pour prier. Mais son « type » est développé dans la description avec la mise en valeur de son rôle d'échanson d'eau. Dans ce passage, sa lecture du Coran apaise comme « l'eau sur une plaie brûlante ». Une isotopie relie l'eau à la mort et à la culpabilité dans un discours connoté, alors que le discours dénoté, en renvoyant aux figures saintes du chiisme, semble plutôt faire allusion à la sainteté du martyr et à la vie éternelle qui en découle.

La suite du passage voit l'apparition de la pluie noire, qui n'est toujours pas décrite à ce stade :

Le père parlait d'un ami qui était « malheureux » d'avoir laissé de côté les études sérieuses pour la littérature. La ville entière était recouverte par une épaisse fumée noire. Il était impossible de rien voir. On disait que sans vent ou pluie, la fumée resterait à stagner. Le jour d'avant, ils avaient bombardé la raffinerie de Shahr-e Rey. Les gens parlaient tous de la fumée. [...] Tante Zivar disait : « La vie humilie tout le monde mais chacun à son tour... »

Il était assis sur la pierre tombale. [...] La pluie tombait. Niloofar le poussa devant le miroir : « Regarde, frère ! Tu ressembles à Hâji Firouz. ²⁶ »

Cette partie prépare la description de la pluie noire, rappelée à la mémoire du personnage par l'ombre d'un canon qui ressemble à une gouttière. Les phrases en apparence décousues dessinent un réseau pour le motif de la culpabilité, cristallisée par la pluie noire qui apparaît par la suite. Le motif commence avec le récit du père qui s'oppose à l'intérêt du personnage pour la littérature, jugeant cette dernière

octobre 680, sur les rives de l'Euphrate, le fils de 'Alī b. Abī Tālib, al-Ḥuṣayn, et quelques dizaines de ses partisans sont massacrés par l'armée omeyyade envoyée par Yazīd b. Mu'āwiya (r. 680-683). Après l'assassinat de son père dans la mosquée de Kūfa par un militant kharijite, al-Ḥuṣayn s'est affirmé comme l'un des principaux opposants au pouvoir des califes de Damas, clamant l'illégitimité de la dynastie en place. Ce massacre intervient donc dans un contexte de tensions latentes qui caractérisent les dernières décennies du VII^e siècle. Cela dit, l'affrontement est de faible intensité et n'a pas de répercussions majeures pour les souverains omeyyades. Certes, quelques Compagnons et figures emblématiques de l'islam sont tués. Mais sur le plan militaire, la bataille de Karbalā' est assez anodine. Pourtant, l'événement devient rapidement le point d'ancrage de la mémoire communautaire chiite. Les pratiques doloristes qui caractérisent les processus de flagellants servent à expier la faute de la communauté tout entière, coupable d'avoir abandonné le fils de 'Alī à son sort. Mais dans le martyr d'al-Ḥuṣayn se cristallise aussi la quintessence du sentiment de persécution qui traverse la communauté chiite dès le Moyen Âge, un véritable « lieu de mémoire » dans la martyrologie chiite, pour reprendre une expression chère à P. Nora. » Cité dans E. BAPTISTE, « Médiévalismes islamiques : la guerre des origines à travers trois exemples. 4- la 'ashura' et le médiévalisme chiite », sur *Les carnets de l'Ifpo*, 15 juin 2022 (en ligne : <https://ifpo.hypotheses.org/11735> ; consulté le 19 mars 2023)

²⁶ M. BAYRAMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 54.

incompatible avec des études « sérieuses » menant à une carrière stable. Dans un autre passage, le personnage se souvient que c'est pour s'opposer à son père et son dédain pour la littérature qu'il a décidé de s'engager²⁷. La fumée noire qui stagne sur la ville, elle, est le résultat d'un bombardement aérien. C'est aussi un bombardement aérien que le personnage n'a pas pu prévenir, parce qu'il n'était pas à son poste, qui a causé la mort des membres de sa famille. C'est le « bombardement » qui relie ces deux événements décousus. La phrase concernant l'humiliation que fait subir la vie engage en quelque sorte le poids du symbole qui va suivre : le Hāji Firūz²⁸. Le personnage de Hāji Firūz est bien connu dans la culture iranienne : Hāji Firūz, la figure noircie, habillée de noir, apparaît au Nouvel An en mars pour annoncer le printemps. Selon certains chercheurs, ce personnage très ancien est un vestige des festivités en l'honneur des divinités de la renaissance et des moissons, qui renaîtrait à chaque printemps²⁹.» D'autres chercheurs pensent que ce personnage, plus récent, est représentatif des troupes de ménestrels esclaves d'origine africaine³⁰, d'où le visage noir³¹. Ici, le soldat permissionnaire marchant sous la pluie noire et se noircissant la face est comparé par sa sœur à ce personnage annonciateur de printemps qui revient du pays des morts. Néanmoins, ce retour se fait dans la honte, ou peut-être que le visage noirci du permissionnaire est de mauvais augure.

C'est sur le trajet du retour que la face du combattant noircit à cause de l'averse dont il n'a pas encore remarqué la couleur. Le visage noirci du personnage semble engager la notion de culpabilité religieuse, car il est aussi une allusion directe à des versets coraniques décrivant la face des pécheurs : « Au jour où certains visages s'éclaireront, et que d'autres s'assombriront. A ceux dont les visages seront assombrés (il sera dit) : « Avez-vous mécru après avoir eu la foi « Eh bien, goûtez au châtement, pour avoir renié la foi. Et quant à ceux dont les visages s'éclaireront, ils seront dans la miséricorde d'Allāh, où ils demeureront éternellement. » et « Et au Jour de la Résurrection, tu verras les visages de ceux qui mentaient sur Allah, assombrés. N'est-ce pas dans l'Enfer qu'il y aura une demeure

²⁷ *Ibid.*, p. 48.

²⁸ M. OMIDSALAR, "HĀJĪ FIRUZ," *Encyclopaedia Iranica*, XI/5, pp. 551-552, (en ligne : <http://www.iranicaonline.org/articles/Haji-firuz> ; consulté le 17 mai 2020).

²⁹ *Id.* : "Following James Frazer, Bahār argued that Tammuz returned from the world of the dead every spring, and his festival, commemorated the yearly death and rebirth of vegetation."

³⁰ « جامعہ ی ایرانیان آفریقائی تبار: ماورای چہرہ ی سیاہ حاجی فیروز، بردہ داری و موسیقی بندری », sur *Ajam Media Collective*, 3 avril 2019 (en ligne : https://ajammc.com/2019/04/03/Haji_firuz/ ; consulté le 17 mai 2020)

³¹ *Id.*

pour les orgueilleux. Et Allâh sauvera ceux qui ont été pieux en leur faisant gagner [leur place au Paradis]. Nul mal ne les touchera et ils ne seront point affligés.³² » De même, le visage des égarés dans le Coran est à plusieurs reprises caractérisé par l'assombrissement : au jour du jugement, les bienheureux reçoivent leur jugement de la main droite, les pécheurs de la main gauche et leurs visages se sont assombrés. Ces versets ont été l'occasion de l'apparition de nombreuses locutions et proverbes qui allient le visage ou le front noir ou noircis et la honte et la culpabilité. La connotation de la honte, de la culpabilité et de la déchéance se complète ainsi avec l'évocation de la pluie noire. Le soldat est, sans même le savoir, souillé par l'averse. Il est pécheur. Comme dans l'œuvre simonienne, les qualités archétypales attachées à la figure du combattant sont inversées. Il ne s'élève pas ; au contraire, il chute, régresse, parfois le sachant, parfois sans même le réaliser.

La pluie noire joue également un rôle dans la création d'une hétérotopie punitive en se posant en spectacle sacré et espace sacralisé, puisqu'elle suscite des sentiments de terreur :

Ce jour-là, il plut une averse noire sur toute la ville ; une averse que personne n'avait jusqu'alors vue. Les gens, avec stupéfaction, ou terreur, ou curiosité, ou incrédulité étaient sortis ou avaient appelé leur famille vivant dans d'autres quartiers, pour voir c'est-à-dire savoir si là-bas aussi il tombait de la pluie noire ou non³³.

Dans cette séquence, la vue et la vision semblent jouer un rôle pour créer un espace généré et délimité par la pluie noire, qui peut être observée mais qu'on évite de toucher. La scène se présente comme une représentation de fin du monde et rappelle les peintures d'Apocalypse. La pluie *arrête* les individus et les force à la contemplation. Les sentiments de ceux qui voient cette pluie sont également clairs : elle provoque de la terreur et une révérence sacrée, de même qu'une forme d'inquiétude quant au futur. L'hétérotopie apparaît par ailleurs dans la manière dont les individus veillent à ne pas marcher sous cette pluie et à la contempler depuis un abri. Elle n'obscurcit pas seulement la face du personnage mais tombe comme une

³² Coran, 3/106-107 et 39/60-61 : « Au jour où certains visages s'éclaireront, et que d'autres s'assombriront. A ceux dont les visages seront assombrés (il sera dit) : "avez-vous mécru après avoir eu la foi " Eh bien, goûtez au châtement, pour avoir renié la foi. Et quant à ceux dont les visages s'éclaireront, ils seront dans la miséricorde d'Allah, où ils demeureront éternellement. » et « Et au Jour de la Résurrection, tu verras les visages de ceux qui mentaient sur Allah, assombrés. N'est-ce pas dans l'Enfer qu'il y aura une demeure pour les orgueilleux. Et Allah sauvera ceux qui ont été pieux en leur faisant gagner [leur place au Paradis]. Nul mal ne les touchera et ils ne seront point affligés. »

³³ M. BAYRAMI, *Pol-e mo'allaq, op. cit.*, p. 72.

chape sur toute la ville en provoquant une révérence effrayée chez les habitants, qui l'observent tomber après être rentrés chez eux. La ville vidée de ses habitants rappelle les zones de combat désertées par les civils, autant dans l'œuvre bāyrāmienne que dans les romans simoniens. L'averse sombre agit également dans le roman comme un indicateur temporel. Elle dispose une chronologie et se présente comme un incident suffisamment important pour faire office de repère temporel, c'est-à-dire pour rester présent à la mémoire comme événement collectif.

Cette pluie a lieu après le bombardement d'une raffinerie qui a relâché une chape de suie sur la ville. Ce bombardement renvoie analogiquement à celui que le personnage n'a pas pu empêcher et dans la même perspective, lui transmet la responsabilité et la « faute » de la funeste averse. Il semble donc que l'eau le désigne directement comme coupable sans même lui noircir la figure. La face noircie du combattant serait donc en quelque sorte une manière de boucler la boucle matériellement. D'autre part, on pourrait dire que la guerre est le fait de pécheurs et son résultat la transformation d'une bénédiction – l'eau –, en malédiction.

Nous voyons également la pluie devenir une punition dans *Feu à volonté*, où l'averse du châtement semble être une image récurrente :

[...] je me suis rendu compte [à la vue] des herbes desséchées – que nulle vache, nul troupeau de moutons et nulle lame de faux n'avaient consommé – que nous traversions un pâturage calciné. [...] et simplement voir ces plantes sèches – que la pluie frappait et c'était comme si elle tirait des traits sur les tiges et même bruyamment, comme si elle voulait les faucher, même s'il était tard, au début d'un printemps qui ressemblait à la fin de l'été [...] était étrange [...] ³⁴

Cette séquence a lieu alors que le narrateur accompagne le chauffeur d'un camion chargé d'un corps à l'arrière. Le narrateur remarque le pâturage lors d'un événement étrange : les secousses ont fait tomber le corps du combattant mort, et le personnage-narrateur, accompagné du chauffeur, tente de retrouver la dépouille en retournant sur leur trajet, dans une nuit noire et sous une pluie battante. La description de la nuit noire et du déluge atteint son apogée avec cette prairie desséchée. Il n'est pas précisé si l'herbage a été brûlé dans un incendie ou s'il s'agit d'une image poétique rappelant la force du rayonnement solaire dans l'environnement sec. Dans tous les cas, l'image rappelle les deux séquences ouvrant le roman : les soldats assoiffés rêvant d'eau et le jardin calciné en zone de combat, qu'un combattant a essayé de monter, sans succès. La thématique du jardin brûlé est

³⁴ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 180-181.

celle de la « terre brûlée », ce qui provoque une superposition de la guerre, du soleil et de l'absence de l'eau : l'élément ouranien qu'est le soleil se juxtapose à la guerre en tant qu'événement doté d'attributs célestes.

L'ensemble de la séquence se clôt sur la comparaison de l'averse abreuvant le pâturage à de l'eau atteignant enfin un soldat déjà mort de soif. Autrement dit, l'herbage déserté devient en quelque sorte une mise en abyme de la situation des combattants dans ce roman et de l'isotopie de la soif meurtrière. La pluie semble donc être ici l'autre face de la soif, dans une inversion de ses qualités vivifiantes. L'eau châtie, bien que la raison du châtiment soit inconnue. Il semble qu'il y a donc une alliance entre le déluge et le soleil ouranien : la mort suit le feu.

Remarquons également que le pâturage est déserté. Alors qu'un herbage fait d'abord espérer au narrateur l'existence d'un village aux alentours, il se rend vite compte que le terrain n'est pas entretenu. Qu'il ne peut donc espérer une présence humaine aux alentours. L'herbage pourrait donc en quelque sorte représenter une hétérotopie exemplaire, un terrain clos où le châtiment que subissent les soldats assoiffés se déroule sur une petite surface, comme sur une lame de laboratoire.

Revenons à la pluie. Dans cette séquence, nous remarquons un procédé récurrent dans l'œuvre bāyramienne, en particulier dans *Feu à volonté* : la superposition de l'animal et du vivant à l'humain. Les herbes fouettées par la pluie sont en quelque sorte des allégories de l'humain, ses sœurs dans la souffrance. Les épis morts, violentés par la pluie dans un paysage abandonné, en pleine nuit de cauchemar, sont repris par le narrateur dans leur soif omniprésente :

J'ai pensé que ces herbes attendaient, et que cette pluie fouettant et inondant et tombant dru à seaux et pénétrant – ce pourrait être une bénédiction – ne leur est d'aucun secours. Elle était comme une eau offerte à un soldat quelques jours après l'offensive, quand il ne peut plus boire et qu'il est mort, et mort de soif précisément et de rien d'autre³⁵.

La pluie n'est pas une eau bénite. Nous avons ici une référence inversée et scandaleuse à la culture religieuse : il existe en persan l'expression « pluie bénite » ou « averse de bénédiction » qui fait référence à la bonté infinie de la divinité envers l'homme. Un verset coranique précise : « *À partir de l'eau, Nous avons constitué toute chose vivante.* »³⁶ Ce verset possède une résonance particulière en Iran, pays sec et régulièrement touché par des sécheresses, dont la culture donne une large place à la sacralisation et au respect de l'eau.

³⁵ *Id.*

³⁶ Sourate des Prophètes, Verset 30.

Les références à la pluie dans l'œuvre bāyrāmienne ont donc une résonance particulière. La pluie de bénédiction n'est guère tendre avec les épis, elle les fouette et les agresse. D'ailleurs, elle arrive trop tard et ne sert qu'à amplifier le côté cauchemardesque de cette nuit noire. Cette pluie semble renvoyer à l'averse diluvienne qui commence au début d'une opération militaire dont le même narrateur se souvient :

Cette nuit-là, il plut jusqu'au matin, une de ces pluies diluviennes et même très diluviennes. Une de celles qui te font penser qu'elles emporteront le monde si elles tombent plus d'une heure, mais elle durera toute la nuit, c'est-à-dire qu'elle accompagnera le soldat – et tout son chargement – pas à pas le long de cette nuit noire sans étoile, elle montera avec lui et sera avec lui lors de ce long trajet, descendra avec lui, se placera avec lui dans la file – [...] ³⁷

Dans cette séquence, l'allusion à un déluge apocalyptique est explicite puisque la pluie diluvienne donne l'impression de pouvoir emporter le monde avec rapidité. Néanmoins, l'introduction du « mais » change la cadence et transforme la vitesse en lenteur pour peut-être suggérer une peine étendue dans le temps de la marche puisqu'à un moment, le soldat qui continue de marcher « est plus incrédule qu'autre chose »³⁸. Puis la pluie devient un élément personnifié qui participe à la souffrance du combattant, puisqu'elle alourdit ses mouvements, limite sa vision et apparaît comme une allégorie de l'anxiété ressentie par les troupiers avant une opération. Dans un troisième mouvement, l'averse semble s'allier à l'autre élément topographique et spatial que le narrateur remarque et signale : une nuit « noire et sans étoile ». L'eau semble ici prendre des accents simoniens de désagrégation généralisée. Alliée à l'obscurité et dans un arrangement temporel qui insiste sur la lenteur, elle participe au châtement du soldat, tout en se cristallisant comme expression matérielle de l'anxiété précédant le combat.

Dans *Le Pont suspendu*, les personnages observant l'averse d'eau noire conversent et le beau-frère de Nāder, également soldat actif, mentionne les pluies torrentielles qui tombent sur l'île où il est posté et que Nāder connaît visiblement. Sur cette île, la pluie violente mène à une inondation qui engloutit la route :

[...] parler de la pluie d'acide, puis se souvenir de mentionner l'averse de son île, de comment elle peut tomber plusieurs nuits et jours de suite ; jusqu'à ce que l'eau prenne tout [...] de manière que le fond des abris – c'est-à-dire la seule partie sèche de la route – soit mouillé et l'eau monte et noie la chaussée, [...] alors que le conducteur recule doucement en essayant de ne pas manquer

³⁷ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 43.

³⁸ *Id.*

les bords du chemin [...] pour qu'ils ne chutent pas, incident courant à ces moments-là³⁹.

Cette séquence a lieu lors de l'observation de l'averse noire par les personnages, scène remémorée par Nāder alors qu'il est à son nouveau poste, dans les murailles de la montagne. Cette séquence semble concentrer en un seul paragraphe la réminiscence de la chute possible qui obsède toute l'œuvre bāyrāmienne, et l'eau, élément de perte, qui pousse de force le héros dans un labyrinthe. La pluie diluvienne noie la route, au point de la faire disparaître de la surface. Le passage d'un conducteur conduisant un permissionnaire qui est visiblement Nāder lui-même souligne la peur de la chute dans l'eau et la noyade.

Pour conclure sur ce motif, dans l'œuvre bāyrāmienne, l'eau semble être une contrepartie complémentaire du soleil, agresseur fortement ouranien décrit en particulier dans *Feu à volonté*. Mais elle ne garantit pas non plus la survie. Au contraire, elle châtie et punit les combattants, s'alliant ainsi au soleil. Les soldats sont punis sans que la cause de leur punition ne soit précisée, mais il semble que leur responsabilité morale est questionnée.

L'eau semble ainsi jouer un rôle important dans la topographie rituelle de l'œuvre. Entre autres, sa quête pousse les soldats à se perdre dans des chemins labyrinthiques où ils perdent jusqu'à l'espoir et où seule la mort les attend. Ainsi, l'eau ne les sauve pas ; au contraire, elle les mène à la perte. Dans le labyrinthe créé par la quête de l'eau, il n'y a en quelque sorte point de sortie et les soldats ne peuvent se prétendre des héros à l'instar de Thésée. La peur de la noyade et sa tentation présentent également l'eau comme élément chthonien, obscur, mystérieux et mortifère. En cela, l'eau se présente comme un monstre dévorant – comparée même à un dragon – et remplit sous cet angle également ce qui semble être une fonction rituelle. L'eau, dans ses diverses manifestations, agit donc comme un élément matériel participant à l'espace où l'initiation inversée du combattant a lieu.

³⁹ M. BĀYRĀMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 75-76.

Hantise de la chute et rituel inversé dans l'œuvre bāyrāmienne

Dans l'œuvre bāyrāmienne, l'eau est associée à une peur de la chute, de la noyade et de la dévoration. Elle est un minotaure dévorant dont la recherche envoie les hommes dans des labyrinthes dont il demeure impossible de sortir et où seule la mort attend les « héros ». Dans le contexte d'une littérature de guerre fortement sous contrôle de l'appareil étatique, il est intéressant d'étudier la représentation de la chute chez cet écrivain.

La hantise de la chute dans les romans bāyrāmiens est lisible notamment à travers le choix des paysages, généralement montagneux, qui, pour réalistes qu'ils soient relativement à la géographie de l'Iran, renvoient également à l'imaginaire de la verticalité et de la sacralité. L'œuvre bāyrāmienne est traversée de paysages montagneux, dangereux, où le risque de chute est omniprésent, et qui sont le décor de parcours désespérés pour la survie.

Au-delà du risque très concret de chute auquel les soldats perdus sont confrontés, il existe également un fantasme de l'effondrement, directement lié à la mort au combat et au statut de martyr. De même que dans l'œuvre simonienne, mais d'une autre manière, la verticalité et le céleste semblent mortels, dangereux, mais aussi, chez Bāyrāmi, inaccessibles par une ascension.

De plus, comme chez Claude Simon, la dépouille et le lieu de la mort du combattant apparaissent soit comme inaccessibles, soit comme précaires. S'agissant du lieu, il semble que dans l'œuvre bāyrāmienne comme dans celle de Simon, la mort du « héros » se passe dans un ailleurs toujours inaccessible. Ainsi, la question de l'hétérotopie de l'espace sacré d'un rituel ouranien manqué ou réussi semble rejoindre l'écriture du survivant, à jamais marqué par le deuil et l'errance.

Martyr ou martyrisé : la chute du combattant

Le roman *Feu à volonté* met en scène un groupe de soldats assoiffés et perdus dans des montagnes, à la recherche d'un chemin de salvation qui ne cesse de se dérober dans un paysage où chaque mont gravi les met face à face avec d'autres monts identiques, comme s'il n'y avait qu'un seul paysage qui se répétait indéfiniment. Parmi les membres du groupe, il y a Hamid, qui visiblement va tomber en « martyr ». Et d'une manière spécifique, il glissera le long d'une falaise plutôt escarpée. En persan, la falaise se nomme « *partgāh* », mot composé de *part* (du

radical tomber ou jeter) et *gāh*, suffixe de lieu. Hamid tombe en tant que combattant, en tombant d'une falaise, nommée en persan « lieu pour tomber ». Nous avons choisi de nous intéresser à la chute de cet individu qui nous paraît condenser quelques éléments propres à la relation à la hauteur chez M. Bāyrāmi.

[...] parce que le mien était [...] un de ces vieux masques à gaz qui t'irritaient dès que tu les mettais et te donnaient une apparence inhumaine et si tu avais un miroir, tu te regardais en essayant de deviner à quel animal tu ressemblais ou en quel animal tu t'étais métamorphosé, sanglier, hyène ou... Puis je me suis tourné vers la falaise [...] Et c'est là que j'ai vu Hamid. Au début, il ne faisait que glisser, sans faire d'effort pour se retenir ou alors son effort était si minime que je ne le voyais pas ou il me paraissait même qu'il le faisait exprès [...] ⁴⁰

L'initiation est censée mener à une renaissance qui fera de l'individu un être supérieur à ce qu'il était précédemment, armé de plus de connaissance et d'une connaissance spécifique. C'est donc une évolution positive. Mais le processus est dans ce passage inversé, comme le précise implicitement la mention du miroir. Si l'on considère que l'initiation se fait le long d'un axe de progression verticale pour le degré supérieur de chaque « grade » atteint et de progression horizontale pour l'avancée spatio-temporelle, la courbe serait ici inversée et descendrait au lieu de monter.

Le soldat bāyrāmien, comme le prisonnier simonien dans le wagon à bestiaux, se voit métamorphosé en animal. Il a régressé au statut de bête sauvage. Le narrateur, contrairement à Georges dans *La Route des Flandres*, ne se souvient pas d'une référence littéraire. Après avoir commencé par l'hypothèse d'une ressemblance analogique, il amplifie la comparaison et pose le comparé à la place du comparant et se demande en quel animal il s'est métamorphosé. Le mot « métamorphose » qu'utilise le narrateur-combattant insiste sur le changement de substance qu'il a subi. Le masque – du soldat mort recroquevillé – semble en quelque sorte se superposer à son visage de manière à le faire disparaître et muter. Le personnage se considère comme métamorphosé et se regarder dans le miroir ne serait donc qu'une façon de confirmer une transmutation déjà consommée. Le soldat bāyrāmien avance l'hypothèse d'une tentative de redéfinition de soi en présence d'un miroir. Sa recherche d'une analogie le mène rapidement à une identification : quel animal suis-je devenu ? Le miroir, dans ce contexte, serait aussi le détenteur de la vérité, comme le miroir dans le conte de Blanche-Neige, qui précise la vraie substance de ce qui s'y reflète.

⁴⁰ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 160-161.

Le narrateur a pris le masque à gaz d'un mort, récupéré sur son cadavre recroquevillé. On pourrait ainsi penser que le visage du « héros martyr », en état de décomposition organique, se superpose et recouvre la face du narrateur vivant. Il y a une confusion identitaire, propre à ce roman polyphonique où tous les narrateurs semblent se confondre. Il est difficile de repérer l'instance qui parle, puisqu'une autre séquence décrit un soldat gazé et mourant, tombé avec son masque à gaz, qui parle du soleil qui lui brûle les pupilles⁴¹. Les narrateurs semblent ainsi se confondre, les deux s'exprimant à la première personne du singulier. Cette juxtaposition, mise en parallèle avec la difficulté à respirer dans un masque à gaz serait-elle une allusion inconsciente au poids du statut du martyr, qui se concrétise d'ailleurs dans une mort organique répugnante et triste ? Cette question pourrait se poser d'autant plus que le bestiaire annoncé n'est pas anodin sur plusieurs plans : hyène et sanglier. La référence à l'hyène semble à un premier niveau être une allusion à la rapine que l'homme vient de commettre sur les affaires d'un mort. A un second niveau, l'animal s'insère dans le bestiaire cruel qui constelle l'œuvre bāyrāmienne où de nombreux prédateurs semblent rivaliser de cruauté, et parmi eux, l'homme⁴². Le sanglier représente quant à lui le summum de la bestialité, de même que la hideur et l'impureté dans la culture musulmane. À un autre niveau, il s'insère lui aussi dans la liste des bêtes sauvages de l'œuvre, car il s'agit d'un sanglier et non pas d'un porc. Non seulement le combattant a régressé et s'est transformé en animal, mais entre tous les animaux, les deux en lesquels il s'est métamorphosé sont sémantiquement chargés de connotations très négatives. La cruauté, la lâcheté, la dépravation, etc. sont des caractéristiques de ces deux animaux. Il nous semble qu'il y a ici un procédé visible également ailleurs dans l'œuvre : l'affect d'une scène se concentre dans un objet. La transmutation en charognards à travers le masque fait porter au masque du mort la charge de l'acte qui a lieu : le vol d'un masque à un soldat mort. C'est un acte qui rappelle l'activité des charognards. Ainsi, la forte culpabilité qu'éprouve ce personnage se traduit au travers du masque qu'il porte. Cela mérite d'être remarqué puisque la remarque sur la métamorphose animale continue avec le témoignage de l'instant de la « chute » de Hamid le Martyr.

L'état de Hamid avant sa disparition, ou plutôt l'état et le lieu où le narrateur n'arrive plus à le voir, est à remarquer dans ce passage. Le narrateur observe

⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

⁴² Nous pouvons citer pour exemple une cruauté en quelque sorte « naturelle », c'est-à-dire qui s'inscrit dans l'ordre des choses, celle du jeune berger, personnage principal dans *Les Morts du Parc vert*, qui s'amuse à pourchasser des animaux ou à se mettre au travers de la chasse des faucons pour se saisir de leurs proies, sans même avoir faim.

l'instant de la chute. Cette scène est scandaleuse selon les critères de l'écriture idéologique officielle iranienne car si Hamid le combattant est mort, il est devenu martyr et a vécu l'Ascension.

Les soldats, assoiffés et perdus, marchent depuis une période indéterminée et ils sont dans un état d'épuisement extrême. Ils poursuivent deux objectifs : retrouver leurs lignes, mais avant cela, trouver de l'eau. Dans l'environnement montagneux et aride où ils se trouvent, ils gravissent des monts et leur parcours dans ce paysage inclut la verticalité géologique des lieux. Néanmoins, l'ascension de Hamid se transforme en chute lorsqu'il semble – d'après ce que pense avoir vu le narrateur – se laisser glisser sur une pente raide. Non seulement il chute de haut mais, de plus, le narrateur a l'impression qu'il épouse volontairement sa propre descente. Dans un questionnement similaire à celui du personnage simonien sur les raisons de la mort de Reixach, il semble que le combattant bāyrāmien s'interroge sur la disparition de Hamid. L'ambiguïté est même poussée plus loin que dans l'œuvre simonienne puisque le narrateur, qui se pose en témoin puisqu'il précise avoir vu Hamid, décrit la chute de ce dernier en supputant plusieurs hypothèses. Il voit Hamid glisser, mais il ne remarque pas de sa part une tentative pour se retenir. Il ne remarque pas d'efforts et même, « il lui semble » que Hamid fait « exprès » de tomber. Est-il mort par suicide ou sa chute est-elle accidentelle ? Deux pages plus loin, quand la chute de Hamid est confirmée, le narrateur, expliquant la réticence de ce dernier – qui pense qu'ils ne sont qu'en train de reculer le moment de leur mort en cherchant un chemin qui n'existe pas -, exprime explicitement ses doutes : « [...] et je n'ai pas fini par comprendre s'il a fait ce qu'il a fait exprès [...] ou s'il ne s'agissait que d'un accident⁴³. » Hamid a-t-il préféré la chute à la mort par la soif ?

La figure tutélaire du martyr dans le monde iranien chiite est celui de l'Imam Hoseyn et de ses compagnons, tués lors d'une bataille face aux Omeyyades. Lors de cette bataille à Kerbala, l'armée ennemie avait coupé l'eau de l'Imam et de ses compagnons et la description de la soif insoutenable des martyrs est un élément classique de la littérature religieuse écrite et orale de la culture iranienne⁴⁴. Ainsi, dans la culture iranienne chiite, la soif est reconnue comme une forme de torture particulièrement cruelle. Durant toute la guerre Iran-Irak, nous voyons l'exploitation

⁴³ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 163.

⁴⁴ Voir M. ibn Ġarīr ibn Y. al-ṬABARĪ et H. ZOTENBERG, *La chronique : histoire des prophètes et des rois. volume 2*, volume 2, Arles, Actes sud : Sindbad, 2001 ; O. MARTINETTI, *Les représentations de la bataille de Kerbala*, Mémoire de Master 2, Aix-en-Provence, Université d'Aix-Marseille, 2015.

de cet imaginaire religieux dans la presse⁴⁵, opposant les combattants iraniens qui se rangent dans le camp de l'Imam Hoseyn faisant face aux Irakiens qui rappellent les oppresseurs Omeyyades⁴⁶. La question que se pose le narrateur pour savoir si Hamid a préféré mourir en tombant plutôt que de mourir de soif est très loin d'être anodine et questionne l'imagerie archétypale sur laquelle se base le discours officiel littéraire iranien et gouvernemental sur la question des combattants morts au combat. Le récit fictionnel questionne implicitement des discours fondamentaux qui charpentent l'idéologie islamo-iranienne actuelle.

La disparition du héros : lieu sacré et non-lieu de la mort

L'œuvre bāyṛāmienne semble également traversée par un soupçon quant à la validité des croyances idéologiques obligatoires qui sous-tendent le discours sur la guerre en Iran. Les corps des soldats morts menacés de disparition et les morts violentes et suspectées par les soldats sont récurrents et dessinent un réseau de soupçon quant aux discours qui expliquent ces morts. Le motif de la disparition des corps s'inscrit en alternance avec la mise en scène brutale et crue de la violence guerrière, humaine ou naturelle. Mais autant la violence est décrite crûment avec force détails, autant la mort d'un combattant donne l'impression de se passer dans un ailleurs inaccessible et impossible à voir :

Mais à la fin, quand il chuta et que je ne le vis plus, j'attendais qu'il ressurgisse quelque part, par exemple d'une crevasse, ou de ces fossés noirs et bruts, que

⁴⁵ Cf. A. DEVICTOR, « Du cadavre au martyr. La représentation de la mort des combattants dans la presse iranienne lors de la guerre Iran-Irak (1980-1988) », *Questions de communication*, n° 20, Presses universitaires de Nancy, 31 décembre 2011, p. 19-48: "« Du cadavre au martyr. La représentation de la mort des combattants dans la presse iranienne lors de la guerre Iran-Irak (1980-1988) », *Questions de communication*, no 20, Presses universitaires de Nancy, 31 décembre 2011, p. 19-48 : « Séquelle de la guerre de succession qui sévit depuis la mort de Mahomet, cet évènement devient à partir du IX^e siècle une référence majeure pour les chi'ites et une grille interprétative du monde (Richard, 1991 : 45-46). La piété doloriste, notamment dans le théâtre religieux du *ta'zieh*, rend compte chaque année de ce drame et commémore dans ce rituel la passion de Hoseyn (Chelkowski, 1979). Elle y évoque notamment la mort violente et hautement dramatisée de chaque acteur du drame (bras amputé d'Abolfazl, demi-frère de Hoseyn ; gorge percée d'un nouveau-né par une flèche ennemie ; mort de deux des fils de l'Imam, etc.). La narration de cet épisode historico-mythologique est intimement connue des chi'ites. »

⁴⁶ S. PARSAPAJOUH, « Sous le regard des martyrs à Téhéran », *L'Homme*, n° 229, n° 1, Éditions de l'EHESS, 15 avril 2019, p. 7-48

l'on aurait dit amenés ici d'un autre endroit, tant leur couleur semblait différente – mais on ne le voyait plus, c'est-à-dire que je ne pouvais plus le voir parce que les autres étaient là-haut et s'ils n'étaient pas trop épuisés et qu'ils n'étaient pas tombés, ils pouvaient probablement l'apercevoir et s'ils regardaient plus loin, d'autres choses encore.⁴⁷

La chute de Hamid n'est pas sa mort, mais plutôt sa disparition. Il semble que cette scène pourrait faire écho à celle de *La Route des Flandres* où le cavalier simonien, ayant vu de Reixach tomber avec son cheval, doute encore de sa mort et insiste pour une confirmation visuelle de sa mort, malgré les dangers d'un retour sur le lieu qui a vu de Reixach mitraillé⁴⁸. Ici, c'est la mort de Hamid qui n'est pas confirmée, malgré les tentatives successives de ses camarades qui ne cessent de l'appeler. Cette non-confirmation vient du fait que le personnage ne peut plus le voir. C'est le verbe « pouvoir » qui est utilisé : « je ne *pouvais* plus le voir ». Le narrateur constate une impuissance. Une impuissance visuelle, mais aussi une impuissance quant à la certitude de la mort. Un doute qui se verbalise dans l'impossibilité de localiser le lieu exact où se trouve Hamid, mort ou vivant, et d'atteindre ce lieu sans mourir soi-même. Tout ce que le narrateur sait, c'est que Hamid est *tombé*. Autrement dit, sa chute est la manifestation matérielle du verbe « tomber » dans un sens militaire. À cette différence près que les combattants se battent uniquement pour leur survie contre une nature hostile et que, pour ce faire, ils montrent une prédation et une agressivité qui semble dénoter une régression bestiale. Ce alors qu'une lecture rituelle du « martyr » de Hamid fait de lui un saint, l'égal des prophètes. En mourant, il est censé avoir vécu une ascension.

Non pas qu'il y ait un rejet explicite de la notion de martyr, mais plutôt un approfondissement de son sens. Si Hamid s'est suicidé, c'est qu'il était déjà martyrisé dans son corps alors qu'il était vivant. Et cela ne change rien qu'il se soit jeté ou qu'il ait glissé sans essayer de s'empêcher de tomber. Accessoirement, l'exploration du sens d'un mot, ici « martyriser » rappelle fortement ce même procédé chez Claude Simon.

La description des « fossés noirs » semble également indiquer un lieu autre et « étranger » pour désigner l'endroit où Hamid est tombé. Il y a une insistance sur la différence de couleur de ces endroits et le reste de l'environnement, de même qu'une hypothèse suggérant un ailleurs, sans qu'il n'y ait mention de « qui » aurait pu les transporter. Il semble qu'il y ait ainsi la création d'un espace intégré dans l'espace

⁴⁷ M. BAYRAMI, *Ataş beh eḥtyār*, op. cit., p. 163.

⁴⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 52.

connu, mais est séparé par des caractéristiques étrangères. Ceci pourrait être une métaphore physique et géologique du lieu de la disparition comme lieu autre et hétérotopie inaccessible.

Peut-être même un « espace sacré » où l'initiation de Hamid, devenu martyr, est consommée et qui, par sa sacralité, est interdit pour les autres, d'où le fait que le narrateur ne puisse le voir.

Il semble donc que le phénomène du martyr pourrait ici être lu autant dans l'optique d'un doute et d'un soupçon que d'une croyance en un espace sacré et interdit au survivant. Dans les deux cas, une lecture de la topographie du lieu de disparition de Hamid semble en faire une hétérotopie.

Verticalité et délimitation de l'espace mortuaire

De même, il est intéressant de noter le « là-haut » lancé par le narrateur. Le groupe de soldats comprenant le narrateur marche sur dans un chemin de montagne, donc dans un environnement où l'on peut parler de verticalité. Néanmoins, alors qu'ils sont tous sur le même chemin, le narrateur parle des autres en disant qu'ils sont « là-haut », ce qui induit des doutes quant à l'endroit où il se trouve lui-même. C'est comme si pour lui, les autres se trouvaient, sur une échelle verticale, à un niveau supérieur au sien. C'est d'autant plus intéressant que selon le narrateur, cette position supérieure leur permet « probablement » de voir où se trouve Hamid, alors que lui est impuissant à le faire. D'ailleurs, il pense que ceux qui se trouvent là-haut peuvent également voir plus de choses. La suite du passage décrit le champ de bataille visible depuis la montagne où des soldats éparpillés tentent de s'éloigner du feu et des chars ennemis, le narrateur – qui ne peut pas les voir – les décrivant comme apparaissant et disparaissant dans la fumée et la poussière⁴⁹.

Dans un autre passage du roman, le narrateur accompagne le déplacement du corps d'un combattant mort d'une balle dans des circonstances que le narrateur considère comme étranges, puisque l'homme a été tué par balles 40 km à l'arrière du front⁵⁰. Lors du trajet, qui a lieu la nuit sous une pluie comparée à de l'acide⁵¹, le corps tombe du camion à cause de la négligence du chauffeur qui n'a pas bien fermé les portières arrière.⁵² Les deux décident donc de faire marche arrière, sous une pluie

⁴⁹ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 163-164.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 176.

⁵¹ *Ibid.*, p. 178.

⁵² *Ibid.*, p. 186.

très forte, nommée « déluge noir »⁵³, pour retrouver le corps. Le chauffeur conduit et le narrateur se tient à la portière et observe les alentours dans le noir et sous la pluie pour *voir* le corps, mais il avoue avoir du mal : « Pour être franc, je ne voyais pas grand-chose – tant l’averse s’était aggravée – [...] »⁵⁴. En plus d’une vision qui ne mène pas loin, il y a la peur d’être emporté par une inondation⁵⁵. Il y a une forte insistance sur les éléments chthoniens, insistance qui peut aller jusqu’à la fascination, comme quand le narrateur commence à décrire la manière dont la boue se colle à ses bottes et qu’elle tombe, alourdie par son propre poids⁵⁶. La glaise est décrite comme vue de près, avec un effet de focalisation qui rappelle les descriptions simoniennes.

La topographie des lieux sur lesquels les deux personnages retournent pour retrouver le corps est notable :

La route était maintenant en pente et peut-être nous nous rapprochions de la rivière, et si c’était le cas, nous étions censés y arriver rapidement, mais nous n’y sommes jamais arrivés [...] et maintenant nous avançons sur une route qui se divisait en deux ou trois chemins ou carrefours et n’arrêtait pas de devenir principale et secondaire [...]»⁵⁷

En plus de la hantise de la chute, la peur de se perdre influence la description topographique, peur qui d’ailleurs se concrétise, puisqu’ils sont incapables de retrouver la rivière qu’ils avaient traversée en venant. Le cours d’eau se met une nouvelle fois hors d’atteinte, comme il le fait tout au long du roman. La rivière est désignée comme l’endroit approximatif où le narrateur pense que le corps est tombé. Parallèlement, comme dans *La Route des Flandres*, il n’y a pas d’indication horaire, mais la rivière sert de balise spatio-temporelle. Ainsi, c’est le parcours dans l’espace qui montre leur progrès ; néanmoins, le narrateur est ici incapable de *voir* la rivière. Il ne fait que craindre une inondation qui emporterait leur camion ou la caisse contenant le cadavre. Il semble ainsi que le cours d’eau pourrait signifier symboliquement une frontière hétérotopique désignant le lieu où se trouve « probablement » la dépouille. Un endroit qui serait donc hors d’atteinte. Finalement, c’est le chauffeur, dents serrées et silencieux, que la description tend à

⁵³ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 187.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 189-191.

présenter comme un personnage psychopompe, qui retrouve le chemin menant au corps.

La recherche de la dépouille rappelle dans ce passage la quête de l'eau dans les lits des rivières asséchées⁵⁸. Ce qui semble également créer un lien entre l'eau et l'espace dans la création d'espaces particuliers, ici l'espace qui serait au cœur de l'expérience de la guerre au sens organique et chthonien. Ce d'autant plus que les chemins détournés et secondaires semblent être des labyrinthes, comme les égouts de Barcelone peut-être dans les dernières pages du *Palace* simonien.

Autre détail intéressant dans ce passage : tout au long de ce qui est une histoire racontée par un « je » perdu avec ses camarades dans la montagne, lui et les autres appellent Hamid, tombé en bas de la pente, mais ce dernier ne leur répond pas.

Dans *Les Morts du parc vert*, le père présumé de Bolot, qui est peut-être Bālāsh, a été tué au bord de la source Atgoli. L'adolescent, Bolot, a toujours refusé de s'approcher de cette source. Il ne supporte pas d'y aller, alors même qu'il est dévoré de curiosité sur son passé et sur ce qui a causé la mort de cet inconnu qu'il considère avec une certitude fragile comme son père. Nous voyons dans ce roman la répétition du schéma d'enquête que nous avons constaté dans *Feu à volonté* : une mort violente et suspecte selon le personnage dont la perspective est celle du narrateur, une dépouille absente ou menacée de disparition et un lieu de mort évité. Le terme enquête fait aussi songer à l'enquête intra-familiale de *L'Acacia*.

Dans *Le Pont suspendu* l'espace qui serait une sorte d'enclos sacré précédant la complétion de l'initiation au martyr est ainsi décrit :

Ils savent qu'un événement survient, mais la majesté ou l'extravagance ou l'inattendu ou la soudaineté ou l'in vraisemblance ou la brutalité de l'incident les soustrait avant l'heure comme s'ils ne s'appartenaient plus ou plus encore, comme s'ils n'étaient plus de ce monde. Ils voient tout, conversent et interagissent avec les autres, mais c'est comme si cela se passait dans une brume ou une fumée ou par exemple, dans un rêve – c'est-à-dire confusément et obscurément, tel que tu ne puisses dire s'ils existent ou non – [...]⁵⁹

« Ils ne sont plus de ce monde » : Claude Simon utilise une expression assez similaire dans *La Route des Flandres* : « le vieil évêque [...] disant qu'ils sont morts pour ce monde et il paraît qu'on étend alors un voile sur eux, l'aube uniformément

⁵⁸ *Ibid.*, p. 151-152.

⁵⁹ M. BAYRAMI, *Pol-e mo'allaq*, op. cit., p. 5.

grisâtre s'étendant sur la prairie [...]»⁶⁰. Le narrateur simonien emploie le mot « voile », mis en rapport analogique avec l'aube « s'étendant » ; le narrateur bāyrāmien ceux de « brume », « rêve » et « fumée ». Dans les deux cas, un élément naturel et matériel traduit la mise au ban du « héros » et la séparation de l'espace où il se trouve de l'espace des autres. Autrement dit, les éléments, qui dans le cas bāyrāmien ont une charge symbolique plus forte, servent à délimiter un espace où le soldat se trouverait physiquement présent. Dans le passage mentionné, une juxtaposition des espaces mène aussi à ce qui semble à un questionnement, au-delà de la présence, sur l'existence du « héros » en ce lieu. Il semblerait qu'il existe comme dédoublé entre ce lieu et un autre, interdit d'accès. Dans la pensée transcendante et religieuse, telle que le discours officiel sur la guerre et le martyr l'a définie en Iran, le doute n'existe pas, mais il semble clair que l'œuvre bāyrāmienne comporte un fort doute sur le non-lieu de la mort au combat, qui pourrait être là où l'on rejoint une nouvelle fois le cycle dévorant de la nature.

Dans *Feu à volonté*, la recherche de la dépouille du soldat tué mène finalement à une confrontation avec des chacals qui ont repéré le corps et s'apprêtent à le dévorer, et le narrateur et le chauffeur réussissent à les faire éloigner en poussant des hurlements « démentiels »⁶¹. L'apparition des chacals mène le récit vers les files de fourmis transportant des morceaux de cervelle des soldats morts dont la première mention est faite bien avant dans le récit, alors que le narrateur gazé et agonisant est en train de les observer, tout en se souvenant de ses cours de biologie, en particulier sur le cycle de vie en relation avec le soleil⁶². Cette mention semble clore une boucle, un cercle où la vie supérieure de l'initié se confond avec la mort organique et le cycle de la nature. Les éléments chthoniens, l'eau, la boue, la terre et l'obscurité fondent un terreau où les animaux d'un bestiaire prédateur et angoissant certes, mais naturel, peuvent mener à bien leur cycle de vie.

Ainsi, il y aurait une possibilité d'interprétation de la hantise de la chute et de la compréhension de la verticalité dans l'œuvre bāyrāmienne à l'aune d'une autre perspective, qui rappellerait la spirale spatio-temporelle simonienne. Elle permet de dépasser l'idée d'un cycle répétitif en favorisant la re-découverte de l'ancien et d'une temporalité lente, en même temps mouvante et immobile.

Nous avons vu dans ces quelques exemples la même image volatile d'un lieu qui se dérobe. Comme dans l'œuvre de Claude Simon, le lieu de la mort demeure le

⁶⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 294.

⁶¹ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 206.

⁶² *Ibid.*, p. 152.

nœud central, le cœur et le centre permanent du maelstrom, d'un monde en perpétuel mouvement, soumis aux règles de la matière. Comment dans ces conditions, concilier la transcendance du martyr et l'immanence de la matière ? Il nous semble que la tension entre ces deux notions joue un rôle important dans les choix stylistiques de l'auteur iranien.

Malgré les décennies et les cultures qui séparent Claude Simon et M. Bāyrāmi, de même que les différences d'approche poétique, tous les deux abordent la guerre dans une perspective organique de mort brutale et naturelle. Il est dans ce cadre intéressant d'étudier la place du céleste dans l'œuvre simonienne, au regard du traumatisme subi par le cavalier français en 1940 sous la mitraille des bombardiers allemands. Nous avons vu que le rituel initiatique censé déboucher sur une élévation suprême montre dans les deux œuvres les signes d'une inversion de l'ouranien en chthonien. Il semble que dans l'œuvre simonienne, cette perspective ait aussi joué un rôle dans l'intérêt de Claude Simon pour le retour à la matérialité brute des choses et de l'écriture, de même que pour l'immanence d'une écriture dont les éléments tiennent par leur relation interne.

L'espace aérien chez Claude Simon : une verticalité traumatisante

La rencontre première entre le cavalier Simon et les avions de chasse nazis paraît avoir été l'origine de la création d'une scène originelle qui irradie l'ensemble des manifestations aériennes et aéronautiques dans l'imaginaire simonien. Les manifestations aériennes sont marquées dans son œuvre par une martialité menaçante et une déshumanisation inquiétante. L'aéronautique civile présente aussi en palimpseste les caractéristiques du rituel ouranien.

Parallèlement, dans une inversion du désir d'élévation dans une hantise de la chute, le dynamisme des images aériennes est incessamment sous la pression d'une immobilité forcée et menaçante, la même qui hante les personnages simoniens qui ont désormais pour seule certitude qu'ils ne seront pas assez mobiles face à l'avion.

L'avion se remarque par le vide perceptif dont il est l'objet. De plus, il est pour Claude Simon, non pas le symbole du progrès tel que la première moitié du XXe le voit, mais une icône de la régression qu'est la guerre. Le personnage simonien se révolte aussi dans cette perspective contre une éducation religieuse et martiale où le ciel sacralisé est le siège de l'« apothéose » qui a pris son père, comme elle a pris l'aviateur-héros.

Finalement, la mise en parallèle des avions et des oiseaux métaphorise l'angoisse simonienne face à la verticalité céleste, de même qu'elle résume la régression qu'est la guerre, iconisée par l'image de l'avion.

L'aérien et l'aéronautique contaminés par l'angoisse

L'AVION MILITAIRE

Au vu de notre sujet d'étude, mais aussi de l'importance de la « contamination » de l'image de l'avion par l'expérience militaire de Claude Simon, nous avons estimé qu'il fallait aborder l'aviation tout d'abord avec l'avion militaire en tant que figure centrale dans l'œuvre simonienne. L'avion militaire apparaît de nombreuses fois dans les épisodes guerriers de l'œuvre simonienne. Il apparaît en particulier durant la débâcle et l'inégalité du combat entre la cavalerie française et le chasseur allemand s'inscrit comme « la scène originaire d'une permanente hantise des avions⁶³ ».

L'avion militaire est physiquement décrit à plusieurs reprises, mais sa description est souvent accompagnée d'analogies et de comparaisons qui tentent de l'expliquer, car l'avion guerrier, en soi, est chargé chez Simon de la sensation de la peur et de l'anéantissement subi pendant la guerre, un des éléments importants sur lesquels se fixent le traumatisme simonien relatif à la guerre.

Simon revient, notamment dans *Les Géorgiques*, sur le manque de préparation de l'armée française, du commandement français⁶⁴ et des politiciens en particulier, qui mena à la drôle de guerre et à la débâcle, qu'il appelle, lui, « une caricature de guerre⁶⁵ » et « une chasse au renard » dont il a été le « gibier⁶⁶ ». Dans l'ensemble, ce n'est pas le principe de la guerre que Simon remet en question, mais bien plus l'inhumanité de la guerre moderne, forme ultime de la bataille rangée, en armées organisées pour cet objectif, acceptée dans l'imaginaire occidental comme unique forme éthiquement acceptable de guerre⁶⁷.

⁶³ W. NITSCH, « De l'avion à l'abîme: vues aériennes chez Claude Simon », dans J.-Y. Laurichesse, *Claude Simon géographe. Actes du colloque organisé à l'université de Toulouse II-Le Mirail les 26 et 27 mai 2011*, Paris, Éditions Classiques Garnier numérique, 2013, p. 193.

⁶⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 96 : « [...] le courant de contamination, de renoncement, s'il se propagea bien, dans les ultimes phases, de bas en haut de la hiérarchie, fut peut-être, au départ, la conséquence de ce qu'il est permis d'appeler une véritable défaillance du commandement, péchant, ainsi qu'il arrive souvent, par un excès de rigueur ou plutôt de hauteur confusément ressenti par la troupe comme un abandon des responsabilités et, en quelque sorte, une démission au sommet autorisant toutes les démissions individuelles. »

⁶⁵ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 332.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 35. ; C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 348.

⁶⁷ Voir P. SCHOENTJES, PIERRE, « “Et voilà la guerre ! Une foutue saloperie !” Lire la guerre dans *Les Géorgiques* », dans J.-Y. Laurichesse (éd.), « *Les Géorgiques* » : *une forme, un monde*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008, p. 118.

L'avion militaire, en tant qu'outil guerrier contre lequel les cavaliers sont impuissants, appartient à l'ensemble des choses qui réduisent à néant la préparation militaire et aussi les images d'Épinal dont est nourrie la « caste⁶⁸ » militaire française à l'époque, en particulier les corps de cavalerie. Précisons d'ailleurs que c'est dès la fin de la 1^{re} Guerre mondiale que la gloire des aviateurs semble remplacer celle des cavaliers bientôt périmés.

L'avion allemand est vu avec beaucoup de détails et de près lors des missions d'observation. Le narrateur garde clairement le souvenir de la croix noire peinte sur le fuselage, dont la couleur grise, développée dans la suite du passage, le range, entre autres éléments, dans une catégorie ouranienne mythifiée et située, par défaut de perception, au-delà du logos :

[...] fuselage, peint lui-même d'un gris neutre (pas légèrement teinté, ocre ou olivâtre, comme d'autres matériels ou bâtiments militaires : rien que le mélange de noir et de blanc : gris fer, funèbre) [...] ⁶⁹

Car le gris de l'avion est une négation de la couleur. Dans un autre passage, le narrateur utilise la relation entre le gris et la couleur pour expliquer une négation. Et dans les passages militaires, toujours accompagné de « fer », ce n'est pas un gris simple, mais un « gris fer » qui caractérise l'avion militaire. Il y a une association entre le gris, le fer et la mort, soulignée par l'allitération fer/funèbre.

L'autre attribut de l'avion étant la croix noire – rappelant l'araignée-svastika emblème du drapeau nazi⁷⁰ –, araignée dévorante, symbole d'un régime comparé ailleurs à un chien aux abois, aux crocs encore et toujours menaçants. L'avion civil est comparé à un « cétacé » tandis que l'avion militaire est un « squal », mais ils renvoient tous deux à l'image d'un abîme, liquide en l'occurrence, alors même qu'il s'agit d'objets volants dans le ciel :

road of discovery longue côté pavée trois volant bas squales buisson de poussière sale marron [...] ⁷¹

Cet avion vu de près est l'avion d'observation qui transforme les cavaliers en « bêtes d'un troupeau » à décompter pour de futures attaques, « probablement sans

⁶⁸ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 76. L'on remarque plusieurs références au statut de « caste » de l'armée dans les passages dédiés à la vie du père dans le roman. Ce sentiment d'appartenir à une caste est également mis en scène dans *Le Jardin des Plantes*, par exemple à la page 275 ou avec les reproductions de la lettre du colonel de cavalerie à la page 354.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 30.

⁷⁰ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 209.

⁷¹ *Ibid.*, p. 21.

animosité », « sans méchanceté non plus ». Il n'est pas « insolent », mais « indolent » car il sait les cavaliers impuissants à le faire disparaître. Ces derniers se contentent de le suivre des yeux, tout en sachant que le petit avion, « fragile et funèbre jouet d'enfant⁷² » – nous reviendrons ailleurs sur cette figure du jouet d'enfant, qui apparaît aussi avec les soldats en plomb – est « le présage de leur mort ». Le pilote est comparé à un « bouvier » faisant paisiblement son travail de haut, et les cavaliers ne sont pas des guerriers pouvant remplir leur fonction de combattants, telle que le système militaire leur a appris. À ce point d'épuisement, ils ne pensent pas même à s'éparpiller à couvert pour rendre la tâche du pilote plus difficile.

L'implicite critique simonienne revient dans ce passage sur la déshumanisation générée par la guerre moderne, mise en scène au travers de ces deux types de « guerriers » dans un affrontement qui n'en est pas un : d'un côté l'indifférent pilote mécanisé, et de l'autre, les cavaliers souffrant de l'abêtissement résultant de la fatigue et d'une désorganisation générale, à laquelle s'ajoute une certaine conception « idéale » de la bataille de la part du commandement français qui a déjà, durant la guerre précédente, coûté la vie au père de Simon, mort, dans l'imaginaire simonien, à découvert, bien en vue, inutiles jumelles à la main⁷³.

Dans *Le Jardin des Plantes*, où Claude Simon annonce dans l'exergue programmatique l'importance du montage textuel, cette séquence sur l'avion d'observation suit immédiatement celle où, enfant, la mort de la mère lui est annoncée dans un train par un oncle, aviateur vétéran de la Grande Guerre :

[...] quand il dit, presque en aboyant : Ta maman est morte ! [...]

En se retournant sur leur selle les cavaliers épuisés qui battent en retraite peuvent voir dans le ciel couleur de fleurs de l'aurore s'élever les petits avions d'observation ennemis. Ils semblent se détacher l'un après l'autre au-dessus de l'horizon comme des lucioles, comme les bulles d'une boisson gazeuse du fond d'un verre, le lâcher de ballons d'enfants, montant d'abord lentement, puis plus vite, grossissant à mesure qu'ils approchent, s'éparpillant en éventail, l'un ou l'autre se mettant parfois à décrire des cercles au-dessus d'un point.

Regardant venir leur mort en rose.⁷⁴

L'avion d'observation allemand est comparé ici, comme dans *L'Acacia*⁷⁵, à des choses joyeuses et douces, rendant plus insupportable ce qu'ils représentent :

⁷² C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 30-31.

⁷³ *Ibid.*, p. 77.

⁷⁴ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 227.

une mort certaine, inévitable et inhumaine. La proximité des deux séquences dans le montage textuel fait de l'apparition de l'avion d'observation, annonciatrice de l'hécatombe à venir dans les rangs des cavaliers, un événement aussi irrémédiable que la mort de la mère. Il s'agit dans les deux cas d'une annonce dans un sens religieux global.

L'avion d'observation est donc un « présage », annonciateur de mort, notamment sous forme d'avions de chasse. Les avions de chasse, contrairement aux avions d'observation, ne sont pas vus dans le détail et même, sont à peine entrevus, car ils apparaissent et disparaissent si rapidement qu'ils s'apparentent à des événements cosmiques :

et ceci: figés soudain [...] comme pétrifiés, tandis que le bruit *démentiel* des moteurs diminuait, s'éteignait, aussi vite qu'il avait fondu sur eux, continuant, incrédules, à fixer à travers les feuillages le *ciel de nouveau vide*, impollué, simplement gris ce matin-là, comme si les trois ombres en forme de croix qui venaient de passer dans un rugissement au ras des arbres s'y étaient simplement dissoutes, absorbées aussitôt que matérialisées, comme s'ils venaient d'assister à quelque *phénomène cosmique de production de la matière hurlante à partir de l'air lui-même* condensé soudain dans un bruit de *catastrophe naturelle* comme la foudre ou le tonnerre, de mutations de molécules inertes en un *ouragan furieux* [...]⁷⁶

Les avions de chasse, qui ne sont pas des présages de la mort, mais bien ses émissaires, sont eux assimilés aux éléments naturels, aux désastres cosmiques, comme la guerre elle-même l'est souvent.

De la manière oblique qui lui est propre, Claude Simon revient dans ces passages sur le rôle de la technologie dans la déshumanisation de la guerre, rôle inventé par une pensée cultivée et humaniste. Les armements modernes sont mis en scène comme objets mythologiques dans le cadre de l'impossibilité de leur perception par l'homme. L'avion de chasse, rien qu'en passant dans le champ perceptif du sujet, ne laisse de concret et de perceptible qu'un bruit littéralement assourdissant, « démentiel », une agression des sens qui pétrifie car elle est si démesurée qu'elle empêche la compréhension authentique du phénomène, qui dès lors exige, pour sa mise en mots, pour son explication, des comparaisons cosmiques.

Ces comparaisons font sortir l'avion du champ du logos pour le caser dans la catégorie du mythologique, car la perception, même fragmentaire, de ce «

⁷⁵ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 30 : « [...] le petit avion pas plus gros qu'un modèle pour aéro-club ou ceux qui servent aux baptêmes de l'air à l'occasion des fêtes de village [...] »

⁷⁶ *Ibid.*, p. 33. Nous soulignons.

phénomène », conduit à une mort inimaginable psychologiquement. Ainsi, l'avion de chasse pour un sujet qui en est victime ne peut pas être rationalisé, bien que cette arme soit le résultat et le produit d'une longue tradition rationnelle, humaniste et argumentative, qui valorise la guerre en tant qu'art et le justifie comme champ d'application de valeurs positives telles que le courage ou le devoir envers la patrie.

La mise en scène de l'apparition de l'avion de chasse, si difficile à percevoir, se fait dans une confusion spatiale qui donne une teinte fantastique à ce passage :

[...] et personne devant eux, ni sur leur gauche ni sur leur droite, même pas les autres escadrons du régiment, du moins personne de visible, sauf en deux ou trois occasions et si soudainement et si loin [...] qu'amis ou ennemis semblaient eux-mêmes égarés par erreur parmi les bois et les prés, et seulement, de temps à autre, tout à coup, ces inconcevables déchaînements de bruit, de destruction, de violence, démentiels, assourdissants, paroxysmiques, et aussi brusquement finis que commencés, le dernier avion disparaissant déjà : un point, un pigment, puis plus rien, aspiré, dilué dans le ciel vide qui les avait engendrés, les rugissements des moteurs s'éloignant, s'éteignant [...]⁷⁷

La peur et la fatigue altèrent la perception des cavaliers qui fonctionnent, dirait-on, par à-coups. Les données spatiales sont claires, mais les choses animées, les personnes notamment, sont mal perçues par cette perception altérée et fonctionnant par saccades qui les voit comme de vagues silhouettes égarées, apparaissant « soudainement » et difficiles à reconnaître. Le décor est pastoral : les cavaliers marchent sur une route longeant d'« opulents pâturages » et de « verdoyants coteaux ». Les attaques sont courtes et violentes, comme ordinaires et inscrites dans la logique du face-à-face honorable et accepté, bien que la frontière entre amis et ennemis ait déjà perdu en netteté du fait de la confusion. Et soudain, l'événement : les bombardements ou mitraillages aériens « inconcevables », « démentiels » et « paroxysmiques ». Ces adjectifs, qui ne sont pas graduels, paraissent tous référer encore une fois à l'impossibilité de comprendre, de concevoir rationnellement ces instruments de mort.

La raison d'être de l'avion de chasse est décrite au travers de son niveau le plus basique : bombarder et de mitrailler, au travers d'une accumulation descriptive dont l'objet demeure inconnu jusqu'à sa disparition et qui souligne cette raison d'être par l'optique réduite d'un sujet perceptif. Dans la description simonienne, les avions de chasse allemands accèdent à l'existence exclusivement en tant qu'engins donnant la mort. En somme, leur fonction la plus essentielle et basique remplace leur description perceptive, fragmentaire et presque inexistante.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 41.

L'écart temporel entre la perception fragmentaire et l'objet en soi est souligné par l'adverbe de temps « déjà » qui indique résolument l'impossibilité d'accéder à une compréhension complétive de la perception fragmentaire première. En de nombreux passages, Simon oppose la rapidité et la vitesse, souvent qualifiées de « foudroyante » – dans un renouvellement de sa charge métaphorique – à l'immobilité. Cette dichotomie appuyée semble à l'origine d'une vision du monde qui accorde une grande place à la distinction entre les deux. Elle prend son origine dans l'opposition père mobile/mère immobile. Cette opposition tiraille l'œuvre superbement entre la recherche d'une écriture dynamique et un matériau mouvant, suspect, fragmenté et d'ordre mémoriel qu'il tente d'immobiliser pour mieux le questionner⁷⁸. Nous y reviendrons. Il semble que le passage de l'immobilité au mouvement soit une source d'angoisse pour lui, dans la mesure où les adjectifs qu'il utilise réfèrent souvent à un bestiaire agressif ou à des éléments naturels violents, mortifères, notamment la foudre.

L'avion de chasse, dont le rugissement l'apparente à un carnassier, appartient à l'ordre de ces objets foudroyants. Peut-être même qu'il est à l'origine, chez Claude Simon, de ce sentiment d'angoisse relatif à l'apparition ou au mouvement brusque d'un être animé ou mouvant. Car si la perception est à l'origine de la connaissance du monde, la rapidité de ces êtres empêche justement leur perception graduelle et rassurante. Ils ne sont pas, puis ils sont, comme si le temps trompait le sujet en laissant apparaître, sous son unidimensionnalité supposée, une profondeur abyssale de laquelle surgiraient ces éléments inquiétants et dangereux.

Plus que la hantise de la chute et la question de la profondeur, c'est ce qui vient du haut qui génère l'angoisse, puisque l'origine de ces avions de chasse est clairement désignée : « le ciel vide qui les avait engendrés ». Le ciel paraît être un néant mortifère et un abîme renversé dont les caractéristiques positives que l'imaginaire leur confère habituellement sont contaminées par l'angoisse née de la confrontation mortelle avec l'avion.

Mais avant de revenir sur le ciel et les perspectives qu'il offre, voyons la manière dont tout ce qui est lié à l'aéronautique est soumis à cette « hantise des avions » que le narrateur simonien du *Jardin des Plantes* se demande comment

⁷⁸ Voir S. ORACE, « Mouvement et immobilité chez Claude Simon », dans J.-Y. Laurichesse (éd.), *Claude Simon : allées et venues actes du colloque international de Perpignan, 14 et 15 mars 2003*, Presses Universitaires de Perpignan, Perpignan, 2004.

expliquer au journaliste pour qui « le mot avion n'évoquait simplement qu'un moyen de transport⁷⁹ ».

Claude Simon est un grand voyageur. Les voyages constellent toute son œuvre et de ce fait, l'avion, en tant que moyen de transport est également présent, en particulier dans *Le Jardin des Plantes*, qui comprend l'essentiel de ses descriptions aériennes et aéroportuaires ainsi qu'une réflexion générale sur les avions et le transport aérien. Nous nous proposons de montrer que cette description de l'aviation civile est également sous l'influence de la hantise primaire des avions militaires et s'inscrit sous le signe de l'angoisse générée par les avions pendant la guerre.

L'AVION CIVIL

Prenons comme exemple une scène de séparation entre le narrateur et une femme dans *Le Jardin des Plantes* sur la terrasse d'un aéroport⁸⁰. Cette scène est fragmentée en plusieurs séquences amorcées plusieurs fois par la phrase « Ton putain d'avion ! » et entrecoupées par des citations de Proust, d'un rapport militaire concernant les quelques jours de mai 40 où le régiment du narrateur subit la débâcle, des titres de tableaux de Novelli – notamment « Person facing his Destiny », le souvenir du camp de prisonniers et de l'évasion de ce camp, des trains à destination des camps de concentration vus lors du transfert vers le camp de prisonniers et d'une nuit passée auprès d'une femme, d'un voyage en Inde avec le souvenir de « bizarres cris d'oiseaux », des dents blanches d'un diplomate espagnol vu en URSS, de l'épisode du chargement d'armes durant la guerre civile espagnole, d'un passage sur Rommel et son journal et d'une réflexion sur la relation à Dieu et à la sensualité chez Dostoïevski.

Ton putain d'avion !

Comme flottant entre deux eaux, à la façon de quelque monstre marin aveugle et très vieux, quelque cétacé blanchi émergeant de la préhistoire, vaguement phallique, son avant aux contours imprécis est apparu, sortant lentement des ténèbres au milieu des rafales de neige, celle-ci impondérable aussi, nonchalante par moments, puis affolée soudain, filant obliquement [...] ⁸¹

À la fin de cette scène, fragmentée sur plusieurs passages, la femme pleure et insulte son compagnon, mais ce dernier finit par prendre l'avion et se séparer d'elle.

⁷⁹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 76.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 142-154.

⁸¹ *Ibid.*, p. 153.

Il neige et il fait froid, la neige et le froid rappelant le froid « cosmique⁸² » des *Géorgiques* durant la drôle de guerre. La phrase « Ton putain d'avion ! » qui revient à plusieurs reprises au début de ces séquences, apparaît aussi une fois en anglais « (Your bloody plane.) » et Simon ajoute alors une citation, légèrement modifiée, de Proust sur la distance née du changement de langue⁸³. Le changement de langue est prétexte à une distanciation entre les deux personnages, mais la répétition de la phrase sur l'avion, comme mise en exergue à deux reprises avec « Person facing his destiny », tend à montrer que ce n'est pas tant le changement de langue lui-même que le contexte – l'attente d'un avion – et le lieu – l'aéroport – qui est à l'origine de cette distanciation que la langue ne fait que souligner. Par le simple fait d'être dans un aéroport, plus précisément dans un lieu situé en hauteur (balcon surplombant le hall), le personnage est renvoyé à sa hantise des avions que la femme ne peut que constater avec colère, sans comprendre. Autrement dit, c'est comme si l'attente de l'avion était elle-même à l'origine de la séparation des deux personnages.

Les autres passages entourant et entrecoupant cette scène renvoient tous au passé militaire du personnage ou à une réflexion sur l'écriture avec retour des motifs de chagrin et de révolte contre Dieu. Ainsi, une anodine séparation dans un aéroport rappelle la guerre, comme si les personnages se séparaient à cause du conflit que l'avion évoque.

La neige abondante et le froid rappellent autant le froid terrifiant de la drôle de guerre dans *Les Géorgiques* que le déluge de *La Route des Flandres*, avec l'élément liquide qui est de nouveau un vecteur de délitement. Cette isotopie simonienne répétitive est soulignée par les mots « deux eaux » et « cétacé ». Le champ lexical rappelant le monde préhistorique et en même temps mythologique (avec « aveugle, très vieux ») renvoie à une classification des éléments dans le roman simonien qui tend à placer le céleste et tout ce qui y est lié, notamment les avions, dans une dimension atemporelle et mythifiée. De plus, l'avion, bien qu'immobile et attentivement observé, a des contours imprécis. Il demeure un objet difficile à cerner, comme c'était le cas avec les chasseurs allemands.

Plus tard, quand le narrateur a déjà pris l'avion, lors d'une escale, l'arrosage des ailes de l'avion avec un liquide antigel est de nouveau l'occasion de développer un champ lexical rappelant la guerre et la mort :

⁸² C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 102. Dans le même roman, page 118, on peut lire cette description du froid : « [...] froid sidéral et céruléen venu du fond des espaces interstellaires [...] ».

⁸³ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 144.

À l'escale de Stockholm, un employé monté sur un *échafaudage* roulant a fait le tour de l'avion, *armé* d'une *lance* qui *arrosait* les ailes d'un liquide antigel⁸⁴.

Quant à l'adjectif « phallique », il renvoie avec toute sa charge psychologique à une figure héroïque suspecte et rejetée que nous verrons plus loin avec la personne de l'aviateur héros.

Rappelons que cette scène de séparation est immédiatement précédée par un passage sur Proust où Jupien admire le « gros pétard⁸⁵ » de Charlus. Vu le narrateur simonien rappelant à quel point il a « horreur des feux d'artifice⁸⁶ », et considérant que le montage romanesque est un procédé que Claude Simon utilise abondamment, on pourrait peut-être avancer que cette scène rappelle également le traumatisme lié à l'avion du narrateur simonien et annonce la scène de séparation.

L'AÉROPORT

Ce n'est pas uniquement l'avion civil lui-même, mais aussi l'aéroport qui est contaminé par l'angoisse du personnage simonien face à tout ce qui est lié à l'aéronautique. Dans la scène de séparation que nous avons vue précédemment, le hall de l'aéroport est « tout entier construit en bois poli et brillant », qui reflète fortement les lumières. On peut remarquer que chez Claude Simon le martial ouranien va souvent de pair avec le poli et la brillance et les objets réfléchissants⁸⁷ – souvent métalliques ou très astiqués. C'est aussi le cas avec les hôpitaux dont les sols et les murs reflètent les lumières, lieux toujours visités dans un contexte de souffrance et de danger mortel.

Dans ce même aéroport, la voix appelant les voyageurs est « soudaine » et parle dans « cette langue qui ressemble à du fil barbelé⁸⁸ ». Je n'ai personnellement pas compris de quelle langue il s'agit, mais l'image est parlante et revient sur une isotopie qui renvoie à la guerre. Pour Claude Simon, qui fait le choix de cette comparaison particulière, il y a bien la volonté de montrer la sensation négative ressentie dans un aéroport.

Dans *Le Jardin des Plantes* il y a la peur pour le personnage de rater son avion de retour, alors qu'il est en URSS. Pour pouvoir prendre son avion, il doit attendre son interprète. Ils prennent alors une voiture dans la nuit et arrivent à

⁸⁴ *Ibid.*, p. 154.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 141.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁷ Voir l'homme-cheval dans : C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 37.

⁸⁸ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 153.

l'aérogare. Celle-ci est « trop vaste, aux rares voyageurs, comme vide, silencieux, inhabité », ce qui rappelle l'isotopie du vide et de l'absence de l'humain dans les descriptions aériennes que nous verrons plus loin.

La salle d'attente est le lieu d'un rituel :

[...] comme si dans ce lieu – ou plutôt cette sorte de boîte – l'attente était comme le prélude à quelque cérémonie secrète, semi-clandestine, réservée à quelques rares initiés [...]⁸⁹

Ce rituel de prendre l'avion s'inscrit sous l'égide d'un employé au visage inexpressif sur sa balayeuse mécanique, qui fait « parcourir sans fin sur le sol déjà *miroitant* sa machine » sans paraître les voir. Cet employé paraît, par ses caractéristiques – activité répétitive, gardien de l'ordre, finalité inutile –, se positionner dans la lignée des personnages simoniens gardiens du seuil et psychopompes, comme la domestique qui soigne la mère mourante dans *Le Tramway* ou l'intendante du général L.S.M dans *Les Géorgiques*. Prendre l'avion est donc l'objet d'une initiation, comme c'était le cas avec la guerre⁹⁰. Les autres personnages présents dans cette salle d'attente présentent effectivement des caractéristiques qui paraissent faire d'eux les membres d'une confrérie : ils parlent peu et se lèvent sur un signal donné, comme appartenant au cercle d'initiés mentionné.

Le lieu est d'ailleurs gardé par des soldats en armes, qui officient à chaque portail, chaque portail étant une étape de plus pour pouvoir finalement atteindre l'avion.

L'apparence de la salle d'attente de cet aéroport soviétique, comparée à une « boîte » - évocateur de fermeture voire de cercueil – rappelle l'autre aéroport par le même « manque » de matière, si importante dans l'ontologie simonienne :

[...] faite tout entière (sièges, sol, parois, plafond) d'une unique et seule matière, artificielle, synthétique, qui était pour ainsi dire comme *le contraire de la matière*, c'est-à-dire pas du cuir, du fer, du bois, de la pierre ou de la brique mais quelque chose d'uniformément marron, uniformément lisse, uniformément luisant, et toujours cette sorte de vide, de silence [...]⁹¹

⁸⁹ *Ibid.*, p. 324.

⁹⁰ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 103 : « Sans doute fallait-il que d'abord ils (les hommes, les cavaliers) passent (comme au cours de ces initiations rituelles que pratiquent des ordres ou des confréries secrètes) par la série des épreuves qu'avait consacrées une longue coutume [...]. »

⁹¹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 323.

Et finalement, les bâtiments de l'aéroport cachent la ligne des « collines que les Allemands n'ont pas pu dépasser⁹². » La guerre, dans sa version historique et matérielle – avec les collines visibles –, est comme occultée par l'aéroport.

L'avion civil et l'aéroport sont marqués par l'angoisse qui a définitivement saisi le personnage simonien durant son expérience militaire face à l'objet avion.

Cette angoisse ne se limite pas non plus à l'avion, militaire ou civil, mais se diffuse également dans la perspective aérienne.

Les vues d'avion : terre et ciel vides et nature écrasante

Dans *Le Jardin des Plantes*, l'avion est le moyen de transport pris par le narrateur pour les innombrables voyages qui jalonnent ce roman. Du hublot, le narrateur observe le monde qui s'étale à des milliers de mètres plus bas, mais aussi le monde horizontal qui est au même niveau que l'avion, autrement dit, les nuages et le ciel. *Le Jardin des Plantes* est une invitation à se promener dans les lopins, les passages fragmentaires et hétérogènes qui le composent⁹³. Autrement dit, une invitation à une vision horizontale, d'où la verticalité est absente. Claude Simon applique dans ce roman sa technique de montage où tout est mis « sur le même plan » de façon quasiment géométrique, en ce sens où ce qui est vu de haut est marqué par l'absence de l'humain et la prééminence du minéral qui se profile dans une temporalité hors de l'échelle humaine, anhistorique.

LA TERRE VUE DU CIEL

Claude Simon ne paraît pas partager avec des écrivains comme Saint-Exupéry, Sartre ou Malraux une poétique de l'action vue aux prismes de l'aviation comme rejeton le plus impressionnant de la modernité conquérante durant la

⁹² *Ibid.*, p. 288.

⁹³ Voir B. WESTPHAL, « Promenade géocritique à travers *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », dans J.-Y. Laurichesse, *Claude Simon géographe actes du colloque organisé à l'université de Toulouse II-Le Mirail les 26 et 27 mai 2011*, Paris, Éditions Classiques Garnier numérique, 2013, p. 31-41 : « Dans la tradition, les souvenirs s'empilent souvent selon un principe de verticalité, car, subvenant à la mémoire, ils “viennent par en dessous” [...]. Il en va autrement dans *Le Jardin des plantes*. [...] Les archives de la mémoire doivent donc présenter une surface pure exempte de raccourcis et de perspectives. Le sous-venir est remplacé par un sur-venir. Le sur-venir ne subvient plus à la mémoire mais la remplace en dehors de toute logique rigide et de tout ordre établi. La mémoire ne s'étage plus dans le temps, mais se déploie en surface et devient sujette à une exploration tous azimuts qui repose sur la prise de conscience du caractère arbitraire du récit, du degré zéro affectant toute écriture. »

première moitié du XXe siècle, alors même que c'est bien ainsi qu'il a dû la découvrir durant ses années de formation, notamment avec son oncle aviateur. Pour Simon, voler ne fait que renvoyer l'homme encore plus à sa condition existentielle précaire. Cette réflexion simonienne se positionne au-delà de son expérience traumatisante avec les avions et s'inscrit dans une perspective qui aborde le progrès technologique avec prudence, dans la mesure où pour lui, la maîtrise de la nature par l'homme demeure finalement soit anecdotique (la nature y est indifférente)⁹⁴, soit catastrophique et cataclysmique, comme la guerre le montre.

Le point de vue de la hauteur permet de découvrir au narrateur voyageant en avion des paysages vides d'humanité, marqués par la forte présence de la planète Terre dans un sens géologique, apparaissant comme « quelque planète gazeuse, [...] quelque astre mort, hors du temps, inhabité et glacé⁹⁵ ». La terre vue du ciel rejette l'humain, elle est caractérisée par la mort et la prédominance du minéral, des éléments chimiques fondateurs. On le voit par exemple dans une description des montagnes bordant le désert de Gobi, dont la formidable présence géologique rejette l'humain et rend dérisoire les tentatives humaines pour territorialiser l'espace terrestre, pour « délimiter quelque absurde ou hypothétique frontière dans ce chaos⁹⁶ ». Dans cette formation géologique, la frontière humaine, d'ailleurs elle-même datant « d'immémoriales conventions », se perd face à l'hostilité de la terre et devient l'objet d'une interrogation :

[...] mais où passait-elle dans ce chaos [...] ⁹⁷

Sur la terre vue du ciel, les efforts des hommes pour maîtriser la terre et la peupler paraissent être des « rêves », œuvres d'ingénieurs fous :

D'avion, le Kazakhstan offre à perte de vue une surface ocre, sans relief apparent, sans une ville, sans un village, sans même une ferme, une route, un sentier. La seule manifestation d'activité humaine c'est, à un moment, une voie de chemin de fer qui s'étire, absolument droite, comme tracée à la règle, sans

⁹⁴ Le Jardin des Plantes parisien dans le roman éponyme est un bon exemple de cette optique. À la page 62, la statue de Bernardin de Saint-Pierre, qui a illustré dans ses écrits « le goût rêveur de la Nature » qui préside à l'arrangement du Jardin, est décrite rongée par la rouille qui la verdit « indifféremment ». Ceci alors que dans ce jardin « l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination [...] ». En rongant la statue, la nature reprend indifféremment ses droits dans le lieu même où elle est supposée être asservie aux règles humaines.

⁹⁵ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 221.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 67.

une courbe, sans même la plus légère inflexion, venant apparemment de nulle part, comme le rêve absurde d'un ingénieur fou⁹⁸.

« Absurde », « rêve », « hypothétique », c'est sous un tel champ lexical que l'activité humaine pour territorialiser le monde apparaît, vue du ciel. Ce qui domine quand on regarde la terre de haut, c'est l'élément géologique et le minéral, qui s'inscrivent dans une temporalité dépassant l'Histoire humaine et ses tentatives de rationalisation et de chronologie. La vision de haut est une vision hautaine, qui amenuise le travail et l'effort humain. Le regard du haut est peut-être pour Simon le regard divin, qui englobe et déshumanise. Dans les paysages vus de haut, l'homme est rejeté et ses efforts d'appropriation et de territorialisation de la terre sont dérisoires. Ce rejet passe notamment par la comparaison des éléments géologiques à des animaux préhistoriques et des fossiles vivants, éléments, donc, de l'anhistorique, d'un temps préhistorique et apparenté au mythologique, se situant en-deçà du logos rationalisant de l'homme :

[...] non pas ce que l'on appelle habituellement des montagnes [...] mais [comparaison] à quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant de la famille des sauriens ou des reptiles dont elle avait les replis, et qui devait tuer sans même se donner la peine de bouger [...] ⁹⁹

De plus, on voit dans ce passage que le traumatisme aérien de Simon apparaît aussi dans la métaphore du prédateur qui pourrait à tout moment happer l'avion, qui est pourtant, à l'intérieur, arrangé de manière à ressembler à un petit salon confortable.

À titre de comparaison, quelques pages plus tôt dans ce roman, un voyage en avion ayant été annulé, le narrateur se déplace en car dans la plaine de l'Illinois, et l'observation horizontale du paysage et des fermes de type scandinave de la région lui permet de développer une réflexion sur la géographie humaine et l'histoire qui débouche sur la littérature, la liberté, l'individu et Dieu¹⁰⁰.

Dans un autre passage¹⁰¹, la Sibérie vue de haut est décrite comme déserte et vide de traces humaines, et « l'ensemble fait penser au cuir épais de quelque *monstre*, de quelque vieux pachyderme, gris, couturé de cicatrices et de rides, semé de poils rares. » Comme avec les montagnes kazakhes, les paysages vus d'avion sont marqués par une démesure inhumaine et menaçante, par une vieillesse

⁹⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 66.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 57.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 90-91.

anhistorique et mythique – cicatrices, rides (de quel passé ?) – que la raison ne peut appréhender et où l’humain est non pas invisible, mais clairement absent. La menace qu’évoque le paysage sibérien est soulignée par le passage suivant qui revient sur un voyage de Trotsky à traîneau dans cette même Sibérie. Trotsky rappelle également cette absence humaine dans la région et précise les dangers, « le risque de se perdre dans le désert, de périr dans les neiges. » Mais Trotsky voit la Sibérie de près, horizontalement, d’où une évocation sensible et poétique du « beau voyage », des arbres menaçants, des rennes qui tirent le traîneau, du « mystère » du « grand silence de la nuit et de la forêt », des péripéties et aventures qu’il vit avec le conducteur du traîneau, dans une temporalité humaine et sensible au froid et au danger qu’il représente. Éléments absents dans la description aérienne et que Simon a soigneusement choisi de mentionner comme pour mettre en relief les différences de perspectives.

Dans les descriptions aériennes, les fleuves sont « monstrueux », les îles japonaises, bien que comparées à des coquillages et des huîtres, ont des « reliefs acérés¹⁰² », des « arêtes vives¹⁰³ » et Abou Dhabi, survolée de nuit, « illuminée comme en plein jour et *déserte* ressemble à une de ces maquettes découpées dans du carton, comme ces pavillons d’expositions coloniales¹⁰⁴. »

Ces mêmes villes vides et désertes deviennent, dans les descriptions littéralement terre à terre, des lieux d’observation minutieuse de l’activité humaine, telle par exemple la place Monge minutieusement décrite à plusieurs reprises dans *Le Jardin des Plantes*¹⁰⁵, ou la liste détaillée d’édifices parisiens aperçus lors d’un déplacement vers les périphéries à partir de la gare de l’Est, liste qui s’étend sur deux pages¹⁰⁶ et s’inscrit en introduction à une observation de Moscou, orientée vers l’humain et l’Histoire.

Cependant, vue d’avion, même l’activité humaine et urbaine prend des caractéristiques minérales. L’humain en tant qu’individu est absent dans cette perspective et apparaît uniquement sous la forme abstraite de la force motrice à l’origine de l’apparition des villes. Les motivations humaines sont métaphorisées dans un lexique minéral comme nous en voyons l’exemple à plusieurs reprises dans

¹⁰² *Ibid.*, p. 91.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 305.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 308.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 97-98.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 49-50.

des descriptions de villes survolées. Par exemple, les villes de la côte Est américaine :

[...] volant au-dessus de l'océan, il se met alors à la longer et, sur sa gauche, à partir de Miami, commencent à défiler les unes après les autres les villes égrenées dans le noir. Illuminées de rouge à leur centre par les néons et entourées de scintillements, elles semblent autant de coulées de métal en fusion crevant la surface ténébreuse de la terre, insolites, comme des bouillonnements de lave, de passions et de violence¹⁰⁷.

Les villes qui permettent de longues promenades et des observations minutieuses vues horizontalement, ne sont vues de haut que comme groupements de lumière ou blocs de matière¹⁰⁸. Nous sommes dans une perspective déshumanisante, où l'individu existe au mieux à l'échelle d'« insectes »¹⁰⁹. L'échelle de mesure et de taille est différente de l'échelle humaine et la dimension est celle des masses devenant matière : en quelque sorte une échelle cosmique et céleste. Cette théorie est éventuellement appuyée par l'inversion, caractéristique des éléments dans toute l'œuvre simonienne, qui accorde des attributs célestes à la terre vue du ciel.

En plusieurs endroits, les villes vues de hauteur d'avion par le narrateur sont décrites comme s'il s'agissait d'un ciel nocturne et parsemé d'étoiles :

Survolées de nuit on ne voit de la Hollande et de la Belgique qu'un vaste réseau de lumière Chapelets égrenés en lignes qui s'entrecroisent divergent courent parfois parallèlement (triangles étoiles carrefours constellations) à perte de vue [...] ¹¹⁰

Au-delà de l'inversion des qualités des éléments qui revient si souvent sous la plume simonienne au travers de la métaphore et de la comparaison, il y a là un motif de déshumanisation, comme le rappelle Wolfram Nitsch dans son article intitulé « De l'avion à l'abîme » : « À partir d'une certaine altitude, la vue d'en haut atteint un degré d'abstraction presque cartographique. [...] Par ce trait particulier, la vue aérienne s'apparente [...] en outre aux images de l'art abstrait où se manifeste une "déshumanisation" pareille »¹¹¹.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 260.

¹⁰⁸ Dans cette description de New York vue d'avion, il y a la comparaison de la ville toute entière comme taillée dans « une matière d'un brun noir » (C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 379).

¹⁰⁹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 225.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 154.

¹¹¹ W. NITSCH, « De l'avion à l'abîme : vues aériennes chez Claude Simon », dans *Claude Simon géographe. Actes du colloque organisé à l'université de Toulouse II-Le Mirail les 26 et 27 mai 2011*, Paris, Classiques Garnier, 2013, 53 vol., p. 188.

Nous avons privilégié une lecture thématique des motifs liés à l'avion et à l'aviation dans l'œuvre simonienne en mettant de côté la dimension « géocritique » du travail simonien qui est pourtant très présente, Claude Simon utilisant les descriptions de géographie humaine comme métaphores des cultures observées du ciel. Ainsi, par exemple, les villes américaines, poussant verticalement, sont implicitement décrites dans leur relation à l'argent et à la culture marchande.

L'avion descendait, se préparait à atterrir. Survolant le lac, il longea la ville par le nord. Il était environ midi et, à contre-jour, reflétant le soleil d'automne, le lac était comme une plaque d'or. Près de sa rive, et dominant tous les autres, un gratte-ciel s'élevait, non pas parallélépipède comme ses voisins mais semblable, en gigantesque, à l'un de ces échafaudages (derricks ?) dressés au-dessus des puits de pétrole, c'est-à-dire en forme de pyramide étirée et tronquée. De l'une à l'autre de ses arêtes s'entrecroisaient en oblique des poutrelles de fer. Il était entièrement peint en noir. L'or du lac semblait comme en fusion : Chicago¹¹².

Dans ce passage, la comparaison du gratte-ciel, semblable à un « gigantesque » « derrick », suivi du mot « or »¹¹³ et accompagné d'un lexique de métal, appuyé par une couleur sombre, le noir, et par la « fusion », rappelle la prospérité économique du pays¹¹⁴.

Finalement, l'avion ne permet pas non plus au narrateur de localiser le lieu où ce même engin le traumatisa autrefois :

De jour, une fois, d'avion, en allant à Cologne, j'ai essayé de reconnaître les endroits. Bien vu la Meuse tout au fond de sa vallée. Cherchant désespérément à m'y retrouver. Les routes les villages cette tranchée de chemin de fer où désarçonné j'ai couru balles qui passaient avec un bruit de frelon. [...]

Il m'a bien semblé que c'était là mais maintenant les avions volent trop haut trop vite. Tout loin derrière déjà glissant emporté. Riante campagne¹¹⁵.

¹¹² C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 53.

¹¹³ Le mot « or » revient souvent dans la description des villes américaines. Peut-être comme pendant à la description des mines américaines des Montagnes Rocheuses, « entourées de ces petites agglomérations en ruines que l'on appelle les Ghost Cities » (*Ibid.*, p. 69.), abandonnée et désertée par l'homme, où la nature reprend ses droits sur les ruines des dérisoires efforts humains pour contrôler la matière.

¹¹⁴ Ceci dit, précisons aussi que ce passage est un fragment d'introduction au passage suivant sur les incendies fameux de cette ville, qui ensuite se développe et annonce l'entrée en scène des troupes de Rommel avec le mot « feu » comme bifurcation, passant du sens littéral à « arme à feu ».

¹¹⁵ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 154.

Si pour Simon, l'espace se décline en lieux, alors l'avion et la vision aérienne s'inscrivent dans une absence de lieu qui pousse le narrateur à chercher « désespérément » des repères, mais au vide perceptif généré par la perspective aérienne, seuls répondent la « riante campagne » et le fleuve, tous deux éléments de la nature, certes immuable mais indifférente à l'homme. L'avion, décidément, vole « trop haut trop vite » pour permettre une reconnaissance des lieux où le sujet a été forcé à une absence à lui-même. Ainsi, il demeure l'objet d'une perpétuelle mise en doute exprimé par « il m'a bien semblé [...] mais » qui se conclut sur le constat d'un échec de l'actualisation du souvenir.

LE CIEL VU DU CIEL

Dans les descriptions de la terre vue d'avion, nous avons vu que l'humain est réduit à une dimension minuscule à l'échelle céleste ou planétaire. Mais il ne s'agit pas seulement d'aviation : visiblement, tout ce qui est céleste et lié à l'air paraît être rangé dans la catégorie ouranienne. La dichotomie entre les caractéristiques des choses vues horizontalement et depuis la terre et celles des choses vues du ciel vaut également pour la description du ciel.

Dans l'œuvre simonienne et en particulier *Le Jardin des Plantes* où se situent les descriptions de vues d'avion, le ciel, vu horizontalement et décrit avec la minutie qui caractérise les descriptions avec perspective horizontale, est doté d'attributs militaires. À plusieurs reprises, notamment lors du voyage au Kazakhstan pour participer au forum soviétique auquel le narrateur est invité, la disposition des éléments dans le ciel les fait comparer à des « formations militaires » ou à une « armée en ordre de bataille » :

Au-dessus, à perte de vue également, stagnent à intervalles réguliers des rangées de petits nuages blancs, ronds aussi et de taille égale, alignés comme armée en ordre de bataille. À leurs ombres fixes sur le sol où elles répètent la même formation militaire on se rend compte qu'aucune dérive, qu'aucun vent ne les entraîne¹¹⁶.

Il semble que la hantise de l'avion comme danger se soit transmise à tout élément céleste également, avec le lexique militaire et la mise en scène des nuages comme armée statufiée, dont les ombres menaçantes recouvrent la terre.

Finalement, dans l'œuvre simonienne, l'eau apparaît plutôt comme vecteur d'agressivité que de douceur. Les pluies, la neige ou le froid sont diluviennes, apocalyptiques, intersidérales, cosmiques et mythiques. Ils s'insinuent malgré les

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 52.

efforts des personnages pour s'en protéger. Et dans la perspective aérienne, l'on voit également que les éléments liés à l'eau, marins ou célestes, sont dotés d'attributs ouraniens ou mythiques menaçants. Claude Simon utilise notamment les couleurs et la comparaison pour rendre cet effet.¹¹⁷

La figure de l'aviateur

LE DOUBLE DU PERE

Le parcours simonien questionne la mère paternelle et aux valeurs familiales, assimilées par le père lors de son ascension sociale, qu'elle inculque à l'enfant. Alastair Duncan écrit à ce propos : « En l'absence du père, la mère dicte la loi patriarcale au jeune garçon. Elle transmet et impose les valeurs paternelles en redoublant de sévérité [...]»¹¹⁸. » Le culte du héros est une tradition importante pour cette famille de militaires de carrière. Le héros apparaît dans *Le Jardin des Plantes* en la personne d'un aviateur mort, figure tutélaire du collègue où il a été envoyé :

[...] sur le mur face à l'entrée, était apposé un médaillon sculpté représentant en bas-relief et de profil l'as de la Première Guerre mondiale [...] Le bruit courait qu'il avait été autrefois renvoyé du collège pour indiscipline mais la palme [...] signifiait avec éloquence le peu de poids des incartades d'un jeune garçon depuis longtemps absoutes, balayées dans cette *apothéose* de gloire qui semblait le nimber pour toujours entre les murs ripolinés de beige comme une permanente injonction, le permanent rappel [...] de] l'incarnation même de quelque tradition vaguement médiévale (le combat singulier, *l'ordalie*, le Jugement de Dieu), quelque chose de vaguement surnaturel, comme l'immensité du ciel impollué où dans une sorte de virginale *assomption* il avait, sans laisser de trace, à jamais disparu¹¹⁹.

Et l'on peut supposer que l'aviateur remplit également à l'origine son rôle de modèle pour l'enfant, fils d'un officier mort pour la patrie. Comme le père, il a disparu sans laisser de traces et comme le père, il a disparu après une « ordalie ».

Le collègue est catholique et les enfants de bonne famille qui le fréquentent sont destinés à Polytechnique ou Saint-Cyr¹²⁰. Une traditionnelle alliance entre

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 308.

¹¹⁸ DUNCAN, Alastair, « Allées et venues familiales chez Claude Simon », in. J.-Y. LAURICHESSE (éd.), *Claude Simon, op. cit.*

¹¹⁹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes, op. cit.*, p. 190.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 191. À plusieurs reprises, notamment dans *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, le narrateur souligne la coupe militaire de son uniforme de collégien dont le col le serre comme un carcan.

catholicisme et valeurs martiales y est donc transmise aux élèves. L'usage d'un lexique religieux catholique/martial pour décrire la mort de l'aviateur, notamment avec le mot « apothéose », renvoie à ce rapprochement implicite entre Ciel et ciel dans l'œuvre simonienne.

C'est sous l'égide de cette figure que S., le personnage alter ego de Simon, a d'abord découvert l'aviation. Cette gloire dont est nimbée l'aviateur comme figure modèle présentée à l'enfant, de double de son père absent, est désirable à l'origine :

[...] l'escalier aux marches de ciment aussi que l'on gravissait en canard et qui, là-haut, semblait déboucher sur le ciel, les nuages, et dans l'ouverture duquel apparaissaient peu à peu les gradins, les réclames, l'arène où attendaient les clameurs de gloire ou de défaite.¹²¹

Mais la réalité de la mort du héros est dépeinte autrement par le narrateur simonien revenu de la guerre, celle qu'il ne sait pas comment dire. Cette assumption virginale, ce « biblique ravissement » n'est pas le fait d'« ailes de séraphins », mais celle d'une « puante mécanique à hélice ». La mort du héros a lieu, non pas dans une glorieuse arène, mais dans « quelque champ de betteraves ou quelque labour » et le corps du héros défunt est une chose non-identifiable, « quelque chose comme une petite momie, recroquevillée et charbonneuse », un corps évidé de sa substance et châtié, en quelque sorte dans la même logique religieuse, par le feu qui l'a brûlé¹²².

Simon développe le concept de l'assumption sans exploiter explicitement la possibilité du châtement : le feu n'a pas brûlé la chose charbonneuse qu'était autrefois le héros, il l'a comme « embaumé » et sa mort l'a « pour ainsi dire propulsé [...] hors du cadre de l'espèce humaine ». Le héros est un « nouvel Elie donc, disparu ou plutôt évaporé (ni sang, ni corps désarticulé) dans l'azur ».

Cette mise en scène de la mort du héros souligne fortement sa proximité avec la figure du père absent, héros mort dans des circonstances similaires et dont l'existence est transmise, avec les valeurs familiales traditionnelles, martiales et catholiques – proposées également par le collègue – par la famille. Comme l'aviateur héroïque, le père fait l'objet d'un « permanent rappel », d'une « permanente injonction » à l'enfant de la part de la famille maternelle qui s'occupe de lui et en particulier de la mère elle-même. Le père, auquel la mère voue quasiment un culte,

¹²¹ *Ibid.*, p. 41.

¹²² C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 130 : « [...] cette suprême et dernière consécration : celle du feu, soudaine, violente, brève, juste le temps d'apprendre ce qu'on (les commandements réglementaires et les métaphores de poètes) leur avait caché, c'est-à-dire que ce que l'on appelait feu était véritablement du feu, brûlait [...] »

est une image dans sa chambre à elle, une figure déshumanisée pour l'enfant, parce que morte, parce qu'absente, comme l'aviateur avec sa mort-assomption, absous de tous péchés, incarnation de la perfection selon la diégèse maternelle.

Elie donc, disparu ou plutôt évaporé (ni sang, ni corps désarticulé) dans l'azur, ainsi dispensé de finir sous les espèces d'un de ces hommes au physique empâté de mécanicien ou de garagiste réduits à piloter des baptêmes de l'air dans des meetings aériens ou à tirer les sonnettes d'industriels ou de directeurs de journaux pour mendier [...] ¹²³

Comme le père, l'aviateur ne laisse derrière lui aucune trace, aucun reste « ni sang, ni corps désarticulé » et échappe ainsi au destin prosaïque des survivants, anciens valeureux aviateurs devenus mendiants au physique empâté ayant besoin pour survivre des faiseurs de guerre, les industriels, et des journalistes, qui écrivent en lettres grasses des événements que leurs mots ne recouvrent pas. La mort paraît être une condition essentielle à l'ordalie héroïque, l'aviateur mort ne souffrant pas de comparaison avec ceux survivants.

Et il s'agit aussi de disparaître sans laisser de trace. Mais le sujet revenu de la guerre fait un tout autre récit de disparition : il ne raconte pas la disparition de l'aviateur héroïque, qui n'apparaît que sous les traits du pilote allemand à l'estomac alourdi qui compte les hommes comme du bétail ; il raconte au contraire l'histoire – de seconde main en quelque sorte, car racontée à S. – de la disparition des victimes de l'avion mortifère. L'irréductibilité de la mort par avion, ainsi que l'impuissance humaine face à cette mort, est mise en scène à travers le récit d'un récit fait par un « fantôme » au narrateur :

[...] plus tard on raconta ceci au brigadier [...] le conducteur du camion de la roulante réfugié après un bombardement dans la cave de la maison (de la ferme ?) [...] non pas mort ni blessé, mais simplement mort de peur [...] se levant comme un fou [...] ouvrant la portière du camion, y grimant, s'installant au volant, et l'homme (le fantôme) raconta qu'en entendant arriver les avions il avait tout eu le temps de se rejeter en arrière et de s'aplatir contre la base du mur, et que quand il s'était relevé il ne restait plus du camion qu'un tas de ferraille en train de se consumer en crépitant dans une puanteur de caoutchouc brûlé) [...] ¹²⁴

Sous les traits de l'aviateur héroïque, l'avion tueur réapparaît, avec sa charge de peur rendant littéralement fou, poussant un sujet pensant hors du cadre du logos raisonné. Dans le passage cité, il est d'abord impossible de savoir si le conducteur

¹²³ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 41.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 33-34.

du camion est vraiment mort de peur ou s'il s'agit d'une expression. Ce n'est qu'avec la disparition des avions que l'on découvre qu'il n'est pas mort au sens propre, mais au sens figuré et qu'il mourra, au sens propre, dans une disparition totale de sa corporéité, lors de la réapparition des avions. C'est l'envers de la figure du héros aviateur : si sa mort à lui était héroïque, la même mort infligée par lui est inhumaine dans sa charge de destruction. L'aviateur, en tant que double du père fantasmé, est à l'origine d'une angoisse de castration, notamment avec son avion désigné comme « phallique ». Le père disparu à la tombe introuvable et les victimes de l'avion, aux corps également évaporés, sont également à mettre en parallèle, dans un tiraillement entre la figure du père dans sa version « officielle » familiale et le père en tant qu'absent recherché et lieu psychologique vide.

Ainsi, l'image de l'aviateur possède plusieurs dimensions :

Elle est celle du double du père, figure tutélaire du lieu de formation de l'enfant. L'aviateur défunt correspond à l'incarnation parfaite des valeurs que la mère férocement maternelle et patriarcale, du fait de l'absence du père mort, inculque à l'enfant. Au collège, ces valeurs ne sont pas encore rejetées par le jeune adolescent qui commence son apprentissage d'adulte. Comme le père qui n'existe qu'à travers le culte maternel, ses photographies et les archives familiales, l'aviateur n'existe qu'à travers son buste ou les récits faits de lui.

La figure de l'aviateur, bien qu'il n'apparaisse pas souvent dans l'œuvre simonienne, est cependant une incarnation des valeurs héroïques et de la figure du héros que le personnage simonien rejette après avoir pris connaissance de la guerre telle qu'elle est. Cette place centrale est notamment due, selon nous, au « lieu » d'appartenance de l'aviateur, c'est-à-dire le ciel. La figure de l'aviateur est doublement ouranienne : d'un côté par son appartenance à la caste militaire dans sa forme la plus « noble », de l'autre, parce qu'il est un émissaire mortifère mais céleste.

LA REGRESSION ET LE MOTIF DE L'OISEAU GUERRIER

L'aviateur a une valeur et présence « héroïque » démultipliée, mais l'inversion des thèmes et des motifs rattachés au mythe ouranien démontre non pas le progrès – que l'aviation symbolise dans la première moitié du XXe siècle – mais une régression. Cette régression est autant celle des cavaliers, qui retournent à l'état d'hommes sauvages, primitifs¹²⁵ et défaits¹²⁶, à l'écoute uniquement de l'instinct de survie dans son sens le plus élémentaire, que celle de la civilisation technologique et humaniste, qui a permis l'apparition de l'avion tueur déshumanisant. La guerre marque pour le narrateur simonien l'échec de l'humanisme et de la culture et provoque la révolte du brigadier de *La Route des Flandres* face à son père qui déplore le bombardement – aérien – de la bibliothèque de Leipzig¹²⁷. La même révolte transparait contre les maîtres littéraires qui se sont laissés prendre à l'illusion :

[...] un journaliste m'a demandé comment on faisait pour vivre avec la peur Je lui ai dit Vous voyez chacun fait ce qu'il peut ce n'est pas comme Stendhal caracolant gaiement sous les boulets à Waterloo. Il m'a dit Pas Stendhal : Fabrice. J'ai dit Mais si Mais si [...] vous pensez bien que Stendhal n'a pas manqué cette occasion de montrer ce courage dont il était si soucieux c'est Faulkner dans son merveilleux avion de chasse. [...] Sous le nom de Sartoris. [...] il conservait sa photographie en uniforme de lieutenant de la Royal Air Force [...] D'ailleurs c'était un excellent tireur [...]¹²⁸

La régression paraît dans une comparaison qui revient dans *Les Géorgiques* et dans *Le Jardin des Plantes*. Dans *Les Géorgiques*, l'avion comparé à un oiseau apparaît dans le contexte de la guerre d'Espagne, guerre qui pourtant, selon le narrateur simonien, « n'avait pas d'avions », malgré des événements tels que le bombardement de Guernica. L'unique avion qui apparaît est hors de portée et impossible à abattre. Alors il « finit par faire paresseusement demi-tour [...] lâchant en signe de suprême dédain, de suprême dérision, comme un oiseau qui se soulage en plein vol, une mince fiente, une minuscule et blanche explosion [...].¹²⁹ » De même, dans *Le Jardin des Plantes*, l'on voit les avions allemands « même pas agressifs indifférents assez lents lâchant ça au passage plutôt oiseaux se soulageant

¹²⁵ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 119. Voir la scène où les hommes allument un immense feu que le narrateur compare à ceux que les hommes allumaient au temps des chasses au mammouth.

¹²⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 45.

¹²⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 252.

¹²⁸ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 35.

¹²⁹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 281.

en plein vol faisant leurs besoins fiente jaune caca »¹³⁰. Le mot « caca » souligne la dimension régressive de l'avion, à contre-courant du progrès qu'il symbolise.

Il existe chez Claude Simon un rapprochement notable entre l'oiseau et le motif ouranien. Les militaires ont souvent des figures d'« échassiers »¹³¹ ou d'« oiseau de proie » – comme la mère mourante dans *Le Tramway* – et les oiseaux dont la rapacité¹³² surprend le narrateur, sont dotés d'attributs martiaux, ouraniens et menaçants :

[...] en renversant la tête, on peut voir jaillir comme des flèches au-dessus des murs les hirondelles aux ailes noires et courbes pareilles à des poignards. Elles surgissent soudain, très bas, au ras des toits, une, deux, trois, dix s'éparpillent en éventail comme les mille pièces d'un feu d'artifice, en formes d'arbalètes, leurs vols se croisant, divergeant, brusquement infléchis parfois par un bref battement d'ailes. [...] Lorsque leur vol change brusquement de direction leur corps bascule et la lumière déclinante du soleil éclaire un bref instant leur ventre aux plumes lustrées, comme du métal, de l'argent¹³³.

Dans *Le Jardin des Plantes*, S. observe la « parodie guerrière »¹³⁴ entre des pies et des corneilles s'intimidant pour un nid au centre de leur conflit. Dans un autre passage de ce roman, à un combat aérien de cerfs-volants organisé par des hommes mûrs « graves, solennels, comme les officiants de quelque cérémonie ¹³⁵» répondent les « clameurs de victoire ou de défaite » d'une bande de collégiennes, résonant comme de « criards appels d'oiseaux ».

Dans ce même roman, une scène observée à la ménagerie du Jardin des Plantes, et répondant à l'image de la statue de Bernardin de Saint-Pierre rongée par la rouille qui la verdit dans les débuts du roman, métaphorise la régression représentée par l'avion :

[...] fientes encore en calotte frangée baveuse sur la tête du forgeron de bronze noir musculeux courbé martelant en forme de charrue un faisceau d'armes d'épées de sabres brisés le titre de la statue « Les Temps Futurs » [...]¹³⁶

¹³⁰ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 21.

¹³¹ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 55. ; C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 43.

¹³² C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 112. Au sujet d'une mouette observée de près : « J'ai été surpris de sa taille, son bec énorme et crochu, son air rapace, sauvage. »

¹³³ *Ibid.*, p. 55.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 90.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 365.

Dans *L'air et les songes*, Gaston Bachelard revient sur le dynamisme des images aériennes, toujours heureuses, mais nous voyons chez Claude Simon à quel point tous les éléments aériens sont contaminés par une angoisse qui leur enlève leurs qualités positives. Si pour Bachelard, « l'image des oiseaux — souvent les hirondelles — qui tissent d'invisibles fils dans le ciel bleu se présente comme une synthèse du mouvement ailé et du flocon nuageux », dans l'œuvre simonienne le nuage¹³⁷, non pas flocon mais guerrier surplombant la terre de son ombre menaçante, est immobile, l'hirondelle est coupante et acérée et le mouvement céleste entravé. Rappelons que les constellations dans l'œuvre simonienne ne sont jamais observées.

L'avion apparaît en particulier dans *Le Jardin des Plantes*, roman qui est autant textuellement que thématiquement une invitation à se promener dans des « lopins » de la mémoire. Un livre horizontal donc, qui demande une attention au ras des choses, penchée sur les détails, à l'opposé d'une vision aérienne globale. Cependant, une autre icône simonienne essentielle nuance cette perspective : l'arbre. Selon Gaston Bachelard, « seul, l'arbre tient fermement, pour l'imagination dynamique, la constance verticale. »¹³⁸ L'arbre est si droit « qu'il stabilise même l'univers aérien »¹³⁹.

¹³⁷ Qui apparaît aussi sous cette forme : « La lueur n'a pas encore atteint la couche grumeleuse des nuages dont les moutonnements parallèles et monotones s'étendent à perte de vue, *sans un trou, sans une fissure*, glissant imperceptiblement sous l'avion qui semble suspendu, immobile, métallique et sans poids au-dessus de quelque planète gazeuse, de quelque astre mort, hors du temps, inhabité et glacé ». *Ibid.*, p. 221.

¹³⁸ G. BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 17e éd., Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 238.

¹³⁹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 236.

Chapitre VII : L'espace corporel de la guerre

L'expérience de la guerre semble se présenter dans l'œuvre simonienne comme une expérience de la corporéité. La narration simonienne insiste vigoureusement sur la corporéité, autant des êtres animés qu'inanimés. Les traces du temps, les plis, les rides, les marques de passage et de ruines d'un monde en perpétuel changement sont suivies du regard avec attention et saturent avec insistance les diégèses. Paul Dirx écrit à ce propos : « Le corps apparaît en effet comme un analyseur méconnu de la poétique simonienne et de ses mutations au fil de l'œuvre. ¹» L'écriture de ce qui est perçu avec les sens s'ancre dans une expérience conjointe de la corporéité au présent physique de l'écrivain écrivant et du magma sensoriel du vécu passé.

L'attention portée par la diégèse au corps et à la corporéité imprègne tout autant les récits de la guerre. La guerre, en raison de l'importance de la menace physique qu'elle fait peser sur le soldat, semble se présenter comme le creuset d'une découverte violente et urgente de l'importance du corps. La mort est d'abord mort organique du corps. Le soldat découvre la guerre au travers des sensations douloureuses et négatives qu'il ressent dans son corps menacé de destruction et de disparition. Peut-être que l'ombre de la mort pesant sur le corps du soldat durant l'expérience de la guerre joue un rôle dans l'importance centrale de la perception comme outil de découverte et de connaissance du monde, autant dans l'œuvre simonienne que bāyrāmienne. Chez les deux auteurs, l'écriture est à l'affût de ce qui est ressenti. Le sensible semble être un élément essentiel du discours romanesque des deux auteurs. En particulier en raison de ce qui paraît être une critique des valeurs établies de la part des narrateurs simoniens.

¹ Voir Paul Dirx, « Corps de l'écrivain et érotisme littéraire chez Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 12 | 2017, mis en ligne le 07 décembre 2018, consulté le 07 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1059> ; DOI : 10.4000/ccs.1059

Les espaces de la guerre semblent avant tout être des espaces centrés autour du corps menacé de celui qui voit et qui raconte. La résurgence mémorielle et la construction hésitante de la narration, qui insistent sur le peu de contrôle du narrateur sur la diégèse, font de l'espace raconté un espace incertain. Nous pensons que l'expérience de la guerre est narrée chez les deux auteurs avant tout au travers de l'ancrage d'un soi physiquement menacé d'annihilation. Ainsi, dans les épisodes racontant la guerre, l'insistance est portée sur la sensation physique d'un être en contact primaire avec le monde, purement perceptif, dans une immédiateté qui relâche les valeurs culturelles, « défait » les hommes et se présente aussi dans une certaine logique libératoire. L'extase de l'animalité et de la sensation pure paraît être liée d'une part à l'importance fondamentale et décisive de la perception à l'œuvre dans l'écriture, mais permet aussi une critique oblique de la guerre comme régression (culturelle) majeure. La corporéité brutale de la guerre semble également affecter les catégories distinctives du schéma corporel, telles que le dehors et le dedans.

La guerre et le corps en souffrance

L'expérience de la guerre passe par la matière et par le corps. Elle a lieu dans un espace corporel, c'est-à-dire l'espace en tant qu'il est inséparable du contact primaire avec le monde, au travers de la perception. La perception ne semble pas être un acte passif, mais un échange durant lequel se crée l'espace vécu « à travers la production neuromotrice et neurosensorielle du schéma corporel². » La guerre vécue se développe dans l'espace corporel de la perception. C'est un espace dynamique, en perpétuel changement, où les stimuli intérieurs et extérieurs se donnent mutuellement forme et consistance. Le « schéma corporel », selon la définition que lui donne Maurice Merleau-Ponty, détermine le corps dans l'espace « en situation » et non en « position »³. Le schéma corporel merleau-pontien définit la place du corps – dont l'horizon est différent de celui de tout autre objet – en ce qu'il tend vers les autres objets, au travers de l'acte perceptif :

² B. ANDRIEU, *Le monde corporel: de la constitution interactive du soi*, Lausanne, L'Age d'homme, 2010, p. 192.

³ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2009, p. 114.

Le mot « ici » appliqué à mon corps ne désigne pas une position déterminée par rapport à d'autres positions ou par rapport à des coordonnées extérieures, mais l'installation des premières coordonnées, l'ancrage du corps actif dans un objet, la situation du corps en face de ses tâches⁴.

Le corps se présente d'une part comme autre chose que l'objet avec lequel le sujet communique au travers de la perception qui l'y ancre, et de l'autre, comme le siège de compréhension et de réception de l'expérience sensible. Les déictiques « maintenant » qui parsèment de nombreuses phrases simoniennes autant que bāyrāmiennes actualisent autant la temporalité de la narration que le « ici » ou vu d'ici de la présence corporelle du soldat. La menace de destruction corporelle ressentie pendant la guerre pourrait être liée à l'écriture phénoménologique et sensible de la guerre vécue et une certaine volonté de rester au plus près d'une forme testimoniale et fragmentée.

Nous voyons dans l'œuvre simonienne de nombreuses références au corps de l'écrivain écrivant, comme le vieil auteur lisant les carnets de son ancêtre dans *Les Géorgiques* ou l'auteur en herbe de *L'Acacia* s'installant à sa table devant la fenêtre, sensible à la présence de l'arbre.

Dans *Les Géorgiques*, O. découvre que faire la guerre demande plus un savoir-faire pratique, et « animal » – nous y reviendrons – qu'un outillage moral et théorique :

[...] le dilemme n'était plus pour lui de choisir entre la mort et la liberté, mais entre la mort et du bois à brûler [...] parvenu à ce total dénuement à la fois matériel et moral où ne comptaient même plus la vaillance, le courage [...] mais la patiente obstination à résoudre les élémentaires problèmes de survie [...]⁵

La résolution des élémentaires problèmes de survie devient pour le combattant, vivant au contact de la « matière innocente et libérée », le dilemme à résoudre. Plutôt qu'à des questionnements théoriques, le combattant se voit confronté à son propre corps et à ses exigences les plus élémentaires, dont il ne peut échapper grâce aux mots. Une patience attentionnée est nécessaire pour contrer l'inévitable mort. Il semble bien s'agir d'un corps en situation, face à des tâches primaires et nécessaires. Ainsi, au centre de l'espace de la guerre, est posté le combattant dans sa vulnérabilité physique autant que mentale. L'espace de la guerre semble ainsi se constituer dans le récit autour de la menace pesant sur la corporéité,

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 345.

c'est-à-dire la menace de la disparition. La hantise de la disparition physique et la déchéance physique et corporelle des combattants semblent être des motifs importants de la manifestation de l'espace guerrier et influencer le parti pris de l'écriture du sensible. Car l'expérience de la mort imminente et de la survie nécessaire sont axées sur l'acte perceptif. Maurice Merleau-Ponty définit l'acte perceptif en qu'il réalise le sens en même temps qu'il relie les données : « [...] *cet acte qui crée d'un seul coup, avec la constellation des données, le sens qui les relie – qui non seulement découvre le sens qu'elles ont mais encore fait qu'elles aient un sens* »⁶. L'attention à l'aperception se reflète ainsi dans une écriture à la recherche d'un sens s'élaborant dans et par l'écriture, à partir d'un écrivain en position dans son corps écrivant. Nous estimons également que le traitement fantasmatique de la disparition corporelle serait à mettre en relation avec la recherche de la tombe paternelle chez Claude Simon et la recherche et la disparition du lieu de présence du corps chez Bāyrāmi.

Extase et symbiose

Le corps du soldat menacé de disparition est le lieu de rencontre entre ce dernier et le monde. La somme de tensions, de souffrances et de fatigue que ce corps supporte, autant physiques que mentales, de même que la réalisation de la possibilité quasi certaine de la mort, mettent en relief la dimension corporelle primaire de l'existence. Une écriture basée sur le sensible tente d'exprimer l'importance de la réception et de la perception des sensations physiques et mentales comme la réalisation d'une connaissance authentifiée par leur ancrage dans un corps qui, bien que menacé, est une preuve de survie.

La proprioception, en tant que source primaire de relation au monde, est mise en relief dans l'écriture simonienne autant que bāyrāmienne. Les narrateurs utilisent notamment de nombreux verbes décrivant différentes approches de la connaissance – « sembler », « apparaître », « savoir », « rêver » – pour décrire et narrer « avec exactitude » un récit basé sur les informations perçues, de quelque nature qu'elles soient, physiques ou affectives. La chaîne de la compréhension basée sur la causalité étant affaiblie par l'état et la situation du soldat, ce dernier s'informe avec une forte acuité à travers sa proprioception, qui lui fournit une somme d'informations minimales animales :

⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 46.

[...] son cerveau (ou quelque chose de plus vivace, de plus rapide et de plus intelligent) se remettant à fonctionner : quelque chose qui sans doute, en accord avec sa position de quadrupède, tient du règne animal, comme si resurgissait en lui ce qui confère à une bête (chien, loup ou lièvre) intelligence et rapidité, en même temps qu'indifférence [...]⁷

Cette séquence a lieu après une embuscade allemande particulièrement violente où le personnage perd connaissance. Quand il retrouve ses esprits, le danger est toujours là et pour y faire face, l'instinct de survie, séparément de tout autre outillage moral, culturel ou rationnel, a pris le dessus. Le soldat se retrouve à quatre pattes, désorienté mais en même temps à l'affût du danger. C'est le retour ou du moins l'apparition dominante de l'animal humain, celui par ailleurs dont le langage n'est pas celui du Logos. Le soldat retrouve sa part animale dans une situation où l'explication causale ou logique fait défaut. Le cavalier bascule dans un état animal où l'esprit ne s'occupe guère du « pourquoi » mais du « comment » des choses. Ainsi, comme O. dans *Les Géorgiques* qui découvre que dans la guerre, l'important, c'est de trouver du bois à brûler⁸, le cavalier évanoui revient à lui au travers de la vision des formes géométriques et la matérialité humble des cailloux et des brins d'herbe qu'il voit en premier⁹. Il semble que la distance entre le soi et le monde se soit amenuisée par la domination importante et peut-être même unique de l'instantanéité d'une existence basée sur la pure perception au service de la préoccupation la plus élémentaire de tout être vivant, qui serait la survie. Pour Patrick Longuet : « La personne simonienne a pour fondation des traits d'espèce¹⁰. » Tout le système explicatif, justificatif et rationnel de la guerre disparaît dans cette expérience momentanée et ponctuelle.

L'alignement de l'action sur la perception durant ces instants crée un moment de suspension éthique et rationnelle où l'être du soldat est présent d'une manière primitive et purement animale au monde, dans une forme d'« extase¹¹ » et de symbiose avec le milieu environnant, dans un « enivrant sentiment d'insouciance, de triomphe, d'invulnérabilité, de violence à l'état pur, d'absolue liberté [...] d'état de grâce [...]»¹² Dans ce passage des *Géorgiques*, les personnages du soldat s'échappant d'un camp de prisonniers et vivant secrètement dans la nature et celui

⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 90.

⁸ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 346.

⁹ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 89..

¹⁰ P. LONGUET, *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*, Paris, Éd. de Minuit, 1995, p. 58.

¹¹ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, *op. cit.*, p. 103.

¹² C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 426.

du frère du Conventionnel, fuyant et se cachant lui aussi, se superposent dans ces sentiments de libération et d'insouciance que les menaces vitales qui pèsent sur leurs vies clandestines n'expliquent pas. Cet état de grâce et d'insouciance des deux hommes pourchassés comme du gibier est comme celle de l'animal, qui vit « en extase » dans le milieu syncrétique qui l'entoure et dont la compréhension est axée sur l'immédiateté d'une perception inconsciente d'elle-même. M. Merleau-Ponty considère une telle perception comme « [...] une logique vécue qui ne rend pas compte d'elle-même et [...] une signification immanente qui n'est pas claire pour soi¹³ ». Cet état, qui rappelle « l'enchantement¹⁴ » de O. dans *Les Géorgiques*, en tant que seul mot « qui traduit l'intraduisible¹⁵ » est caractérisé par de la rapidité et de l'intelligence. La rapidité est celle de la fulgurance et de l'instantanéité du mouvement animal ou de l'élément naturel, où il n'existe pas de délai temporel entre l'idée et l'action. Ou plutôt qui se passe d'idée.

Cette nouvelle forme de compréhension instantanée et syncrétique que le soldat ressent à ce moment-là semble également montrer une disparition entre les frontières du moi et du monde étant donné que le narrateur parle également d'indifférence. La dépersonnalisation et la dépossession du moi vécues par les soldats rappellent le concassage de tous les objets par la guerre sur les bas-côtés de la route des Flandres¹⁶. Le personnage, à ce moment-là, n'a plus de conscience morale ou d'empathie, vu la résurgence des qualités qui font l'animal sauvage et qui comprend « l'indifférence ». Le narrateur revient sur cette expérience en choisissant trois animaux en particulier : un prédateur sauvage, une proie et un prédateur domestiqué. La guerre est métaphoriquement un terrain de chasse où l'animalisation du soldat prend divers visages : proie, prédateur sauvage, mais aussi prédateur contrôlé et utilisé par des maîtres. La cruauté de la guerre, la régression qu'elle provoque et sa violence semblent se refléter doublement dans le soldat : il est certes une victime apeurée, tel du bétail envoyé à l'abattoir ou un lièvre courant pour se sauver, mais il est aussi l'agent de cette violence, avec cette comparaison avec des prédateurs tels que le loup ou le chien, loup domestiqué.

La critique oblique de l'inhumanité et de la régression culturelle et rationnelle que représente la guerre est ici le pendant de la compréhension sensible et sans intermédiaire du monde : « L'événement fait passer l'homme du côté de

¹³ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 60.

¹⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 348.

¹⁵ *Id.*

¹⁶ P. LONGUET, *Lire Claude Simon*, 1995, op. cit., p. 44.

l'animal, au-delà même de l'idiotie ; nous sortons en fait des catégories humaines [...] ¹⁷ ». La « violence à l'état pur » côtoie comme dans la phrase simonienne, l'« absolue liberté » de la sauvagerie déraisonnable et de la suspension des contraintes culturelles et éthiques. L'on voit aussi la peur dans cette comparaison avec le gibier ¹⁸, que l'on retrouve ailleurs dans l'œuvre simonienne ou dans ses entretiens.

L'expérience libératoire du sensible

Cet état paraît différent de la liquéfaction/pétrification si souvent ressentie par les personnages simoniens. Dans les moments de combat, la distinction entre le dehors et le dedans semble disparaître au profit non pas d'une indistinction ou d'une pétrification, mais au contraire d'un moment d'existence marqué par la plénitude de la certitude immédiate d'une communication uniquement instinctuelle avec le monde.

L'orientation dans l'espace se fait au croisement de l'horizontalité du monde et de la verticalité de la posture humaine et cette structure fondamentale oriente l'environnement visuel ¹⁹. Dans les épisodes guerriers, les corps projetés en l'air et les distorsions de l'espace, ainsi que les problèmes de perception générés par un état de stress et de fatigue extrêmes remettent en question ce premier sens de l'orientation et de la perception qui passe chez l'être humain par la vision, avant les autres sens ou même exclusivement. Ainsi, dans les scènes de guerre simoniennes, au plus fort de l'inquiétude vitale des personnages, l'on peut constater une régression de la vision, organe humain et rationalisant, au profit des autres sens, de même que le sujet abandonne la posture horizontale pour une posture animale à quatre pattes. C'est bien à ce moment, dans cette expérience primitive de la survie, moment où toute idée et valeur disparaît, qu'une expérience authentique et libératoire du sensible a lieu.

Le cavalier est aussi, par sa position, comparé à un quadrupède, ce qui fait écho à l'abattoir et au casse-pipe qui reviennent ailleurs dans le texte simonien. En filigrane, il semble se dessiner, au travers de cette isotopie sur l'animalisation du soldat, une réflexion sur l'inhumanité et la déraison fondamentale de la guerre

¹⁷ M. BERTRAND (éd.), *Dictionnaire Claude Simon*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2013, p. 431.

¹⁸ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 348.

¹⁹B. ANDRIEU, *Le monde corporel*, *op. cit.*, p. 21.

moderne qui oblige les individus combattants à des postures passives, loin de l'image martiale de l'homme debout et faisant face. Le combat est inégal et l'humain, dans l'inhumanité générée par la technologie, se retrouve dans une position physique et corporelle marquée par l'incapacité et l'impossibilité de réagir. La disproportion entre les capacités de l'individu et les moyens techniques de la guerre moderne se traduit par cette posture vulnérable et humiliante, avec l'affect négatif et désespérant du sentiment d'un combat perdu d'avance. Une autre critique simonienne se remarque également, celle surnommée « polémologique²⁰ » : elle concentre de la colère contre la culture et la classe militaire et politique françaises qui, selon lui, firent face aux troupes nazies sans préparation et en sacrifiant de la sorte des troupes entières.

La même intelligence animale est décelée par le narrateur bāyrāmien. Dans la scène suivante, les soldats perdus ont découvert un vieux cheval abandonné par ses maîtres pour mourir dans la montagne. Ils meurent de soif et aucun n'a l'idée de boire le sang de la bête pour survivre. Aucun n'a l'idée de tuer l'animal, qui leur apparaît comme un compagnon d'infortune. Sauf Moslem, qui possède une intelligence animale :

[...] Moslem, avec sa compréhension ou son intelligence innée – qui n'avait rien à voir avec la raison – avait compris ce qu'ils avaient devant eux et à quoi il pouvait servir. Alors c'est peut-être pour cela qu'il rit et agita sa baïonnette – qu'il avait prise à côté d'un cadavre gonflé – et dit : Alors, qui s'en charge²¹ ?

Le rire de Moslem à l'idée de tuer l'animal répond à « l'indifférence²² » que le cavalier éprouve. La condition animale du combattant se passe d'éthique. Les combattants ne sont pas seulement des bêtes domestiquées envoyées à l'abattoir, mais aussi des bêtes sauvages. Nous y reviendrons dans l'examen de la cruauté comme critère commun de la guerre, de la nature et de l'homme. Simon et Bāyrāmi considèrent tous deux que cette forme d'intelligence animale et « innée » est une autre forme de communication avec le monde que la « raison ». Cette forme d'intelligence basée sur une perception inconsciente de son action animalise le combattant et l'enfonce dans un état d'extase, où la prise de distance avec l'extérieur pour pouvoir le *voir* disparaît :

Si l'homme ne doit pas être enfermé dans la gangue du milieu syncrétique où l'animal vit comme en état d'extase [...] il faut qu'entre lui-même et ce qui

²⁰ Voir M. THOUILLOT, *Les guerres de Claude Simon*, op. cit..

²¹ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 85..

²² C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 90.

appelle son action s'établisse une distance [...]. Ainsi c'est en [...] s'engageant dans le monde par des organes stables et des circuits préétablis que l'homme peut acquérir l'espace mental et pratique qui le dégagera en principe de son milieu et le lui fera voir²³.

C'est peut-être le niveau le plus élémentaire et le plus fondamental de la guerre vécue, qui pousse le discours sur la guerre vers l'expression du sensible chez les deux auteurs. Les brusques changements de temporalité et l'usage d'embrayeurs temporels actualisants, tels que « maintenant », sont utilisés pour recréer l'instantanéité du temps compressé où la raison ne répond plus à l'appel, ce qui laisse le champ libre à l'humain libéré de sa culture et de son logos pour régresser au stade d'animal, avec la spontanéité de cet état, « l'indifférence » d'une bête. L'animalisation accompagne la découverte de la matérialité de la guerre dans l'œuvre simonienne, et dans l'œuvre bāyrāmienne, elle est une introduction à la cruauté de l'homme autant que de la nature. Moslem se comporte comme un prédateur, poussé par une nécessité de survie et par un type de raisonnement qui se passe d'éthique.

Parallèlement à la critique du progrès et de la réflexion sur l'échec culturel que la guerre représente, l'animalisation semble également être une réflexion fantasmatique sur le vivant. L'indifférence animale répond à l'indifférenciation de la matière décomposée. Le processus d'animalisation est aussi un procès d'union avec la nature dans lequel la mort côtoie la vie, comme deux faces d'un même miroir. Le combattant simonien se voit retourner à la terre et passer de l'autre côté, le côté de l'indistinction matérielle, marquée par la disparition de la dichotomie dehors/dedans. Le combattant bāyrāmien raconte dans le détail la décomposition des corps morts, autant que des combattants encore vivants, mais déshumanisés.

L'on constate ainsi, dans les deux corpus, une certaine modification des rapports dedans/dehors, qui se traduisent notamment par des sensations de liquéfaction et de pétrification. Les archétypes élémentaires, tels que l'eau, la boue, la nuit, deviennent les terreaux de l'angoisse de l'absorption face aux forces chthoniennes de la guerre, de l'Histoire et de la nature, dévoratrices et féminines. Ce lors d'un processus de transsubstantiation qui révèle la nature itérative et cyclique de l'Histoire qui, par analogie, se rapproche de la Nature.

Chez Bāyrāmi, l'animalisation du combattant se voit dans sa cruauté et dans les comportements anormaux nés de la peur et de la nécessité de survie. Chez l'auteur iranien, l'état de guerre provoque des états mentaux inévitables et parfois

²³ M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p. 103.

rendus nécessaires par les circonstances. Les combattants deviennent comme des animaux menaçants dont la condition humaine est remise en question. Ainsi par exemple le soldat qui a réussi à s'échapper d'un encerclement ennemi, qui veut sauter, avec l'accord des autres, dans un camion ; comme le camion avance un peu, il mitraille le chauffeur ainsi que les autres combattants et commet un multiple meurtre, par peur de manquer le camion. Le comportement cruel des combattants envers les animaux qui sont également particulièrement agressifs et dangereux est aussi un exemple de l'animalisation de l'humain²⁴.

Le paysage-corps de Bāyrāmi

Bāyrāmi critique les abus et les profits qui furent faits durant et après la guerre à la solde des combattants. Pour lui, les soldats ne sont pas uniquement les victimes de l'ennemi ou de la guerre, ils sont tout autant les victimes du discours officiel sur la guerre. Les personnages rapaces et cupides dans ce roman ne sont pas des Irakiens, ce sont des figures paternelles et des figures d'autorité. Du fait de cette vision, il y a donc une remise en question non pas du concept du martyr ou des gains divins de ceux qui tombent, mais une révolte réelle contre les affairistes de la guerre, celle-là même de Claude Simon contre les « concierges de ministères » et les « francs-maçons » affairistes. Une révolte qui pousse les narrateurs successifs et les personnages des combattants à se pencher implicitement sur les profits générés par leur souffrance. Par exemple, quand les soldats mourant de soif décident de parler pour oublier leur soif, ils finissent par parler des pots-de vin et pistons divers entre les responsables d'une usine étatique de boissons, dont la marque est « Zamzam », le nom étant synonyme dans la culture musulmane de l'idée même de l'eau comme bénédiction pure et cadeau divin²⁵.

Chez Bāyrāmi, en particulier dans le roman *Feu à volonté*, il y a une fonction double du narrateur que l'on pourrait appeler la fonction de « témoin » qui remplit à sa façon cette même action descriptive de la guerre. Dans sa manière d'organiser les points de vue selon les différents personnages et leur accorder à tous un droit à la parole, droit qu'ils s'approprient généralement pour raconter une histoire vécue durant la guerre, Bāyrāmi donne à voir la somme d'horreurs auxquels ces hommes assistent. À partir de la page 148 du roman, la parole est donnée à un combattant

²⁴ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, *op. cit.*, p. 172. Telles par exemple la chasse et « l'exécution » brutale des rats dans les tranchées et les abris individuels.

²⁵ *Ibid.*, p. 169.

tombé après un pilonnage chimique et visiblement blessé, qui semble sur le point de mourir. La séquence commence ainsi :

J'étais tombé sur le côté et à travers les branches et le feuillage ou plutôt ceux que j'espérais être des branches et des feuillages, et même serrés, ombragés ... je la voyais normalement, c'est-à-dire que je ne m'étais pas installé pour la contempler ou que je ne la regardais pas non plus avec indifférence comme quand on est dans le bus [...]²⁶

Ce que le narrateur mourant voit dans cette scène est une procession de fourmis qu'il a vues transporter des morceaux blancs des cerveaux de combattants morts. Mais avant d'en arriver aux fourmis observées, plusieurs autres sujets sont abordés qui introduisent l'apparition des fourmis en forme de fragments diégétiques métaphoriques préparatoires. Le premier est la répétition de la scène traumatique qui revient à maintes reprises : l'indifférence visuelle d'un passager de bus qui clôt notre citation précédente est ainsi comparée à

[...] toutes ces choses comme s'il ne les voyait pas du tout, c'est-à-dire que même si elles existent et sont visibles, elles sont cependant comme un arrière-plan lointain et sans intérêt, exactement comme une montagne aux fins fonds d'une plaine brûlante au cœur de laquelle une bataille sanglante se déroule – et bien évidemment unilatérale – et si tu peux atteindre la montagne, elle pourra t'abriter et peut-être, mais... non, il ne les voit pas ainsi²⁷.

Cette comparaison relie la parole de ce soldat mourant aux autres personnages centraux. Ou peut-être n'y en a-t-il qu'un seul : celui qui raconte l'histoire de ses ancêtres. Ces changements incessants de points de vue et d'instances discursives conduisent à des changements spatiaux et mémoriels qui brouillent la linéarité du récit. Mais tous ces récits ont pour fil commun la longue marche de survivant dans la montagne, sous l'égide de la soif et de la souffrance corporelle, quel que soit le personnage qui subit cette souffrance.

Dans la séquence citée, ce narrateur mourant revient ensuite sur une description de la plaine lors de l'attaque chimique à partir de l'observation incontrôlable des branches desséchées et brisées d'un arbre²⁸ situé à proximité. A

²⁶ *Ibid.*, p. 148.

²⁷ *Ibid.*, p. 148-149.

²⁸ La dénomination de l'arbre suit un schéma que l'on remarque tout autant chez Bāyṛāmi et chez Claude Simon, qui est celui de la qualification approximative menant à la reconstruction mentale approximative et suspecte de la chose. La guerre sort les objets de la sphère de reconnaissance habituelle, comme peut le faire la littérature.

partir de cette description, nous pouvons mettre à jour une juxtaposition de la nature et des hommes :

Plus exactement les branches – où celles qui devaient être des branches mais qui étaient si nues qu’il était difficile d’imaginer qu’il s’agissait de branches et appartenant à un arbre – mises en pièces, mais chaque pièce comme si elle était l’ensemble et pouvait faire le travail du tout et être tout aussi efficace d’une manière qui me fit penser que chacune – chaque pièce – pouvait faire se dissoudre ou s’effondrer ou évaporer une armée bien que le vent – ou l’odeur – l’odeur de ces bombes pétaradantes et sans éclats et fumantes et brûlantes – ait déjà emporté l’armée en question et que vous en soyez les pièces éparpillées [...] ²⁹

Dans cette séquence, les soldats éparpillés dans la plaine/les branches d'un arbre rabougri sont mis en parallèle dans une comparaison bilatérale. D'une part, ce sont les deux éléments naturels, la plaine et l'arbre, qui sont abîmés et blessés comme les combattants et qui partagent leur souffrance. D'autre part, les branches participent aussi à la punition des hommes et semblent être dotées d'une capacité de destruction. C'est une vision ambivalente de la nature, qui est vue par Bāyrāmi comme indifférente ou agressive et participant à la souffrance du combattant, tout en étant mise en parallèle avec les combattants subissant la folie guerrière. On peut voir le même schéma chez Claude Simon : l'indifférence de la nature, accompagnée de sa dimension thérapeutique et maternelle. Il y a chez les deux auteurs une relation ambivalente à la nature. Tous les deux ont une certaine part de méfiance envers la nature mais mettent également en scène les résultats destructeurs de la guerre sur la nature et les éléments naturels, visibles dans les deux œuvres avec la monstration de la souffrance animale et de la cruauté des hommes envers les hommes.

Bāyrāmi utilise parfois la mise en parallèle de l'état physique des combattants, blessés et abîmés, et la nature également blessée. Il le fait dans le cours d'une même phrase, l'un lui rappelant l'autre ou servant de support métaphorique. Dans ce long passage de description des plaies purulentes et infectées des boutons de Jéricho des soldats déshumanisés, la description débouche sur une comparaison avec la plaine trouée d'obus :

[...] une source [*la pustule purulente*] qui ne s'asséchera pas avant près d'un an et même quand cela arrivera, elle laissera des traces un peu profondes, un peu foncées, comme les traces que laisse une explosion d'obus sur la plaine,

²⁹ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 149.

une plaine autrefois plane et homogène [...] mais qui porte maintenant des empreintes, empreintes sans formes, disgracieuses, de travers [...] ³⁰

Cette mise en parallèle dont on peut voir d'autres exemples tels que celui cité plus haut met l'humain et la nature sur le même plan de destruction causé par la guerre. Tous les deux sont les victimes. La guerre, dans son agression de la nature, introduit un élément de désordre à l'ordre « naturel ».

L'homme et la nature mis sur le même plan appartiennent donc à un ensemble symbiotique où la différenciation est minime. La comparaison fait du corps un paysage, de même qu'elle fait du paysage naturel un corps. Il y a un positionnement dans l'espace qui devient de ce fait un paysage et par la comparaison symbiotique, le paysage-corps est un paysage vivant et intérieur. La guerre est montrée dans un espace qui est celui, physique, du corps et en même temps celui de la sensation intérieure. Et plus encore, nous le verrons plus loin, l'espace de la guerre devient simultanément étendu et limité du fait de cette intériorisation sensible qui se prolonge hors du corps humain pour se propager à tout son environnement naturel.

Nous allons ainsi voir par la suite l'entropie de la guerre et la destruction et transmutation organique qu'elle génère par la libération de la matière sous l'effet de sa charge de violence aveugle, chaotique.

³⁰ *Ibid.*, p. 38.

Chapitre VIII : La guerre : paysage entropique et organique

La guerre se raconte depuis un espace corporel dans lequel la perception atténuée et fait disparaître les représentations au profit d'une expérience animale, régressive et extatique avec la chair du monde.

Il est à ce titre intéressant d'étudier l'influence de la somme de violence chaotique que la guerre représente au travers des effets de son entropie. Le paysage de la guerre est doté d'une entropie qui provoque une transmutation moléculaire marchant vers le chaos premier, qui fait des êtres et des choses distincts et fonctionnels un ensemble matériel dégradé et ruiné, une « vaste décharge ». La guerre dépend les objets des discours humains et de la fonctionnalité humaine qu'ils possèdent et met de cette façon leur matérialité en relief. Cette pure matérialité des objets désormais dégradés montre d'une part « l'effroyable gaspillage » et la saleté de la guerre, et d'autre part, attire l'attention sur la manière dont, en décomposant brutalement les discours et en forçant au mutisme de l'incompréhension, elle met en valeur cette matérialité, qui est pour Claude Simon, le lieu originel de l'art.

La manière dont la guerre réduit les objets et les êtres à leur simple matérialité désormais indéfinie permet également de redéfinir la temporalité sur de nouvelles bases. Claude Simon relie ainsi la définition de la temporalité réduite à la matérialité au rythme et au temps des gitans, peuple originel, fait de glèbe. La temporalité de la guerre se trouve ainsi mise en relation avec la temporalité géologique de la mémoire et de ses plis et se retrouve malgré son hétérotopie dans la logique du plissé géologique du temps simonien. La guerre semble même à ce propos être à l'origine de cette définition du temps immergé dans la marche matérielle de l'univers, ce en raison de l'abandon forcé des montres et du temps des horloges par les soldats pris dans l'entropie spatio-temporelle de cet événement qui s'inscrit dans la mémoire comme un espace circonscrit et fondamentalement hétérotopique.

L'entropie de la guerre et la matérialité nue qu'elle impose aux objets est également l'occasion d'un discours critique sur le soldat, agent de cette entropie qui devient parfois dans l'œuvre simonienne un chiffonnier. Chiffonnier plus tard

devenu écrivain qui retrouve, comme le chiffonnier baudelairien, les objets et les choses pour les restaurer dans l'écriture.

Le désordre, l'entropie, la migration et la dys-fonctionnalité des objets

La guerre se manifeste par un paysage originel qui est celui d'une « vaste décharge publique »³¹, où les objets et les hommes sont concassés par une terrible entropie qui les amalgame ensemble, indifféremment, et les transforme en une masse de matière qui possède les caractéristiques de la guerre, notamment la saleté et la puanteur. Les objets dans la guerre se rassemblent et s'égalisent dans un processus centripète et centrifuge qui est également une transmutation moléculaire, un changement de nature³². La guerre mène finalement tout à une vaste ronde de matière indifférenciée, un « matériau de communication³³ » qui, du fait de sa pure matérialité, s'inscrit dans le temps géologique stratifié du monde, temps auquel appartient la matière – on y reviendra avec la matière attendant dans le sein ténébreux de la terre et le temps des gitans –. Cette temporalité se distingue par ses traces matérielles du temps chronologique et conventionnel des horloges. A travers le déplacement et le concassage des objets, le temps est dessiné dans une logique matérielle et spatiale, basée sur une écriture du sensible et respectueuse du souffle de la phrase.

Il nous semble détecter dans la guerre simonienne un processus de concassage et de dysfonctionnement qui mène ultérieurement à l'assimilation par la matière des choses et des êtres. La guerre se présente comme une force élémentaire qui contraint à des modifications locales des objets dans l'espace, selon une logique certes incompréhensible, mais précise. L'on constate l'existence simultanée de deux forces en action, une qui agglomère les objets de manière non fonctionnelle, l'autre qui évide les lieux, où les objets sont initialement organisés dans des ensembles, selon leur fonctionnalité :

[...] en vertu de cette loi qui veut que toute entité humaine constituée en troupe armée s'assigne pour tâche première le déménagement systématique des

³¹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 230.

³² Le Trésor de la Langue Française définit la transmutation comme un « changement de substance » ou un « changement de nature » spontané ou provoqué.

³³ P. LONGUET, *Lire Claude Simon*, 1995, *op. cit.*, p. 38.

maisons conquises [...] où les périodiques migrations de matelas et de pendules façonnent peu à peu la mystérieuse Histoire et les destins du monde [...]»³⁴

Le narrateur simonien donne force de loi au déménagement des objets et à leur délocalisation, car ces migrations d'objets ont un rôle fondamental à jouer dans la marche de l'Histoire. Le déplacement des objets semble ici participer d'un événement fondamental et nécessaire dans le déroulement de la guerre. D'ailleurs, il s'agit même de la première des tâches des troupes armées. Le remue-ménage est systématique³⁵ et non pas ponctuel ou accidentel. C'est une loi d'airain, symbolisée par les deux files complémentaires des soldats et des civils durant l'exode de 40³⁶ – nous y reviendrons. Le transport des objets modifie et façonne profondément le paysage des régions et des maisons conquises, autant pour des besoins fonctionnels que pour des raisons mystérieuses liées à la dynamique de la « violence sauvage et innocente de la matière³⁷ », matière qui possède essentiellement « une vocation de meurtre et de puissance³⁸ ». Le déménagement est d'une telle importance dans le passage cité que les armes des soldats-déménageurs deviennent des accessoires gênants « comme si revolvers, fusils ou mitraillettes n'avaient été inventés que pour constituer une gêne et une charge supplémentaire³⁹ ». Ce déménagement est nécessité pour placer « l'équipement fonctionnel que les besoins de l'Histoire⁴⁰ » exigent.

Ainsi, l'équipement fonctionnel de l'Histoire nécessite la création de nouveaux ensembles d'objets, selon une logique fonctionnelle différente de celle qui a présidé à leur construction. C'est peut-être pour cela que les objets utilisés pour les besoins de la guerre, placés dans un ensemble fonctionnel habituel, paraissent « indécents » et portent une charge de violence directement posée sur eux. On peut en voir un exemple avec le tableau d'écoliers qui supporte une carte d'état-major dans *Le Jardin des Plantes* :

[...] carte d'état-major supportée par ce chevalet qui [...] avait l'air d'un corps étranger, de quelque insolite accessoire, comme si [...] la guerre elle-même

³⁴ C. SIMON, *Le Palace*, *op. cit.*, p. 11.

³⁵ *Ibid.*, p. 196. Le déplacement systématique est causé par « une burlesque nécessité ». La causalité créée par la nécessité semble également faire du remue-ménage de la guerre une loi naturelle.

³⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 242.

³⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 346.

³⁸ C. SIMON, *Le Palace*, *op. cit.*, p. 11.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

avait grossièrement fait intrusion, projeté là cet indécent, sommaire et catégorique meuble d'école, irrécusable⁴¹.

Le meuble d'écolier est à l'origine un objet dont la fonctionnalité s'inscrit dans la logique progressiste des Lumières, avec la valeur noble et positive de l'enseignement et de la formation culturelle des jeunes générations, mais la guerre en fait un objet brutal. Sa fonctionnalité est détournée et même, en l'occurrence, inversée. Les adjectifs utilisés pour le décrire sont le contraire des connotations habituelles fonctionnelles d'un tableau d'école. Nous y voyons un détournement et une dénaturación de la fonction habituelle de l'objet par l'impulsion de la loi d'airain de la guerre qui prend possession des objets et des lieux où ils forment des ensembles. La guerre fait alors d'eux des éléments de l'équipement fonctionnel de l'Histoire. L'insolite mélange et ensemble des objets selon cette logique de l'Histoire se faisant se voit par exemple dans *Le Palace* où des choses inattendues forment l'ensemble listé et décrit par l'étudiant⁴². Par ailleurs, ce même meuble d'écolier semble de nouveau renvoyer aux « manuels scolaires » remplis d'une version de l'Histoire institutionnalisée que le narrateur simonien critique avec ironie et colère⁴³. Mais le déplacement des objets ne s'arrête pas à ce stade. Le mouvement que la guerre engendre se remarque également au niveau moléculaire, au travers d'une « transmutation » quasi-magique⁴⁴.

La transmutation

Le remue-ménage des choses dans la guerre s'accompagne d'une autre loi, qui en est son corollaire, qui apparente le mouvement et la ronde des choses à un événement moléculaire et élémentaire, c'est-à-dire également cosmique, dans un renvoi explicatif à la dimension cataclysmique et catastrophique de la guerre dans l'œuvre simonienne :

Toutefois, il supposa que devait se jouer simultanément une autre loi (une sorte de corollaire) [...] en vertu de quoi l'Histoire se constituait au moyen non de

⁴¹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 185.

⁴² C. SIMON, *Le Palace*, op. cit., p. 13-16.

⁴³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 211.

⁴⁴ Voir plus loin « les dons occultes » des gitans, qui possèdent également le pouvoir d'accélérer le temps et de ruiner les choses.

simples migrations mais d'une série de mutations internes, de déplacements moléculaires [...]⁴⁵

L'exemple donné dans la suite de cette citation est celui du fer martelé et le narrateur utilise les expressions de « quadrilles » et de « transhumances », des molécules en quelque sorte. L'on voit mise en scène au travers de cette explication sur les migrations et transhumances moléculaires l'idée du mouvement perpétuel à l'œuvre dans l'univers simonien⁴⁶, marqué par une cadence centrifuge et centripète à la fois. La transmutation des choses au sens d'un changement de nature semble posséder une dimension temporelle, qu'il s'agisse d'un changement spontané et rapide ou d'un changement long. Autrement dit, la mutation, « la transhumance » – avec la dimension spatiale que ce mot implique –, s'inscrit dans la durée, et par conséquent une temporalité, qui s'exprime en l'occurrence dans le changement profond et essentiel de la matière des objets. La notion de parcours est ici appliquée à l'échelle atomique et moléculaire. Nous verrons que cette mutation profonde et essentielle mène finalement à faire apparaître l'indifférenciation des choses dans leur matérialité. Comme si la matière, dont est originaire la violence, appelait à elle tous les objets au travers de leur matérialité. Ce processus se fait en plusieurs étapes.

Le soldat chiffonnier

L'image du soldat pillard double celui du soldat-déménageur, en tant qu'agent actif dans la création des paysages de la guerre :

[...] comme si une équipe de nettoyage était passée des pillards ou les vainqueurs ne laissant que ce qui avait été trouvé trop lourd ou trop encombrant pour être emporté ou vraiment inutilisable [...]⁴⁷

Ici, le déménagement systématique des choses fait des soldats « une équipe de nettoyage », ainsi que des pillards. Plus haut, dans la séquence sur les soldats déménageurs, ces derniers avaient entièrement « vidé[] et même cureté[] » la maison conquise. Leur travail de nettoyage rappelle un processus de stérilisation, une évacuation totale des objets, qui est plus qu'une modification de l'arrangement des lieux et procède plutôt de la transmutation matérielle et fonctionnelle des choses. Il

⁴⁵ C. SIMON, *Le Palace*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁶ Le monde comme « branloire pérenne » pour reprendre l'expression de Montaigne citée par C. HAMAN-DHERSIN, *Paysages de Claude Simon*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 291.

ne s'agit pas uniquement pour les objets de servir de nouvelles fins, première étape avant que leur pure matérialité ne soit mise en valeur comme celle du cheval mort. Il semble qu'il existe une mise en parallèle entre combattant et chiffonnier ou déménageur.

Celui que le narrateur du *Palace* appelle le « conquérant-déménageur »⁴⁸ renvoie aux « pillards ou vainqueurs » de *La Route des Flandres*. Le soldat qui devient l'agent de la modification de l'arrangement des lieux ne se contente pas de déplacer les objets. Il les dégrade mais aussi, simultanément, les prête à l'attention de la pulsion scopique à l'œuvre dans le récit, du fait de l'insolite des compositions qu'il crée. Pour Nathalie Piegay-Gros, chez Claude Simon : « L'objet ne renvoie pas à un faire mais à un voir.⁴⁹ » Il semble ainsi que le soldat remplit également une fonction de chiffonnier. Le chiffonnier est en quelque sorte un recycleur, quelqu'un dont le travail consiste à donner une nouvelle vie aux objets, en mettant en valeur leur fonctionnalité première ou en définissant une nouvelle fonctionnalité. Les objets qui intéressent le chiffonnier doivent avoir une certaine utilité, de même qu'on peut le voir ici avec les soldats, dégradés en « pillards » qui ne prennent que ce qui est utile, laissant de côté les objets « inutilisables ». De plus, le chiffonnier délocalise les objets, ces derniers, entre ses mains, n'étant désormais plus dans l'ensemble qui les définissait. Ce sont des objets sortis de leur « cadre » - lieu, et amalgamés ensemble de manière qu'ils soient égalisés, mais aussi de manière que leur matérialité dégradée soit visiblement soulignée. Soulignons par ailleurs l'histoire des choses que l'on retrouve dans les brocantes : les objets saisis par le soldat subissent une rupture avec leur cadre historique, sans pour autant perdre les traces de leur histoire qu'ils portent dans leur matérialité.

Saisir les objets dans une logique de dégradation et de ruine, mais aussi changer leur fonctionnalité en changeant leur place dans l'espace, c'est-à-dire en désorganisant et détruisant l'arrangement particulier des objets dans l'espace, de manière fonctionnelle, sont les deux manières par lesquelles la guerre se manifeste au travers de ses agents-chiffonniers dans des lieux de civilisation humaine. La guerre, en dé-plaçant les objets, les met cependant en valeur, mais d'une

⁴⁸ C. SIMON, *Le Palace*, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁹ N. PIEGAY-GROS, « Des limites de l'informe aux limites de l'humain. L'objet dans les romans de Claude Simon », dans R. NAVARRI (éd.), *Ecritures de l'objet*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, p. 183.

manière obscène et « sacrilège », comme la blessure au flanc du cheval mort⁵⁰ ou le tableau d'écolier « indécents⁵¹ » :

[...] Georges se demandant comment la guerre répandait (puis il vit la valise éventée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffe) cette invraisemblable quantité de linges, le plus souvent noirs et blancs (il y en avait pourtant un d'un rose passé, projeté sur ou accroché par la haie d'aubépines, comme si on l'avait mis là à sécher) [...] comme des bandes, de la charpie, sur la face verdoyante de la terre...⁵²

Ces objets sortis de leurs lieux fonctionnels prennent dans ce passage une signification symbolique de l'horreur avec la personnification de la terre en figure maternelle, les bandes d'étoffe, comme des « tripes », sous l'apparence de « charpie » sur sa « face verdoyante ». La terre et la valise sont en quelque sorte humanisées avec la mise en scène du travail entropique de la guerre sur les objets. La haie d'aubépines, avec son linge d'un rose passé, est utilisée pour manifester l'incongru de la fonctionnalité des objets dans la guerre. Le linge, dont le rose passé semble indiquer une fin paraît renvoyer à l'idée d'une période révolue, qu'il garderait en soi, telle une fresque déployée. La couleur rose crée par ailleurs une rupture avec le blanc et noir habituel des linges éparpillés et focalise le regard du cavalier. La parenthèse semble indiquer une focalisation sur cet objet en particulier dont la place incongrue pousse même le narrateur à une hypothèse comparative pour expliquer sa présence en cet endroit, « comme si on l'avait mis là à sécher ». Ce linge « passé » est ici l'objet de la facétie de la guerre. De même qu'un symbole d'enquête. Le linge est jeté sur la haie et il est possible d'hypothétiquement imaginer une raison prosaïque pour sa présence en cet endroit en particulier – le séchage -, mais les mots « projeté » et « accroché » remettent en question l'explication en impliquant l'idée d'une violence subie. Finalement, le linge devient le symbole de l'inversion des places, du dehors et du dedans, dans cette maison agressée par la guerre. Le linge, objet d'intérieur et chargé d'intimité, est projeté hors de la maison par la force centripète de la guerre. Le dé-placement brutal des objets qui modifie la fonction des lieux est ici apparent, car la valise éventrée est dé-faite, la guerre l'ayant brutalement privée de sa fonction de conservation.

La guerre rappelle souvent au narrateur simonien une « vaste déchetterie », une « décharge publique », aux odeurs nauséabondes, décrite comme un processus

⁵⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 31.

⁵¹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 185.

⁵² C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 28.

de décomposition et de délitement. Nous avons abordé la nouvelle fonctionnalité des objets dans les mains des soldats, mais cette fonctionnalité est la plus primaire possible : il s'agit uniquement de la mise en valeur de leur matérialité. Autrement dit, ils ont perdu leur fonctionnalité « civilisée » et leur utilité. Les objets sont donc réellement devenus des ordures, car les ordures, sans être fonctionnelles, gardent intactes leur matérialité. Laquelle matérialité permet de les saisir dans l'écriture en les mettant en relief pour rien d'autre que ce qu'elles sont. N.Piegay-Gros, dans son étude sur l'objet dans l'œuvre simonienne, le considère en tant qu'il se découvre phénoménologiquement et en tire sa légitimité : « l'objet n'est jamais requis en tant qu'il permet de montrer et de dire un savoir-faire ; son statut n'est ni pratique ni technique ; il est essentiellement phénoménologique.⁵³ » Les objets pris dans l'entropie de la guerre sont déglingués mais mis en relief en tant qu'objets désormais hors service, uniquement dans leur matérialité chargée d'indices et de traces temporels.

Le temps de la matière

La logique du déménagement guerrier est aussi celle d'un retour à la matière brute et à l'indifférenciation des choses, toutes transformées en « déchets ». Avant de retourner à cette notion de déchet, qui consacre la pure matérialité et la destructivité de la guerre, en faisant de son paysage gigantesque celui d'une « vaste décharge », nous nous intéressons à la ruine et à la corrosion qui marquent parallèlement la qualité des choses dans la guerre. La guerre récupère les objets sous l'égide la ruine, l'érosion, la dégradation et la corruption :

[...] (as-tu remarqué comme tout cela va vite, cette espèce d'accélération du temps, d'extraordinaire rapidité avec laquelle la guerre produit des phénomènes – rouille, souillures, ruines, corrosion des corps – qui demandent en temps ordinaire des mois ou des années pour s'accomplir ?)⁵⁴

La dégradation anormalement rapide, la ruine et la corrosion qui accompagnent ce mouvement sont en rapport avec la disparition de la temporalité chronologique au profit d'une temporalité « géologique », générée par la violence pure, une temporalité spatialisée et matérielle. Pour analyser cette temporalité, prenons la figure modèle des gitans dans *Les Géorgiques* :

⁵³ R. NAVARRI (éd.), *Ecritures de l'objet*, op. cit.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 193.

[...] investis de ces occultes pouvoirs qui leur conféraient le don non pas [...] de prédire l'avenir mais en quelque sorte de le préfigurer, c'est-à-dire d'accélérer le temps, confondant passé présent et futur dans un même creuset, assimilant, transformant en objets archaïques, primitifs et démantibulés tout ce qu'ils approchaient ou touchaient, restituant au chaos, à la matière originelle (rouille, boue, pourriture [...]) les produits les plus robustes ou les plus sophistiqués du monde qui les entourait [...]⁵⁵

Le narrateur de *La Route des Flandres* parle de l'extraordinaire vitesse de corruption des choses différenciées, sous l'effet de l'entropie de la guerre. Dans ce roman, les gitans sont considérés en quelque sorte au-delà de la temporalité chronologique, puisque ces « tribus primitives » sont toujours semblables « à ce qu'elles étaient déjà à l'origine des temps⁵⁶ ». L'existence d'une origine des temps semble indiquer non pas un commencement du temps, mais une source, un lieu d'où le temps découlerait, qui par définition, serait donc atemporelle, au-delà de la temporalité linéaire, « confondant passé présent et futur dans un même creuset », comme spatialement situable. Les gitans, d'ailleurs, vivent dans des « profondeurs » un « au-delà (ou [...] en deçà ?)⁵⁷ » où ils sont comme « tenus en réserve », des profondeurs dont ils ne sont extraits qu'occasionnellement. Il y a de nouveau une mise en situation spatiale des « profondeurs », en tant que lieu d'existence des gitans. Rappelons que les gitans apparaissent dans cette séquence à l'occasion du souvenir des salles de cinéma, fréquentées par les personnes de basse extraction plutôt que les théâtres où le garçon est mené par sa grand-mère aristocratique. De même que les péripéties d'un film sont montrées en cachant des pans entiers d'événements se déroulant dans une dimension invisible, ce qui mène à un patchwork de scènes qui dans la réalité sont chronologiquement déliées, le personnage subit une « mutation » de garçon en homme « en l'espace d'une fraction de seconde⁵⁸ ». La temporalité de cette mutation est sujette à de foudroyantes compressions, annulations et régressions : c'est un temps qui se déroule dans une « quatrième dimension⁵⁹ », celle qui est, dans la séquence, le temps des événements occultée dans le film projeté, pour les besoins d'une narration et d'une ordonnance chronologique. Ce temps invisible semble également être celui des gitans.

⁵⁵ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 214.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 212.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 214.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 215.

⁵⁹ Comme une quatrième dimension de l'espace qui serait le temps.

Les gitans paraissent avoir accès à une temporalité qui se mesurerait à l'aune du mouvement de retour à la matière primordiale. L'origine des temps est aussi dans une construction en miroir le temps des origines, un temps matériel et spatial, marqué par l'indifférenciation des éléments, tous retournés au chaos premier. L'élément qui génère ce retour à la matière primitive paraît être la violence. Les gitans sont comme « la conservation irrécusable et catégorique sous forme humaine de la violence à l'état pur⁶⁰ ». Les gitans sont aussi « la délégation vivante de l'humanité originelle » et « rebelles aux siècles, au progrès et aux successives civilisations », ils sont venus tout droit « des âges, sortis tels quels des entrailles du monde ou plutôt [...] comme ses entrailles elles-mêmes [...] »⁶¹. L'adverbe « plutôt » souligne encore la relation entre le monde et les gitans, qui deviennent par la comparaison, le monde personnifié. Il y a comme une mise en rapport de la violence et d'un point d'origine, de même qu'une mise en relation entre l'humain et la matière. Didier Alexandre insiste sur la préséance de la matérialité du monde simonien : « Le monde n'est pas, chez Simon, façonné par l'homme : l'homme est produit par la matière – et avec lui, ses actes, ses actions, ses œuvres⁶². » Par sa matérialité, le temps des gitans rejoint le rythme de la temporalité physique et matérielle de la terre, dont l'histoire est à déchiffrer dans les traces et strates géologiques. Un temps qui est doublement « géologique » dans le sens où ce peuple est considéré par Claude Simon comme affilié à la terre. Dans son étude sur la fabrication de l'Histoire dans l'oeuvre simonienne, P. Janssens écrit ainsi : « Gitans, nomades, peuples qui ne sont pas, comme les sédentaires, *attachés* à la glèbe, mais qui sont la glèbe elle-même : la glèbe en marche⁶³ ». Les gitans semblent être la manifestation humaine de la terre et finalement, comme le modèle originel de tous les hommes. Accessoirement, la glèbe en marche semble relier cette temporalité à la révolution définie comme mouvement perpétuel et itératif, et par là, l'associer également, dans un jeu phonétique sur le signifiant, à la révolution comme mouvement politique des « plébéiens » rappelant le tiers état, ceux issus de la glèbe.

Il semble qu'une temporalité similaire soit à l'œuvre dans la guerre. Le temps de la guerre est en quelque sorte un temps purement mesurable par l'entropie des choses matérielles sorties de leurs cadre et désorganisées jusque dans leurs

⁶⁰ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 215.

⁶¹ *Ibid.*, p. 208.

⁶² ALEXANDRE, DIDIER, « « Le fin dessin [...] sur le fond noir » : le récit malgré le monde dans Les Géorgiques », dans J.-Y. LAURICHESSE, *Les Géorgiques: Une Forme, un monde*, Paris, France, Minard, 2008, p. 51.

⁶³ P. JANSSENS, *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 91.

molécules pour former de la matière chaotique. C'est un temps cataclysmique et inhumain. La temporalité de la guerre se greffe sur la temporalité de la terre dans la mesure où elle n'est pas chronologique, mais matérielle d'une part, et spatiale, car en elle se voient également des arrêts ou des intervalles invisibles. Pour Peter Janssens, c'est en particulier à partir de *La Route des Flandres* que le processus de fossilisation du temps devient la forme par défaut du temps, un temps désormais devenu géologique et stratifié⁶⁴. Par sa violence primaire et primordiale, la guerre semble avoir eu lieu dans un hors-temps semblable au hors-temps des intervalles photographiques, un temps inexplicable dont la reconstitution est toujours marquée par le doute et l'absence.

Cette temporalité matérielle, visible sur les objets, qui conservent les traces des absents, peut être mise en relation avec la dimension imaginaire, mémorielle et fantasmée des objets devenus méconnaissables et attirants pour le regard d'un sujet traumatisé qui éprouve une impression d'étrange familiarité dans un monde qu'il a du mal à reconnaître et à dénommer.

L'objet mis en valeur par le concassage de la guerre

Le temps géologique fait également de la destruction par la guerre une mort organique. L'impression de cette « accélération du temps » que le personnage ressent à partir de données concrètes – observation et description de la carcasse du cheval mort – donne lieu à un sentiment d'irréalité qui renvoie à la question du problème d'identification et de dénomination de la guerre :

[...] 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 sait, ce qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n'était plus à présent qu'un vague tas de membre, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouverts de boue⁶⁵.

La guerre ne modifie pas seulement la place ou l'apparence des choses, c'est bien en profondeur qu'une forme de transmutation a lieu, qui crée un problème de reconnaissance : « ce qui avait été un cheval » n'est donc plus un cheval. Mais il est

⁶⁴ Voir P. JANSSENS, *Claude Simon, op. cit.*.

⁶⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres, op. cit.*, p. 29.

impossible de dénommer ce qu'il est devenu. C'est aussi la connaissance qui est remise en question, l'identité du cheval ayant été avant sa saisie par la guerre de l'ordre de la connaissance, indiquée par les verbes « savoir » « reconnaître » et « identifier ». Ce que le cheval est devenu est un composé de matière rappelant des éléments connus et dénommés « corne, cuir, membres, poils », mais l'ensemble ne compose plus désormais l'objet « cheval ». Le cheval mort est pourtant bien un cheval, mais la guerre a sorti l'animal de la sphère habituelle de connaissance que le cavalier en a. Nous voyons à ce propos la récurrence de la description précédant ou même remplaçant la dénomination, autant dans l'œuvre simonienne que dans l'œuvre bāyṛāmienne. Dans l'œuvre de ce dernier, nous pouvons donner l'exemple de l'élément ouranien que constitue le soleil, rarement nommé, mais toujours décrit au travers de ses manifestations, notamment dans *Feu à volonté*, où il est décrit sur plusieurs pages avant que le lecteur ne comprenne qu'il s'agit du soleil⁶⁶.

La guerre semble donc créer une étrange familiarité qui a privé le cheval de son nom. En revanche, d'une manière « sacrilège » et « obscène », elle a mis en valeur cet animal dans sa matérialité vidée de sens et expulsée de force du domaine de la connaissance habituelle. L'obscène semble référer à une logique de monstration à l'œuvre qui fait appel à la pulsion scopique et force le regard à se focaliser, processus également souligné par l'adjectif « insolite ». Accessoirement, l'« irréel » dont parle le narrateur, qui renvoie à l'étrange familiarité des choses devenues étrangères, semble s'intégrer dans un ensemble signifiant aux côtés de la boue qui dévore l'animal, une boue qui apparaît comme élément imaginaire hybride, en ce qu'elle est en même temps de l'eau et de la terre, mêlant deux types de forces chthoniennes et dévoratrices. L'adjectif « vague » est utilisé pour décrire l'animal, qui a cependant été précédemment décrit avec précision. Mais le narrateur a du mal à tracer les contours de l'objet et à clairement le situer dans l'espace, malgré son attention visuelle et la minutie mise à décrire le cadavre de la bête. C'est le même processus que l'on voit avec la description des corps des combattants morts dans *L'Acacia* dont l'observation minutieuse ne peut en rien préciser leurs « formes imprécises » : « sous la forme imprécise qu'offrent au regard ces tas informes, plus ou moins souillés de boue et de sang [...] »⁶⁷. La guerre ramène tout à de « communs dénominateurs organiques ou chimiques⁶⁸ ». Elle participe à créer une gigantesque masse de matière indifférenciée.

⁶⁶ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 151.

⁶⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 327.

⁶⁸ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 346.

Le délitement de l'enchaînement raisonnable et des explications rationnelles est donc également la conséquence des transports d'objets qui s'inscrivent dans une logique de l'existence quotidienne, dont le prosaïsme semble résister aux planifications tactiques militaires. L'architecture des habitations de certaines régions « dédiées » à la guerre semble impersonnelles et récentes et montre la manière dont la guerre brise la temporalité chronologique d'un héritage vivant :

[...] ce qui témoignait ici de la tumultueuse charge d'Histoire c'était non pas les vieilles pierres ou une date ancienne sur le linteau d'une porte, mais la banalité des tuiles mécaniques [...] ⁶⁹

La tumultueuse charge d'Histoire détruit tout sur son passage. Paradoxalement, c'est le calme d'un temps de paix qui permet de créer des monuments et d'instituer l'Histoire de manière à pouvoir la commémorer avec des dates gravées sur les portes comme des balises chronologiques, en souvenir d'un temps passé et organisé en périodes culturelles ou historiques. Ainsi, nul monument ne peut le montrer. C'est justement dans la banalité des tuiles bon marché destinées à disparaître en même temps que la maison et le village lors de la prochaine guerre que réside la trace de l'Histoire vécue. Le travail de la guerre sur la matière force l'Histoire à être une enquête, car les traces sur les ruines qu'elle laisse derrière elle sont celles de l'absence. Il n'existe pas de monument à l'heure de l'événement guerrier.

L'origine de ces choses est également l'objet d'un questionnement. Le cavalier de *La Route des Flandres* se pose la question de savoir d'où vient la masse de verre brisé qu'il retrouve dans les villages. De même, le pavé utilisé dans le théâtre dans *Les Géorgiques* est d'origine inconnue. Décrivant le cheval mort, le narrateur utilise l'adjectif « insolite » que l'on pourrait comprendre aussi dans cette perte de liaison des objets avec ce qui les entoure. Autrement dit, l'insolite résulte aussi du fait qu'ils ne composent plus des ensembles familiers. D'où peut-être une certaine impression d'« étrange familiarité » pour des objets reconnus dans leur fonction, mais sortis de leur contexte. Cela semble encore être un chemin vers l'irréalité des lieux affligés par la guerre et l'expression de l'abandon, de la perte de l'objet et de la mélancolie.

Le déplacement des objets, le changement de fonctionnalité des objets, la disparition des ensembles homogènes d'objets, qui créent le paysage de déchetterie de la guerre, ont cependant pour résultat un retour à leur matérialité comme socle mémoriel. L'étrange familiarité de ces objets vaguement reconnus attire l'attention

⁶⁹ *Ibid.*, p. 135-136.

du spectateur. Il y a une mise en relief de l'objet, puis une fois l'attention captivée et simplement au travers du regard et de la sensation, une bifurcation vers la dimension mémorielle préservée en même temps que menacée et ruinée dans ces objets. Les objets deviennent des témoins de l'Histoire tout en niant cette Histoire puisque les traces historiques qu'ils portent sont à décrypter, et que sans un travail d'enquête, ils ne signifient que la disparition et l'absence. Dans *Le Palace*, la cage de l'ascenseur depuis longtemps hors service permet de voir « dans les étroits intervalles laissés entre les feuilles⁷⁰ » de communiqués et de documents militaires les images qui décoraient autrefois les murs de l'hôtel. Les bergères et les tendres courtisanes dont les images décorent les murs sous les communiqués rappellent l'ancienne fonction du palace, qui n'existe désormais plus. Mais l'étudiant, poussé par un mouvement de foule vers le mur chargé de documents militaires, a l'impression de pouvoir « sentir, respirer le funèbre et mélancolique parfum de musc⁷¹ » qui est comparé au « lointain, subtil et prémonitoire parfum d'un siècle désenchanté ». Les vestiges de la décoration du palace portent donc en soi par leur dimension prémonitoire le futur de la guerre d'Espagne qui a lieu au présent de la narration. En outre, ils ne correspondent plus à aucune fonctionnalité actualisée après la réquisition du palace. De plus, ils remplissent une fonction symbolique et permettent de méditer, dans la médiation de la description, sur les idéaux promis par les révolutionnaires espagnols. L'objet devient l'objet et le point de focalisation d'un regard avide de voir et il existe une convergence entre le regard avide et le regardé déplacé, dégradé et ruiné. C'est le point d'intercession, le point miroir de la guerre où l'on pourrait en quelque sorte parler d'une reconstruction au travers du « regard retourné » d'un soi physique menacé par le choc traumatique infligé par la guerre.

⁷⁰ C. SIMON, *Le Palace*, op. cit., p. 197.

⁷¹ *Id.*

Objets de destruction

Dans l'œuvre bāyrāmienne également, la guerre crée des paysages spécifiques marqués par le désordre et par le dysfonctionnement des objets.

Dans *Feu à volonté* on peut voir, dès après l'exergue programmatique qui pose la route perdue dans les montagnes des soldats assoiffés, l'ouverture du premier chapitre du roman par la description d'un jardinet fait à partir de douilles, œuvre d'un soldat mélancolique qui y a été forcé par un supérieur ou par le mal du pays. Mais il n'y a aucune plante dans ce jardinet :

La Jeep avait opéré un demi-tour, mais elle était toujours devant l'abri du commandement et pétaradait à côté de ce jardinet autour duquel on avait planté des douilles d'obus de char et dans chaque douille un plant et peut-être une fleur. Que l'on ne voyait pas, disons qu'elle n'était pas visible, si tant est qu'elle existait. On avait dressé un monticule de terre au milieu du jardinet, plus exactement un tas, qui paraissait noir, ou disons qui avait noirci.⁷²

Ce début de roman commence par la description d'un ensemble inattendu, mais seules les douilles d'obus faisant office de pots de fleur sont visibles. A partir de cette introduction descriptive, le narrateur s'engage dans des suppositions sur le type de plante et la personne qui l'a plantée. Les phrases suivantes sont hypothétiques. Les fleurs sont supposées être de celles qui « qui poussent vite et montent et caressent les yeux et avec la même vitesse brûlent ou même cuisent dans la chaleur »⁷³. Le flux de conscience du narrateur dérive ensuite sur ce qui a poussé l'auteur probable de ce jardinet à le faire, « peut-être » pour se souvenir de la verdure d'un jardin dans un milieu rural. L'évocation de ce milieu est l'occasion de bifurquer vers l'histoire ancestrale du village fondé par « Mort Khân », l'ancêtre d'un des narrateurs qui voulait « peut-être » devenir écrivain. Nous allons voir plus en détail la méthode de déconstruction à l'œuvre dans le corpus bāyrāmien. Ici, nous remarquons que l'incongruité de ce jardinet, contrairement à ce que l'on voit dans l'œuvre simonienne, ne provient pas de sa non-reconnaissance. Chez Bāyrāmi, ce qui fait la particularité des objets dans la guerre est leur inefficacité. Les objets bāyrāmiens ne peuvent plus remplir leur fonction. Ils ne servent, malgré leur apparence, à rien. Ce jardinet construit avec soin n'a pas de fleurs. Il a noirci. Au fond, il ne s'agit que d'un monticule de terre brûlée. Les efforts consciencieux du

⁷² M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 12.

⁷³ *Id.*

soldat anonyme⁷⁴ pour échapper à l'environnement sec, désertique et mortel qui l'entoure en essayant de reproduire son propre habitus n'ont servi à rien. Le jardinet est « noirci », comme brûlé, alors même qu'il a été initialement – probablement – créé pour lutter contre la chaleur brûlante de l'environnement désertique qui est à l'origine de l'absence de l'eau et de la soif qui tue. Finalement, ce jardinet semble, à l'opposé de ce que devait être sa fonction initiale, camper au travers de son absence de floraison la brutalité du milieu environnant. Ici, la terre brûlée de la guerre – brûlée aussi par l'élément fortement ouranien « soleil » - est mise en scène dans ce jardinet.

Dans un autre passage, le personnage se préparant à un engagement, sous la pluie et dans la boue, se questionne sur l'usage de son arme :

[...] lui portait à ce moment-là la mitrailleuse MG3 [...] – de celles qui sans raison, [...] s'enrayent, et il se demande si avec la pluie et la boue – et ils n'ont pas peu glissé – si elle servira à quelque chose ou non. C'est-à-dire doit-il compter sur elle comme mitrailleuse ou comme gourdin ? Même si les deux n'ont aucune utilité⁷⁵.

Les objets bāyrāmiens ont une apparence de fonctionnalité trompeuse. La mitrailleuse s'enraye sans raison et pousse donc le personnage à questionner sa fonctionnalité défensive, mais il sait que quelle que soit la fonction qu'il pourra improviser pour se servir de cet objet comme d'une arme quelconque, celui-ci n'assurera en rien sa survie. Il ne s'agit pas tant de s'attarder sur l'objet pour tenter de le reconnaître. Nous verrons plus loin que ce sont les combattants qui deviennent non-reconnaissables et le processus engagé pour reconnaître l'objet, tel qu'on le voit avec le cheval simonien, se porte dans l'œuvre bāyrāmienne sur l'humain. D'ailleurs, c'est ce qui suit dans la suite de la séquence qui commence avec « en réalité ». Quand ils arrivent au sommet de la colline boueuse, tout le monde court plus vite que les balles et sous un feu violent, le soldat doit creuser dans l'urgence un abri de survie avec une minuscule pelle de plage et sa baïonnette « qui sert à tout sauf à cela »⁷⁶. Tous les objets dont les soldats ont besoin sont hors service, ils ne remplissent pas de fonction, pourtant on les garde et on tente de les réparer, même si les efforts sont inutiles. Cependant, il existe une fonction que les objets de la guerre

⁷⁴ Les combattants de Bāyrāmi sont souvent anonymes et décrits, comme les personnages simoniens, comme des types, au travers de suppositions du narrateur sur leur façon d'être. Ils semblent exister de manière interchangeable les uns avec les autres, et éphémères. Ils laissent peu de traces. C'est souvent un « on » qui les évoque.

⁷⁵ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 45.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

continuent de remplir correctement : la destruction des hommes et de la nature. Ainsi, dans cette séquence, alors que les hommes peinent à creuser leurs abris de fortune, la lueur des explosions montre la plaine :

[...] dans cet état, c'est-à-dire en pièces, c'est-à-dire morceau par morceau avec ou non un soldat accroché dessus, c'est-à-dire qui était annihilé c'est-à-dire de manière que quand la lueur s'éteignait, tu doutais s'il avait été là ou non ? Que tu l'as vu ou imaginé ? Qu'il était réel ou un songe de ton esprit ?⁷⁷

À une échelle plus petite, les pelles de plage et la baïonnette sont censées permettre aux soldats de faire la même chose que l'artillerie : mettre la terre en pièces et y creuser des trous, d'ailleurs dans un rapprochement avec l'un des animaux du bestiaire bāyrāmien, le rat, martyrisant et martyrisé⁷⁸, qui creuse et dévore. Mais le destin promis par la guerre rend caduque toute autre fonction que l'agression pour les objets, en particulier les armes. La mitrailleuse tire pour tuer, non pour défendre. La baïonnette remplit sa fonction quand il s'agit de tuer et d'équarrir le vieux cheval⁷⁹ mais se montre inutile pour creuser un abri. Les objets, quelle que soit leur apparente fonctionnalité, semblent également accomplir une fonction spécifique en temps de guerre : l'agression. Le narrateur souligne avec insistance que les objets ne facilitent en aucun cas la survie. On le voit notamment dans un passage où un soldat, de peur de ne pas pouvoir monter à temps dans un camion qui part vers l'arrière, tire et tue les hommes qui sont dans ce camion. La supposition du témoin de cette scène est que le chauffeur du camion n'a pas vu le soldat et qu'il démarre, ce qui mène au carnage, simplement parce que le camion n'a plus de rétroviseur⁸⁰.

L'on constate également dans l'œuvre simonienne cette méfiance envers la sécurité et l'aide à la survie promise par les objets. Dans *La Route des Flandres*, le cavalier recherche un toit, alors même qu'il connaît désormais le peu de sécurité que celui-ci pourrait offrir :

[...] Georges tourne simplement la poignée, la porte s'ouvrant toute seule, et alors autour d'eux des murs, la pénombre, c'est-à-dire un espace clos, fini (non qu'ils n'en eussent pas appris en une semaine suffisamment pour savoir la

⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁸ Le narrateur se souvient des soldats tirant sur les rats à coups de Kalashnikov, ou les emmurant vivant. (P.172)

⁷⁹ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 142.

valeur, la solidité des murs et la confiance qu'on pouvait leur accorder, c'est-à-dire à peu près autant qu'à une bulle de savon [...])⁸¹

Dans ce passage, la référence à la bulle de savon rappelle autant la clôture d'un espace doté de toit que la fragilité désormais avérée de ces murs formant un toit protecteur, en comparaison avec le solide, « formidable » et « désastreux »⁸² hermétisme de l'espace clos et statique de la guerre. A la fragilité de cette maison répond « la mince feuille de papier aux caractères monumentaux pour ainsi dire maçonnés, sans interstices ni fissures »⁸³, celle qui devient le « cordon sanitaire » isolant les soldats. La maison aux murs solides, qui possède en réalité ces caractéristiques de maçonnerie attribuées à l'ordre de mobilisation⁸⁴ a perdu son utilité et sa fonctionnalité normale de protection, alors qu'une « mince » feuille de papier, tant qu'elle sert à isoler les soldats dans l'espace de la guerre, clos et doté d'une obscurité rappelant la « pénombre » recherchée, contribue à fermer irrévocablement la porte de la survie à ces jeunes gens choisis pour être sacrifiés. Il semble que le regard ainsi porté sur le dérèglement de la fonctionnalité des objets tire notamment son origine des nécessités de survie qui poussent les personnages autant simoniens que bāyrāmiens à s'assurer de la valeur « réelle », en quelque sorte véridique de l'objet, c'est-à-dire son utilité au sens le plus élémentaire.

Le personnage O. dans *Les Géorgiques* découvre que préserver une vie même élémentaire devient un défi pendant la guerre. Dans ce passage, l'abri renvoie aussi aux difficultés d'une survie élémentaire, ici devenue précaire en raison du dysfonctionnement des objets permettant de survivre, alors même que l'artillerie et les armes lourdes remplissent parfaitement leur œuvre destructrice.

Ainsi, dans l'œuvre bāyrāmiennne autant que dans l'œuvre simonienne, nous assistons à un dérèglement des choses qui deviennent opaques. Ce dérèglement est aussi celui de la vie quotidienne qui se voit empêchée dans sa continuation. Le combattant déménageur est autant acteur que victime de cette situation, d'autant plus que le dérèglement des choses le touche également en tant qu'« objet ».

Dans *Le Palace*, l'Histoire s'accomplit par les déplacements d'objets effectués par les files de soldat allant et venant en sens opposés. Dans *Feu à volonté*,

⁸¹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 124.

⁸² C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 241.

⁸³ *Ibid.*, p. 248.

⁸⁴ *Id.*

ce sont les files de fourmis transportant des morceaux de cervelles que le narrateur décrit et qui le hantent⁸⁵.

Dans l'œuvre simonienne autant que bāyrāmienne, nous voyons souvent une description précéder ou même remplacer la dénomination d'un objet. Chez Claude Simon, l'attention se porte, en particulier autour du regard, sur la re-découverte de l'objet, avec la mise en relief de ce dernier. Chez Bāyrāmi, nous ne voyons pas une logique de l'objet saisi et observé avec la force des romans simoniens. Mais le dysfonctionnement des objets et leur transformation en « déchets », puisqu'ils ne servent à rien, est visible chez les deux auteurs.

Nous pouvons également déceler une « chosification » de l'humain devenu objet dans la guerre, qui accompagne le rôle et la place de la nature dans les deux corpus, bien que leurs modalités soient différentes. Ainsi, en parallèle à cette insistance du regard sur les objets qui ont tendance à devenir insaisissables ou dysfonctionnels, le corps subit également des changements et des déchéances. D'ailleurs, les corps des soldats morts perdent leur valeur humaine et se transforment en déchets éparpillés, comme les objets qui ont perdu leur fonction. Ou alors, le lieu où se trouve le corps devient incertain. Le corps du mort est menacé de disparition comme on peut le voir avec le cadavre perdu de Bāyrāmi, dont la séquence descriptive voit le narrateur répéter l'absence de vision : « je ne le voyais pas », « je ne pouvais pas le voir », « on ne l'aurait pas vu même si on était passé devant », « pas assez de lumière »⁸⁶.

⁸⁵ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 151.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 188-189.

Une vaste déchetterie

En tant qu'« agent d'une contre-culture⁸⁷ » selon les termes de Jean Kaempfer, le combattant se voit relégué dans un espace physique aux caractéristiques matérielles remarquables par leur déchéance. Pour le narrateur simonien qui parcourt la route initiatique de la guerre, la saleté, la puanteur et la ruine sont des attributs que la guerre confère aux choses :

[...] sans jamais voir, à droite et à gauche du chemin autre chose que cet inextricable, monotone et énigmatique sillage des désastres, c'est-à-dire même plus des camions, ou des charrettes brûlées, ou des hommes, ou des enfants, ou des soldats, ou des femmes, ou des chevaux morts, mais simplement des détritiques, 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 [...]⁸⁸

Dans cette séquence, une estafette cherche à transmettre des ordres à des troupes qu'il ne retrouve pas. A la place, sur les deux côtés de la route, il ne voit que ce que décrit le narrateur, quelque chose qui est comparé à une décharge publique. C'est un paysage de destruction, la mort et le feu – celui qui brûle et non pas métaphoriquement – ont fait leur œuvre, les objets sont brûlés et les vivants ont perdu la vie. Mais cette description semble insuffisante. Les objets et les êtres vivants, humains ou animaux, ont été en quelque sorte détruits et métamorphosés ou décomposés en éléments formant un amalgame « énigmatique » et « inextricable ». Les hommes et les objets sont en fait sortis de leurs formes et fonds, dépossédés de ce qui fait leurs différences et leurs singularités. Dans ce passage, l'énumération ne semble pas tant servir à les différencier qu'à tous les mettre sur un pied d'égalité. On remarque accessoirement que les soldats semblent être une catégorie à part puisqu'ils ne sont pas regroupés dans « hommes ». Tout est devenu simplement « détritiques ». L'adverbe « simplement » consacre le terrassement et le nivellement subi par les êtres vivants et les objets. La destruction que les objets et les vivants ont subi les a en quelque sorte terrassés, mis à égalité à l'échelle de la terre, qui digère – comme l'Histoire – et absorbe. Ces détritiques qui « ont l'envergure d'un paysage, [...] sont la trace énorme de la guerre⁸⁹ », sont les « produits » de la guerre, dans un premier mouvement. Puis ces ordures sont assimilées et absorbées dans un processus

⁸⁷ J. KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 37.

⁸⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 192.

⁸⁹ P. LONGUET, *Lire Claude Simon*, 1995, op. cit., p. 44.

digestif et dévorateur dans lequel la guerre et la nature semblent se juxtaposer. Le paysage de la guerre, ce sillage de désastres, est aussi infertile : « [...] pas un arbre, pas une herbe [...], n'avait repoussé, où pas un champ n'avait été ensemencé [...] »⁹⁰ et « grisâtre »⁹¹, marqué par cette négation de couleur qu'est le gris du fer, associé dans l'œuvre simonienne à « funèbre », mais aussi « terreuse », associé à la dimension organique de la mort.

⁹⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 20.

⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

Chapitre IX : Le paysage pétrifiant de la guerre

À partir de la question du déplacement d'objet, le narrateur simonien se dirige vers la « transmutation », qu'il entend au sens du remue-ménage des molécules, l'entropie atomique, formant incessamment de nouvelles combinaisons et créant ainsi un nouvel ensemble ou un nouvel objet, lequel est désormais uniquement lié par sa simple matérialité à ce qu'il était précédemment. Ce mouvement perpétuel de la matière à l'œuvre ne rappelle-t-il pas la loi des « arrangements et permutations et combinaisons »⁹² de l'écriture simonienne ? La compression foudroyante du temps par la guerre, crise historique, semble surligner au regard du narrateur simonien le travail des combinaisons de la matière, que les combinaisons de l'écriture recréent en tant qu'objets littéraire.

Dans une intervention intitulée « Écrire » datant de 1989, Claude Simon énonce : « [...] de même que par une ingénieuse anagramme on a pu dire que *lire* c'est *lier*, écrire est fondamentalement lier aussi [...] »⁹³. » Lier, « mettre en rapports » des objets distanciés dans le temps et l'espace, est paradoxalement le moyen de montrer une guerre selon une vision qui semble fragmentée. La guerre vue par le narrateur simonien semble fragmentaire et se présente en blocs comme les débris d'une explosion, suspendus en l'air dans le souvenir et la perception.

Le mot simonien est « transmutation » ou « transsubstantiation ». La polysémie de ces mots, appliquée à l'entropie de la matière, semble être l'occasion pour l'auteur de développer sa vision d'un monde régi par le mouvement perpétuel sur plusieurs plans : l'alchimie de l'écriture et la transformation du matériau mental et mémoriel par et dans l'écriture en un nouvel objet indépendant et cependant référentiel, le moi transmué dans un univers de fiction réel et tout aussi authentique que son référent ; la réflexion sur la temporalité comme changement de la matière,

⁹² C. SIMON, « La Fiction mot à mot » (*Communication au Colloque de Cerisy. Le Nouveau Roman*, en 1972). Reprise dans C. SIMON, A. B. DUNCAN et J. H. DUFFY, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, vol. I/2, p. 1201-1202 : « Et pour qualifier ce travail de l'écrivain (qui, dans son détail ou son ensemble, me fait toujours penser au titre de ce chapitre du cours de mathématiques intitulé : « Arrangements, permutations, combinaisons »), il existe un mot lui convenant admirablement. Il a été employé par Lévi-Strauss mais, je crois, avant lui déjà, par le cercle de Prague ; c'est celui de bricolage. »

⁹³ C. SIMON et P. LONGUET, *Quatre conférences*, *op. cit.*, p. 81.

credo d'un écrivain insistant sur son matérialisme ; thématiquement, l'intense expérience de la guerre vécue, dont l'événement semble avoir créé une nouvelle chronologie de la perception de soi, deux stades de connaissance et d'être au monde pour le narrateur d'abord garçon, puis homme fait puis défait.

Cette transmutation est également à mettre en relation avec les isotopies de la pétrification et de la putréfaction qui, elles-mêmes, semblent renvoyer entre autres aux isotopies des forces chthoniennes et ouraniennes qui organisent l'imaginaire mythique de la guerre simonienne dans une certaine logique baroque d'alliance omniprésente des contraires et de mouvement perpétuel du monde, « branloire pérenne ».

Les forces alchimiques et mythiques des forces féminines et terrestres et les forces aériennes, solaires et métalliques ouraniennes sont parmi les poutres qui soutiennent l'imaginaire de la guerre. Les deux isotopies se développent en complémentarité l'une de l'autre, la pétrification renvoyant au temps arrêté et la putréfaction à la mort et au repos. Nous tenterons dans cette partie d'étudier ces deux isotopies, qui contribuent en parallèle à l'alliance simonienne entre nature et guerre.

Immobilisé dans le temps monumental : le soldat de plomb

Le soldat simonien semble souvent éprouver une sensation d'immobilisation alors même qu'il se décrit en train d'avancer. La sensation est clairement décrite, à différents endroits, de la même façon : le cavalier éprouve l'impression que même s'il avance, il avance dans un espace pétrifié. Ou l'inverse : alors qu'il avance, il se sent en réalité immobile et c'est l'espace traversé qui devient mobile. Le narrateur de *La Route des Flandres* compare ce mouvement à celui de chevaux découpés d'un seul bloc dans de la tôle et déplacés dans une fente prévue à cet effet sur un décor en trompe l'œil :

[...] tous les chevaux soudés ensemble en un seul bloc découpé dans un morceau de carton ou de tôle colorée que l'on aurait fait glisser rapidement le long de la fente aménagée à cet effet dans un paysage peint en trompe l'œil [...]⁹⁴

⁹⁴ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 188.

Il semble y avoir ici un renvoi à la pulsion scopique et à l'importance de la vision – soulignée par la dimension scénique de la course des chevaux qui devient ainsi un spectacle capturé par l'œil, de même qu'une indication du caractère en quelque sorte truqué du spectacle, avec le paysage peint pour tromper le regard, de même que pour l'arrêter, comme dans une expérience esthétique picturale. Nous pensons également voir une indication de la temporalité comme expérience chrono-photographique de mouvement accompagné d'immobilité qui caractérise l'imaginaire simonien fonctionnant par arrêt sur images, avec notamment l'usage des participes présents.

Parallèlement, cette image de chevaux découpés dans la tôle rejoint une isotopie à caractère métallique mais aussi féminin. Les chevaux de tôle qui avancent sur un rythme « abstrait et mécanique » de « jouet à ressort » semblent pouvoir être englobés dans une isotopie qui lie ensemble le métallique, l'immobilité et les jouets divertissants. Dans *La Route des Flandres*, apparaît l'image des soldats de plomb moulés par un simple contact du pouce « innombrable engeance armée et casquée »⁹⁵ qui, par glissement sémantique du mot « moule », renvoie vers l'image de la sexualité féminine et de la maternité. Plusieurs autres occurrences de jouets apparaissent dans un contexte de mort et de guerre, tels les chevaux et les cavaliers fauchés et vus de loin que le personnage voit tomber comme des chevaux-jupons ou des pièces de jeu d'échecs⁹⁶, ou l'avion meurtrier dans *L'Acacia* qui ressemble à un « funèbre jouet d'enfant⁹⁷ ». Il est possible de mettre en parallèle le jouet, notamment les « soldats de plomb » du personnage enfant qui voit sa mère mourir⁹⁸ et le capitaine de Reixach, comme moulé dans le plomb avec son cheval et son sabre, voire l'ancêtre et son imposante statue dans *Les Géorgiques*. L'on remarque donc une corrélation entre le métallique et l'immobilité, qui renvoie à une certaine hantise de la pétrification et de la transformation en statue ou en fossile en raison d'une immobilité provoquée par la guerre. Le cavalier est comme médusé et statufié par la guerre. De manière similaire aux chevaux de tôle, le soldat simonien

⁹⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁹⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 48.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 31.

⁹⁸ La mère simonienne au « pesant corps de pierre » (*Ibid.*, p. 14.) est elle-même comparée à une « gisante » dans *L'Acacia* ou à un rapace dans *Le Tramway*. Les oiseaux semblent tous appartenir dans l'imaginaire simonien à l'univers ouranien et métallique. Les militaires sont aussi englobés dans cette isotopie aérienne, comparés couramment par leurs attributs vestimentaires comme les éperons ou les bottes brillantes, ou par leurs armes, à des oiseaux, notamment dans *L'Acacia* à des oiseaux : « [...] ils ressemblaient à des sortes d'oiseaux aux plumages détrempés, pourvus de becs et d'ergots de fer [...] » (*Ibid.*, p. 55.)

avançant sur la route de la guerre éprouve l'impression d'une progression immobile :

Aucun vent d'une course, aucun mouvement de l'air [...], aucune modification perceptible du décor autour d'eux (c'était noir, opaque, impénétrable, [...]) ne rendait sensible une avance, ni même un projet d'avance. Simplement ils étaient là, à peu près immobiles [...]⁹⁹.

Dans la première partie de cette séquence, nous voyons l'immobilité et la statique ressentie par le narrateur, qui pourtant est en train d'avancer dans le noir sur son cheval. Cette sensation de pétrification – d'être médusé ? – se retrouve également dans *La Route des Flandres* : « le régiment tout entier semblait progresser sans avancer », « se déroulait au ralenti », « immobilisés pour toujours ¹⁰⁰ ». Ici, l'anaphore scande l'absence de dynamisme, d'autant plus que les adjectifs décrivant l'environnement semblent créer un espace clos, « noir, opaque, impénétrable ». Il s'agit d'une troupe de cavaliers avançant sur une route. Une course, de l'air, du vent, du dynamisme et du mouvement sont naturellement rattachés à l'image d'un cavalier et de son coursier. Mais pour le cavalier simonien, c'est tout le contraire : alors que la guerre serait un événement majeur de l'Histoire chronologique se faisant, ici, sous la forme d'une troupe de soldats qui n'avancent pas, elle s'inscrit comme l'opposé d'un événement dynamique. Le mot « projet » semble questionner l'idée même de progression et renvoyer à une réflexion sur l'Histoire entendue comme un progrès s'accomplissant dans la durée. La guerre, en tant qu'événement dynamique important, paraît ainsi devenir dans l'univers simonien l'inverse de ce qu'elle est dans l'historiographie classique, à savoir une forme de négation de l'Histoire. Les caractéristiques de la nuit dans laquelle avancent les cavaliers paraissent également indiquer une certaine confusion et manque d'informations sur le trajet entrepris et métaphoriquement, sur ce qui se passe. De ce qui a lieu. Le lieu de cette route est ici le temps, qui apparaît nommément dans un autre passage d'immobilisation et de pétrification des cavaliers progressant dans la nuit :

[...] une sorte de silence au deuxième degré, quelque chose de majestueux, monumental : le cheminement même du temps, c'est-à-dire invisible immatériel sans commencement ni fin ni repère, et au sein duquel il avait la sensation de se tenir [...] le régiment tout entier semblait progresser sans avancer, comme au théâtre [...]¹⁰¹

⁹⁹ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 242.

¹⁰⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 33.

¹⁰¹ *Id.*

Le crépitement monotone des sabots annule leur bruissement et crée ce silence évoqué comme « le cheminement même du temps ». Rappelons l'exergue de *L'Herbe*, cette phrase de Boris Pasternak : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser. » L'Histoire a bien lieu au rythme du pas des chevaux, mais elle a lieu dans le silence assourdissant d'incessants discours qui s'annulent en quelque sorte comme le crépitement des sabots, en créant un fond auquel par ailleurs renvoie aussi le « théâtre » (nous y reviendrons). Nous avons vu précédemment qu'il semble y avoir dans l'œuvre simonienne une certaine critique de tout ce qui est « monumental », d'une démarche qui figerait les événements ou les choses dans un discours explicatif simplifié ou rationalisant, – discours vu en quelque sorte comme hors sujet et faux, puisque sa rhétorique est fondée sur des impératifs extérieurs au sujet -, en les emprisonnant dans une certaine perspective. Le travail simonien sur les archives et la vitalité des innovations poétiques et stylistiques, ainsi que les expérimentations simoniennes montrent également à quel point un travail d'interprétation, de critique et de dialogue semble important pour cet écrivain. Pourtant, ici, l'adjectif « monumental » décrit justement quelque chose qui échappe au discours : le passage silencieux du temps. Le silence du temps passant est à mettre en liaison avec celui qui ponctue le décalage entre l'événement et ses bruits ressenti par les personnages simoniens lors des combats, comme si bruit et mouvement étaient séparément vécus. Nous en avons l'exemple avec l'avion, objet mortifère terrifiant et symbolisant la violence de la guerre, dont le bruit est décalé temporellement par rapport à son apparition dans le champ visuel des personnages : « les mouvements et la voix semblant en quelque sorte séparés, dissociés¹⁰² ».

De nouveau une réflexion sur la temporalité s'élabore qui supprime la possibilité d'une progression linéaire, en délocalisant en quelque sorte le temps avec la suppression des marques de délimitation, « commencement » « fin » et « repère ». L'anaphore contribue à souligner encore plus la perte de repères temporels du personnage, qui est pris dans ce temps spatialisé et cependant délocalisé. Le cavalier est comme immobilisé dans un temps matériel et monumental, qui est en quelque sorte un hors-temps. Ce temps rappelle par ailleurs la photographie. Le cavalier est semble-t-il enfermé dans une matière qui l'immobilise, et dans l'œuvre simonienne, cette immobilisation est aussi celle de la photographie où les personnages sont enfermés dans une « matière gélatineuse » qui est, par analogie, la matière de la mémoire d'où sont tirés les personnages. Nous voyons également de nouveau l'idée

¹⁰² *Ibid.*, p. 101.

d'une représentation en cours, avec le mot « décor », qui rappelle le théâtre dans le passage précédent.

Le temps semble être ressenti comme un décor de théâtre, une scène qui possède une certaine profondeur. Et ce décor est mouvant. Ce ne sont pas l'individu et les êtres vivants qui sont animés, mais le fond en apparence inanimé du monde qui est fondamentalement mouvant. Nous retournons à une esthétique baroque du monde vu comme « branloire pérenne », à la transmutation et au mouvement perpétuel des atomes et de la matière. Mais ici, l'agression de la guerre sépare le personnage de ce monde mouvant. Lui vit un fantôme de pétrification mortuaire dans lequel il s'identifie à des personnages militaires et paternels comme le général dont il ne connaît que la statue qui surplombe son enfance ou le capitaine de Reixach, transformé en statue de plomb absurde et stupéfiant avec son sabre et son cheval.

Le sentiment de pétrification du cavalier littéralement médusé semble s'accompagner d'un regard négatif et d'une critique implicite sur la guerre et les discours de la guerre, au travers d'un refus des monuments. De Reixach devient en mourant une statue qui rappelle les valeurs martiales et dépassées qu'il a prônées et qui ont coûté à la France tant de soldats perdus et la défaite. L'Histoire majestueuse et monumentale est une tombe où le soldat sacrifié à l'avance ne peut distinguer rien d'autre que la possibilité de sa mort, quand bien même elle est ensuite organisée dans de beaux discours pour « les familles à pedigree »¹⁰³, ces mêmes discours étant par ailleurs ceux qui justifient son envoi au casse-pipe¹⁰⁴.

Dans une lecture imaginaire et rituelle de la pétrification, il semble que la pétrification s'inscrive dans une isotopie ouranienne marquée par le céleste, le métallique et le froid. Le fer, les couleurs grisâtres et le froid accompagnent les épreuves préparatoires à la guerre qui sont à de nombreuses reprises présentées comme les étapes d'un rituel dont le but serait « l'empyrée »¹⁰⁵ militaire¹⁰⁶.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 211.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁵ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁶ Par exemple, pour le rôle du froid pendant la drôle de guerre dans une perspective rituelle, voir J.-Y. LAURICHESSE, « Une Météorologie poétique. Le génie du froid dans Les Géorgiques », dans J.-Y. Laurichesse (éd.), « *Les Géorgiques* »: *une forme, un monde*, Caen, Lettres Modernes Minard, 2008, p. 135-160.

La pétrification monumentale ; une hantise résorbée par la mort organique

La mort par pétrification semble être une mort qui conserve. Qu'il s'agisse des profondeurs des temps glaciaires régurgitant un jour pêle-mêle les interminables générations de cavaliers armés ou la matière gélatineuse de la mémoire ou des photographies, la mort par pétrification paraît être un processus de fossilisation. Il semble que nous retournons à la terre et à son temps géologique, qui conserve les empreintes matérielles des disparus.

La pétrification semble également pouvoir être mise en relation avec la disparition des corps des ancêtres et des figures martiales familiales. Le corps du Conventionnel dans *Les Géorgiques* est déterré et son emplacement est incertain, de même que celui du corps du capitaine dans *L'Acacia*. Dans *La Route des Flandres*, le personnage psychopompe du jockey refuse de retourner sur leurs pas pour vérifier si de Reixach est bien mort. Pour ces trois personnages de figures paternelles et martiales, alors que leur mort est l'objet d'une certitude, l'absence de dépouille, le « trou-matisme » où s'inscrit le lieu de la mort, les transforme en personnages uniquement existant à travers les discours qui existent sur eux, de même que des personnages pétrifiés dans le souvenir ou ces discours, qu'ils soient familiaux ou nationaux.

Le cavalier de *La Route des Flandres* se voit lui-même objet de ce processus de fossilisation :

[...] retournés, donc, à l'état de chaux friable, de fossiles, ce qu'il était sans doute lui-même en passe de devenir à force d'immobilité, assistant impuissant à une lente transmutation de la matière dont il était fait en train de se produire à partir de son bras replié et qu'il pouvait sentir mourir peu à peu, devenir insensible, dévoré non par les vers mais par un fourmillement gagnant lentement et qui était peut-être le secret remue-ménage d'atomes en train de permuer pour s'organiser selon une structure différente, minérale ou cristalline [...]¹⁰⁷

Dans cette séquence, nous assistons à ce qui semble être un processus de fossilisation. L'isotopie dominante du passage semble indiquer le processus de minéralisation et de pétrification avec des lexèmes tels que chaux, fossiles, minérale, cristallin. Le personnage se sent séparé du monde par un mince écran, il ne se fond pas dans la masse organique de la matière se putréfiant. Le narrateur souligne

¹⁰⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 22.

d'ailleurs ce mouvement en précisant que ce ne sont pas des vers à l'œuvre pour le transformer et l'absorber mais l'immobilité. Immobilité qui revient à la fin du passage : « car peut-être était-ce une pure question d'immobilité ». Mourir est ici mis côte à côte avec insensibilité, la perte de la sensorialité et l'immobilisation, entendue comme absence de mouvement, seraient des indices d'une mort qui laisserait des traces, des vestiges. On pourrait d'ailleurs se demander s'il est question de mort, car il semble qu'il s'agit plutôt d'une paralysie forcée, le personnage étant comme enfoui sous une masse de choses appartenant désormais à l'espace hétérotopique de l'événement guerrier, qui se sont séparées de lui et qui ne l'écrasent pas à proprement parler, mais l'immobilisent en le préservant tel quel comme une empreinte. Le personnage se sent peut-être devenir relique ou monument, objet passif, notamment objet de discours multiples, tels les récits de la mort du capitaine de *L'Acacia*. Avec le « fossile », le corps semble ici devenir un objet qui, comme les autres, garde dans la mort, alors qu'il est séparé du monde, minéralisé et fossilisé, les traces d'une existence qui ne serait plus que ruines monumentales. La pétrification demeure néanmoins de l'ordre de la transmutation :

Et au bout d'un moment il le reconnut [...] un cheval [...] retournait maintenant, ou était déjà retourné à la terre originelle sans apparemment avoir eu besoin de passer par le stade intermédiaire de la putréfaction, c'est-à-dire par une sorte de transmutation ou de transsubstantiation accélérée, comme si la marge de temps normalement nécessaire au passage d'un règne à l'autre (de l'animal au minéral) avait été cette fois franchie d'un coup¹⁰⁸.

La violence faite au vivant pendant la guerre se voit ici dans la figure iconique du cheval mort qui structure le schéma de *La Route des Flandres*. L'allusion à la terre originelle renouvelle la présence conjointe de la mort, de la terre et de la féminité, mais la guerre semble avoir escamoté, aux yeux du cavalier séparé quasi corporellement par la sensation d'une réalité trop brutale pour qu'il la comprenne, l'étape de la putréfaction et de la mort organique. La transmutation, étape essentielle du rituel censé mener au ciel glorieux du guerrier, est ici à l'œuvre pour faire du cheval l'icône et le monument de la dégradation et de la mort. La blessure au flanc de ce cheval est à ce titre « un sacrilège »¹⁰⁹. Le cheval semble devenir, dans le non-lieu d'une mort sans sépulture, un monument à la guerre sur lequel se concentre la mélancolie de l'écriture dont les griffes rappellent les pattes étirées des chevaux sur la route.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 117.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 31.

Il y a également la question de l'impression d'accélération temporelle dans les changements d'état de la matière qui est soulignée dans ce passage. Il semble qu'il y ait de nouveau l'allusion à l'événement de la guerre comme un hors-temps hétérotopique et figé qui ne s'inscrit pas dans la coulée de la temporalité. Le cheval a été saisi par la guerre sur le vif, comme par l'appareil d'un photographe. Le temps est matérialisé et entendu comme un espace doté d'une « marge » que la carcasse du cheval psychopompe a parcouru à une vitesse foudroyante.

Nous pouvons également nous interroger sur la possibilité de relier la « terre originelle » à la question des origines du temps que nous avons vue avec les gitans. L'origine du temps semble être dans l'œuvre simonienne la terre, qui devient le réceptacle d'une vision matérielle du temps, se sédimentant dans la mémoire à la manière des couches géologiques. La métaphore est riche et englobante, car la terre réunit aussi en une seule image métaphorique la mort et la féminité négative et désirée que l'on voit dans l'œuvre simonienne, juxtaposée et accompagnant la guerre, faisant de la « finalité » de la guerre vécue la mort organique, contrairement aux finalités de la guerre « crue »¹¹⁰. Par ailleurs, le minéral fait se rejoindre l'image de la terre et de la pétrification. Ici, la terre devient géologique, au présent, et le processus de la transformation du cheval en fossile est vu comme en direct, au moment même où la sédimentation se produit.

Cependant, les deux isotopies de la pétrification et de la putréfaction apparaissent souvent ensemble. Le prisonnier qui se sent pétrifié à cause de son immobilité forcée se pose la question :

[...] à moins qu'il ne fût maintenant aussi mort que le cheval à déjà à demi englouti, repris par la terre, sa chair se mélangeant à l'humide argile, ses os se mélangeant aux pierres, car peut-être était-ce une pure question d'immobilité et alors on redevenait simplement un peu de craie, de sable et de boue [...]¹¹¹

Alors même que le narrateur estime que le fourmillement annonçant la paralysie et la disparition du mouvement est un « remue-ménage d'atomes » procédant à une nouvelle organisation, il retourne à la question de la ronde perpétuelle de la matière. Certes, le déménagement des atomes est ressenti non pas tant comme une décomposition que comme une cristallisation, le mot revenant à

¹¹⁰ L'expression est de Christophe Luzi. Ce dernier dénomme « guerre crue » la guerre attendue et apprise à travers les livres qu'attendent apparemment les personnages simoniens avant leur plongée dans l'espace de la guerre. Voir C. LUZI, *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon, op. cit.*, p. 29.

¹¹¹ C. SIMON, *La Route des Flandres, op. cit.*, p. 273-274.

trois reprises, avec l'isotopie de la minéralisation, mais le passage finit sur une ouverture avec le « devenir ». Qu'est-ce qu'un fossile finalement ? Un peu de craie, de sable et de boue. À moins qu'une enquête ne prenne place pour « nommer » et construire un discours sur l'objet fossilisé.

Le soldat est fait de matière et cette matière subit une transmutation et une fossilisation fortement ressentie par le personnage comme un processus de rigidité et de pétrification dont la première apparition est marquée par la perte de la sensorialité. À première vue, donc, il s'agit d'une transformation en objet monumental, en fossile, en quelque chose de sec et de cassant, friable, alors qu'à la fin de la séquence, il y a l'accomplissement d'un mélange et une synthèse entre pétrification et putréfaction et on va de l'image de la nature à l'image de la terre. Le rythme de pétrification/putréfaction rejoint le rythme géologique. Le soldat devient pierre et terre. La craie, la boue et le sable semblent métaphoriquement juxtaposer les différents stades de l'existence du soldat « garçon, homme fait, homme défait » avec différentes apparences de la terre.

On pourrait peut-être parler d'une logique de relique, également illustrée par les monuments aux morts ou les discours pour les morts. Ainsi le processus de pétrification semble aboutir finalement à de l'intellect et au logos, en ce sens que le fossile fera l'objet, à un moment ou un autre de l'histoire, d'une découverte, d'une recherche et d'une mise en discours. Cela rapproche l'épisode de la pétrification de l'écriture, après tout, les cavaliers exténués sont bel et bien pris et pétrifiés dans des ténèbres d'« encres ». Dans plusieurs endroits, notamment quand le descendant du général, alter ego de l'écrivain, lit les mémoires aux lettres rouillées et jaunies de l'ancêtre Conventionnel, sa figure se superpose au vieil homme. Le chercheur de l'histoire familiale, lui-même un vieil homme, feuillette les mémoires de ses mains ridées. On pourrait penser qu'une transmission a lieu, comme si aux lettres à l'encre rouillée et pâlie répondaient les rides et les plissures de la main du vieil écrivain. Une transmission se faisant à travers les monuments ruinés que sont les mémoires de l'ancêtre, pâlis et en voie de disparition.

De la pétrification à la putréfaction : rumeur de millions d'insectes dévorant le monde

Cependant, la pétrification et la putréfaction, autre versant du travail de transsubstantiation mené par la guerre, semblent être des processus complémentaires et ambivalents. Dans le passage qui suit, l'isotopie de la pétrification devient progressivement la putréfaction, dans un renversement baroque des caractéristiques imaginaires et fantasmatiques :

[...] ils étaient là, à peu près immobiles [...] uniformément engloutis dans ces ténèbres d'encre emplies de ce vaste piétinement, ou crépitement, ou grésillement semblable [...] à la confuse rumeur de myriades d'insectes s'abattant en d'obscures nuées, dévorant les campagnes ou, pensa le brigadier, se montant les uns sur les autres, pressés sur quelque charogne déjà puante : non pas la matrice mais (comme si celle-ci contenait à la fois son origine et sa fin) le cadavre noir de l'Histoire. Puis il pensa que c'était le contraire, que c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers, sans compter les harnachements, les selles, les armes, les éperons même, dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucres digestifs et la rouille se chargeraient de tout réduire [...] en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes, peu à peu assimilés et rejetés à la fin par son anus ridé de vieille ogresse sous forme d'excréments¹¹².

La rime intérieure qui va de « piétinement » à « grésillement » mène à évoquer une image biblique de catastrophes, l'armée en marche étant comparée à une invasion d'insectes détruisant toute récolte – ce qui renvoie à l'image d'ouverture de *L'Acacia* et des terres rendues infertiles par la guerre qui ne renferment plus que des centaines de milliers de cadavres. Le guerrier participe à la destruction de l'agriculture – la culture de la nature – en tant qu'il est l'agent du fléau qu'est la guerre. L'image de l'insecte¹¹³ est une image ambivalente dans la

¹¹² C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 242.

¹¹³ Qui revient à plusieurs reprises se juxtaposer à la marche des cavaliers dans *La Route des Flandres* : « rumeur de milliers de chevaux allant par les routes, semblable au grignotement que produiraient des milliers d'insectes rongant le monde » (C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 34.) Le cheval lui-même prend parfois des caractéristiques similaires aux insectes par son apparence physique angulaire et osseuse. Dans la suite du passage cité, le narrateur se demande si les chevaux d'armes ne ressemblent pas à des insectes, puis l'analogie invoque une autre image emblématique simonienne : les objets mécaniques, en fer et déglingués, comme la vieille Ford dans *Les Géorgiques*, devenue perchoir pour les poules. L'ensemble est funèbre et la rumeur de la troupe en marche, « semblable à un cliquetis d'ossements » est, pour Georges, « l'idée même de la guerre ».

dichotomie pétrification/putréfaction de l'œuvre simonienne, puisque l'insecte, par son apparence hérissée, angulaire et tranchante, semble d'une part renvoyer à l'imaginaire du métal et de la ferraille qui caractérise l'imaginaire de guerre simonienne, et d'autre part, au processus de la mort organique et de la putréfaction. Dans le passage où le soldat fait prisonnier se sent immobilisé et dévoré par les poux qui grouillent sur lui¹¹⁴, nous pouvons remarquer la présence simultanée de ces deux dimensions imaginaires de l'insecte. Ici, la comparaison des armées à un fléau biblique désastreux – l'armée des insectes dévorants – comprend également la dichotomie ouranienne/chthonienne, mais il y a un mouvement de l'un à l'autre.

Après la comparaison des soldats à une armée d'insectes, le narrateur parle de « charogne puante » et l'image de l'insecte penche vers la fonction de « dévoration », qui retourne de l'imaginaire du métal et du militaire vers celui de la décomposition organique et la nature chthonienne. Les soldats-insectes, montés les uns sur les autres pour s'entre-dévorer ou dévorer une charogne, préparent la scène à l'apparition du cadavre noir de l'Histoire.

Le narrateur avance pour développer l'idée d'une « matrice » de l'Histoire, d'un lieu d'origine de cette dernière, mais il ne s'agit finalement que d'une précision. Le « cadavre » de l'Histoire qui vient ensuite semble élaborer une importante réflexion sur l'Histoire en tant qu'événement en quelque sorte cyclique, puisqu'un cadavre effectivement contient son histoire du début à la fin. Parler de la guerre en tant que cadavre noir de l'Histoire semble d'une part exprimer une vision de l'Histoire comme continuité cyclique et itérative, et d'autre part, faire de la guerre l'échec de l'Histoire au sens hégélien. La guerre, sous la forme des soldats-insectes dévorant les cultures, est une négation de l'Histoire. Mais aussi une fin de l'Histoire, en tant que dévoratrice de son cadavre.

Puis le narrateur inverse l'interprétation : ce ne sont plus les soldats qui font la guerre et l'Histoire, mais l'Histoire monumentale qui les défait. Le mouvement de bascule d'une séquence d'abord hantée par une imagerie ouranienne, catastrophique et punitive en quelque sorte, devient chthonienne et organique, avec l'absorption des hommes par l'Histoire, qui par analogie prend les caractéristiques d'une nature cyclique et dévorante. Le métal du militaire est absorbé par la boue qui l'assimile en matière terreuse : « [...] aux tréfonds d'une Nature à laquelle l'Histoire a régressé,

¹¹⁴ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 343-344. La mémoire des poux et de la vermine est marquée par un profond sentiment d'impuissance dont se souvient le personnage de *L'Acacia* après son évasion, alors qu'il est rempli d'une rage froide envers l'officier qui l'a mené vers l'embuscade qui lui a coûté la vie.

on retrouve la Guerre [...]»¹¹⁵, nature et guerre prenant toutes deux racines dans la matière¹¹⁶.

Il semble donc que les deux effets de pétrification et de putréfaction peuvent être mis l'un à côté de l'autre, mais alors que la putréfaction a lieu dans le cadre d'un continuum spatio-temporel, la pétrification peut être métaphorisée en tant que suspension et arrêt du temps comme l'expression d'une réflexion sur la spatio-temporalité ponctuelle et hétérotopique de la guerre vécue qui revient et se recrée dans les arrêts sur image qui caractérisent l'écriture simonienne.

L'Histoire, devenue Nature dévoratrice par analogie qualitative, est aussi décrite comme une « ogresse », la féminisation faisant le lien avec l'image d'une féminité qui pourrait être également dévoratrice. La féminité angoissante se voit en particulier dans *La Route des Flandres* où les régiments ne sont pas vaincus et les hommes non pas morts, mais avalés par la terre, absorbés¹¹⁷. Dans ce même roman, les raisons de la mort du capitaine, qui hante le narrateur, sont à rechercher du côté des infidélités de Corinne, fantasmée comme une femme fatale et dévoreuse d'hommes, dont l'image se superpose à celle de l'ancêtre Virginie, également volage et peut-être à l'origine du suicide de l'ancêtre, lecteur de Rousseau.

¹¹⁵ L. DÄLLENBACH, « Les Géorgiques ou la totalisation accomplie », *La Terre et la Guerre dans l'oeuvre de Claude Simon*, n° 414, 1981, p. 123..

¹¹⁶ *Id.*

¹¹⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 229.

Conclusion

Dans la seconde partie, nous nous sommes intéressée dans un premier mouvement à la guerre présentée dans les deux œuvres comme un parcours initiatique mortifère et inversé. À ce titre, le conflit se présente comme espace séparé, délimité, doté de fonctions précises et préparant à une mort faussement embellie dans les discours martiaux. La guerre présente alors les caractéristiques d'un espace hétérotopique, possédant des seuils et exigeant des rituels précis. Pour mettre en scène l'hétérotopie de l'espace, les auteurs font notamment appel au modèle des contes et légendes qui permet également d'anhistoriciser la guerre devenue alors événement cyclique et répétitif, tout en universalisant le lieu où elle se déroule. Le parcours initiatique de la guerre intervertit les archétypes ouraniens et chthoniens et les deux corpus font état d'une grande méfiance envers les motifs ouraniens de l'élévation et de l'ascension céleste lesquelles se transforment dans l'œuvre bāyrāmienne en hantise de la chute.

Dans un second mouvement, nous nous sommes intéressée aux paysages de la guerre. Nous avons remarqué que la narration de la guerre chez les deux auteurs se fait à partir de la perception sensible. La guerre se présente d'abord dans la menace de la disparition organique et de la souffrance physique éprouvée par les combattants choqués et exténués qui régressent au stade des réflexes primaires de survie. Mais le retour des réflexes animaux et primaires chez le combattant est également l'occasion d'un retour à la matérialité et à la sensibilité initiales qui favorisent une réflexion littéraire novatrice.

Les narrations subjectives et sensibles chez les deux auteurs font de la guerre l'agent d'une transsubstantiation des choses dans leur matérialité. Dans les zones touchées par le conflit, les paysages semblent rongés par une force simultanément centrifuge et centripète. La guerre possède un pouvoir chthonien de destruction organique qui affecte tout. Dans le même temps, la blessure hétérotopique qu'elle représente la transforme tout à la fois en paysage pétrifié et pétrifiant.

III^e partie : Une recherche littéraire en quête de ses espaces

Introduction

Dans cette troisième et dernière partie, nous tenterons de relier les techniques choisies pour l'écriture ponctuelle de l'espace à une recherche littéraire globalement axée sur une approche spatiale et sensorielle.

Si la réflexion littéraire chez les deux auteurs se base en partie sur le refus des modèles narratifs mimétiques, quels modèles ont été privilégiés pour créer un ensemble dans lequel s'insère harmonieusement l'espace de la guerre ? Peut-on parler d'un modèle d'écriture spatiale de la guerre à valeur heuristique, qui permette à la littérature de créer des pistes de compréhension ou d'appréhension de l'expérience guerrière et par là, de mener à un nouveau type de compréhension du monde en général dans (et par) l'écriture ?

Dans les deux sections respectivement dédiées à l'œuvre simonienne et à l'œuvre bāyrāmienne, nous verrons le rôle et la présence de la nature, autrement dit la dimension géorgique de l'écriture, dimension visible à égalité, mais différemment chez les deux auteurs. Ce qui nous mènera à la question du paysage et de la description paysagère, qui se base sur une tradition impliquant un ensemble où chaque élément possède une place et une signification propre, tout en générant une signification différente dans sa liaison avec les autres éléments de l'ensemble.

Les figures du guerrier et du paysan sont tous deux des « arpenteurs » qui réalisent un « parcours » dans des « paysages » qui deviennent des lieux par l'arpentage et le regard. Nous en arrivons ainsi à la figure de l'arpenteur, qui relie le combattant désordonné et le paysan ordonné. L'ordre et le désordre se rejoignent dans cette figure tutélaire qui possède des qualités antinomiques mais unifiées dans un même ensemble.

Après cette introduction sur la nature et le parcours de l'arpenteur, qui permet de lier les deux figures de l'ordre géorgique de la vie et du désordre de la mort combattante dans la matérialité spatio-temporelle du rythme de la terre, nous examinerons la quête littéraire des auteurs au regard du déplacement et du mouvement.

Chez Claude Simon, nous pouvons voir à l'œuvre une volonté de créer des ensembles textuels qui tiennent par la logique interne des signifiants sur le plan intra-diégétique, intra-syntaxique. Lui-même fait référence à la règle des « arrangements, combinaisons, permutations ». Cette logique d'écriture atteint en particulier un sommet avec *Le Jardin des Plantes*, qui s'ouvre sur une citation de

Montaigne sur les « lopins » de la vie. L'ensemble du roman est bâti sur le modèle d'un jardin bien organisé, dans lequel les séquences textuelles, indépendantes et séparées par des blancs typographiques, sont cependant reliées les unes aux autres par le réseau de signifiants, créant des pistes à parcourir, des chemins de promenade à travers ces lopins, autour de la guerre, de la vie et surtout de l'écriture. Pourrait-on parler d'une évolution en ce sens, depuis le « magma » de *La Route des Flandres* jusqu'à ce dernier roman de notre corpus où le magma est organisé en « lopins » textuels indépendants mais reliés ?

De plus, comme dans *Les Géorgiques*, de nombreuses citations et extraits d'écrivains, de politiciens ou de militaires renvoient le lecteur du *Jardin des Plantes* vers des promenades intertextuelles historiques. A la manière du jardin décrit par le narrateur, qui présente dans ses allées l'image inversée des explorations et des conquêtes à l'origine de cette collection végétale.

Dans ce même roman, nous avons comme modèle d'artiste la figure du peintre Gastone Novelli. Ce dernier, au sortir des camps de concentration, quitte l'Europe pour l'Amazonie, où il vit quelque temps en compagnie de tribus primitives avec lesquelles la communication est réduite au strict minimum. En se profilant comme un double de S. ou Claude Simon, l'artiste met en relation la réflexion artistique simonienne, l'importance du modèle pictural et le traumatisme de la guerre.

Finalement, dans un dernier chapitre consacré à l'œuvre simonienne, nous étudierons la présence d'une logique rhizomique deleuzienne dans le récit de la guerre. Nous nous demanderons si une telle logique permet une reconstitution originale de l'événement en le plaçant dans un ensemble géorgique et spatial qui offre une vision détaillée et cependant globale. Vision ouverte à l'interprétation, donc nomade, qui permet de façon libératoire de transformer l'espace métaphoriquement « strié » de la guerre en espace « lisse », toujours insaisissable, mais peut-être moins immobile¹.

Mohammadrezā Bāyrāmi, sensible aux choses de la terre par son origine paysanne, fait de la relation de l'homme à la nature un élément dynamique et central

¹ Je tire les qualifications de « lisse » et de « strié » de notions développées par Felix Guattari et Gilles Deleuze dans *Mille plateaux*. Nous les entendons dans un sens métaphorique. On pourrait avancer que l'« espace lisse » est celui dans lequel l'humain a laissé peu ou pas de règles et de traces. Au contraire, dans un espace strié, ce ne sont pas les rapports entre les choses ou plus spécifiquement leur distance dans l'espace qui font leur différence et donc ce qu'ils sont, mais des lois externes qui s'imposent et définissent des fonctions spécifiques aux espaces qui sont dorénavant fermés.

dans tous ses romans. Il est difficile d'étudier son œuvre sans consacrer une partie à la nature, qui demeure une thématique « structurelle ». Il existe donc chez les deux auteurs une mise en situation du combattant dans une nature active et omniprésente.

Nous nous intéresserons aux divers espaces littéraires de l'œuvre bāyrāmiennne, à commencer par l'espace rural, motif omniprésent avec celui de la guerre. L'espace rural bāyrāmien se présente comme un creuset de civilisation et un lieu d'acquisition d'expérience, de même que l'intermédiaire d'une relation phénoménale et sensible avec la nature nourricière et brutale. L'apprentissage qu'il offre devient au contact de la guerre une grille de compréhension anhistorique, mythologique et ancestrale grâce à laquelle le narrateur bāyrāmien s'efforce de rechercher les origines, la forme et les raisons de la guerre. Comme chez Claude Simon, la nature est tantôt l'alliée, tantôt la victime de la guerre, vue comme une activité humaine, à l'origine esthétique.

Par la suite, nous étudierons les espaces de la fiction et du verbe et le déploiement d'une langue fragmentaire, minoritaire et liminaire. L'espace fictionnel devient la surface où se déploie la parole d'un Azéri persanophone et bilingue, qui choisit d'utiliser ses deux langues pour créer des déclinaisons spatiales métaphoriques, des creux et des bosses, des fractures indiquées par les changements de langue, qui font des trous et brisent le sens autant que la linéarité de la compréhension écrite. Nous verrons la manière dont l'auteur exploite également les qualités graphiques de l'écriture persane pour montrer, dans la matérialité de l'encre, les brisures de la guerre civile et la menace permanente des dissensions ethniques. L'écrivain dénonce le mensonge du discours. Dans la continuité de cette croyance qu'il proclame à plusieurs reprises, qui semble faire allusion à l'absence de liberté sous un régime autoritaire, l'espace fictionnel devient le lieu de l'expression de la vérité.

Nous examinerons dans cette continuité l'importance de la réflexion de M. Bāyrāmi sur l'historiographie et la valeur de la fiction littéraire en tant qu'outil d'enquête historique et mémorielle, dans sa valeur de témoignage. Bāyrāmi s'interroge sur la relation entre mémoire et fiction et relance la question de la *mimesis*, en faisant finalement de l'Histoire un récit de scribes plutôt que de vainqueurs.

- Les espaces simoniens

Chapitre X : La Nature et la Guerre, une confrontation fructueuse

La recherche littéraire qui s'élabore autour du récit d'un monde ruiné, disloqué et décomposé en ses plus simples composés chimiques passe par le biais de la description, d'un regard avide de voir et d'un désir de retourner aux choses matérielles les plus élémentaires pour rebâtir un monde qui paraît mort après des événements tels que la Shoah qui ont ébranlé la raison. Ce retour au primaire s'exprime à travers la nature mise en relation autant avec la guerre qu'avec l'écriture par la polysémie du terme « nature ».

Le narrateur simonien se propose, en parallèle avec son histoire géologique, de raconter une histoire « naturelle », qui peut permettre une jonction entre la nature et une culture naturelle, plutôt que celle monumentale et artificielle qui recouvre les choses et les « dénature » dans la langue et donc dans leur réalité.

Universalité de la Nature et préhistoire de la guerre

La nature est traitée dans l'œuvre simonienne à travers ce qui paraît être une indivisibilité du dehors et du dedans. Elle semble également se présenter dans la continuité du sujet percevant, lequel devient un élément inséparable de la nature englobante et universelle. Cette dernière tient une place essentielle dans le regard des personnages, mais aussi dans leur expérience de vie, notamment lors des combats. Dans l'œuvre bāyrāmienne, l'environnement naturel se remarque par sa brutalité et les difficultés de l'homme à y survivre. Les paysages sont traversés et vécus à travers le regard pratique du survivant. Dans certains romans du corpus bāyrāmien tel que *Les Morts du Parc vert*, c'est la perspective du paysan et du berger vivant dans une étroite intelligence avec leur environnement qui domine.

Claude Simon aborde l'expérience de la nature sous l'angle de la sensation d'un environnement vécu et ressenti, autrement dit d'un univers qui permet une

expansion du Soi peut-être libérateur. Les descriptions de la nature sont nombreuses dans les romans du corpus simonien. L'étude du *topos* tend à montrer une disparition des frontières entre le Soi et l'environnement extérieur, grâce à une description s'ancrant dans la perception du monde environnant.

Dans *La Route des Flandres*, le chemin des cavaliers se transforme en une voie initiatique et mortifère, grâce à l'assemblage d'une constellation d'éléments naturels et archétypaux :

[...] et à un moment 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 [...] ²

Dans ce passage, la pluie possède des traits qui en font un élément total comme la nature elle-même. En plus d'être englobante, elle se caractérise par un glissement sémantique qui l'apparente à l'obscurité de la nuit. L'averse, également « infinie », devient dès lors universelle. Par ailleurs, en tombant, elle recouvre une « nuit toujours aussi noire ». De cette manière, par glissement synesthésique, la comparaison se métamorphose en une union de l'eau et de l'obscurité, qui s'universalisent grâce à la description sensorielle et créent un environnement qui englobe « dans son sein hommes et montures ».

De plus, la comparaison de la pluie avec la nuit dans sa globalité semble affecter les directions et la verticalité. L'averse ne se déverse pas de haut en bas, mais agresse le cavalier à travers tous ses sens. L'infiltration de l'eau se révèle dès lors universalisée avec le brouillage directionnel.

Plus loin dans le passage, dans cette nuit noire et recouverte par un déluge englobant, « noire sur noir, une forme surgit du néant [...] sans visage, casqué, apocalyptique, comme le spectre même de la guerre surgi tout armé des ténèbres et y retournant ³ ». Grâce à la description préalable de la marche nocturne sous la pluie, le narrateur a soigneusement préparé un espace synesthésique introduisant l'apparition du cavalier porteur de message. Ce dernier entre alors en scène dans une ambiance de fin du monde fantastique sous une averse ressentie comme un déluge final. Le narrateur décrit le messager comme « apocalyptique » et le désigne comme le « spectre » de la guerre. Ce passage précède immédiatement une discussion entre le cavalier narrateur et son père sur les raisons de la guerre, dans un rappel implicite à l'« état de nature » selon le philosophe anglais Hobbes, dont le personnage a oublié

² C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 33.

³ *Ibid.*, p. 42.

le nom⁴. Ce passage est suivi par le débat sur la philosophie de Hobbes, qui définit l'état de nature comme l'état de guerre permanent avant l'établissement du contrat social⁵. La perception du narrateur crée un monde universel et éternel dans lequel le spectre de la guerre ne cesse cycliquement de passer. Nous osons l'hypothèse d'une mise en parallèle entre la description proprioceptive de la guerre et l'universalisation d'une nature dans laquelle la guerre trouve par définition sa juste place.

Le bruit « monotone » de la pluie se fond également dans le crépitement des sabots. À la fin du passage, le cavalier qui se réveille dans la grange comprend que ce qu'il a pris pour le crépitement des sabots est en réalité le battement de la pluie sur le toit :

Jusqu'à ce que je me rendisse compte que c'était non pas des chevaux mais la pluie sur le toit de la grange [...] : il devait être tard et pourtant le jour était encore de ce même blanc sale dans lequel elle avait disparu, qui l'avait absorbée et pour ainsi dire épongée dans l'aube chargée d'eau ou plutôt imbibée imprégnée comme une étoffe [...] ⁶

Le cavalier se réveillant dans l'« espace organique, viscéral⁷ » de la grange confond le haut et le bas et le martèlement de la pluie, analogiquement perçu dans la confusion de la fatigue comme le crépitement des sabots, devient l'expression de la hantise de la mort.

Tout au long de ce passage, grâce à la description des phénomènes naturels, l'écriture tisse un environnement (universel) dans lequel le sentiment de désagrégation chaotique interne au personnage est ressenti directement mais aussi indirectement avec la mise en scène d'éléments physiques et naturels qui inscrivent chimiquement sur d'autres matières le même effet que celui ressenti par le narrateur. Ce dernier esquisse un parallèle entre des sentiments intérieurs et une désagrégation extérieure. Les uns ne sont pas le reflet de l'autre, ils semblent perdre leurs contours propres et se lier intrinsèquement. L'univers physique et naturel se réverbère dans la perception d'un personnage sensible aux signes de la nature.

Ici, la déréliction du monde se réalise avec le déluge accompagnant les soldats et qui n'est pas l'expression d'une apocalypse à venir mais plutôt

⁴ *Ibid.*, p. 38.

⁵ Voir T. (1588-1679) A. du texte HOBbes, *Léviathan ou La matière, la forme et la puissance d'un état ecclésiastique et civil / Thomas Hobbes ; Traduction française en partie double d'après les textes anglais et latin originaux*, par R. Anthony, s. l., 1921.

⁶ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 47.

⁷ *Ibid.*, p. 43.

l'accomplissement d'une fin. Il n'annonce rien, ne prédit rien, sinon lui-même. L'apogée de cette déréluction est atteint quand le ruissellement de l'eau devient le bruit d'un monde qui s'effrite, d'un univers où se réalise la promesse du vau-l'eau⁸. Le même schéma s'applique au jour. Le jour représente la clarté et la luminosité, il est chargé d'une promesse d'amélioration. Mais dans les passages cités, le jour apparaît comme une brume qui contribue à la dévoration des individus plutôt que d'éclairer quoi que ce soit :

[...] non pas s'éloignant mais, aurait-on dit, se dissolvant, se fondant dans cette chose à vrai dire plus grisâtre que bleuâtre et qui était sans doute le jour, puisqu'il fallait tout de même bien qu'il arrivât, mais apparemment sans aucun des pouvoirs, des vertus inhérents au jour [...]⁹

La distinction entre la terre « dévorante¹⁰ » et le jour s'efface. Le caractère de la première a été transmis au second par glissement phénoménologique. Il en est ainsi car le narrateur le perçoit de cette manière : dans cette scène qui se passe le lendemain de l'accueil des cavaliers fatigués par une jeune femme qui les abrite, il témoigne l'avoir vue se « fondre » et se « dissoudre » dans la journée brumeuse. La dissolution et la fonte renvoient au processus subi par le cadavre du cheval qui est l'objet d'une décomposition accélérée¹¹. D'ailleurs, cette journée se voit dépourvue des « vertus » inhérentes au jour, à savoir des choses positives comme de la clarté ou de la chaleur, cette dernière pouvant être vitale dans une situation où le narrateur décrit la peur comme une sensation de « chose grisâtre, glaciale¹² ». Dans *Les Géorgiques* également, le froid est un élément essentiel de la sensation de la guerre et le jour n'apporte aucun réconfort.

La description d'un jour désespérant se poursuit : il est avalé par une chose d'un « blanc sale » et « imbibée d'eau comme une étoffe ». La comparaison de l'aube ensevelie sous ces éléments crée une impression de lourdeur et d'étouffement. L'ensemble lexical *étoffe*, *imbibée* et *blanc sale* semble renvoyer à la mort et à la blessure, comme si une nouvelle journée n'était rien de plus qu'un pansement, un pis-aller, qui ne changerait rien à la réalité fondamentale de la mort imminente, incarnée par la noirceur de la nuit.

⁸ *Ibid.*, p. 308.

⁹ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰ *Ibid.*, p. 272.

¹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹² C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 298.

Le cavalier fait prisonnier et enfermé dans le train à bestiaux éprouve l'air comme « opaque, noir lui aussi¹³ ». Plus tard, observant le camp de prisonniers, il décrit les relents malodorants des lieux : « écœurant relent [...] formant [...] comme un couvercle hermétique¹⁴ ». Dans un autre passage, cet homme se remémorant ses souvenirs a lui aussi l'impression de subir cette lourdeur asphyxiante à travers le corps d'une femme dormant à ses côtés¹⁵. Ces comparaisons renvoient à la puanteur de la guerre, que le narrateur a l'impression de voir flotter dans l'air transparent¹⁶ :

[...] mais tout ton sur ton, sans couleurs ni valeurs, comme si murette, noyer et pommiers (la jeune femme avait maintenant disparu) étaient pour ainsi dire fossilisés, n'avaient laissé là que leur empreinte dans cette matière inconsistante, spongieuse et uniformément grise qui s'infiltrait maintenant peu à peu dans la grange [...]¹⁷

Ce passage transforme en quelque sorte la lumière du jour en souvenir d'autrefois. Les niveaux de représentation se brouillent et les choses englobées dans la lumière deviennent leurs propres « empreintes ». La lumière matinale échoue à donner de la solidité aux choses vues et à contrer le sentiment subjectif d'une matière « inconsistante ». Simultanément, grâce au champ lexical de la peinture, l'inconsistance est déréalisée et puisque la matière est spongieuse, la question de ce qui est finalement décrit se pose : est-ce un paysage naturel ou son image affadie ?

La lumière devient palpable et sa dimension physique et matérielle est soulignée. Selon le même schéma sensible qui accordait les caractères de la nuit à l'eau, le caractère infiltrant de l'eau se retrouve dans la lumière. Les particularités des éléments physiques s'intervertissent dans la perception du personnage et ces derniers perdent leurs délimitations claires en formant des réseaux sensibles. La tapisserie ainsi formée semble dessiner des images. Ce passage illustre la sensation d'étouffement causée par la puanteur pesante de la guerre. La description d'inutiles bandages posés à la hâte sur des blessures inguérissables vouées à la gangrène et à la putréfaction la complète. Les morceaux d'étoffe sortis de valises étripées et jetés sur les haies que le cavalier narrateur remarque avec étonnement et qu'il décrit comme

¹³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹⁶ *Ibid.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

de la « charpie sur la surface verdoyante de la terre¹⁸ » insistent sur cette comparaison.

Dans la continuité de cette image, le personnage se sent enterré vivant, momifié, congelé dans une glace atemporelle, comme s'il était pétrifié bien qu'encore vivant. Mais dans un mouvement inverse, une continuité s'établit entre le dedans et le dehors subjectifs du personnage, et à la fin du roman, le monde entier se voit « arrêté figé¹⁹».

L'environnement humide et nuageux se transforme ainsi par glissements comparatifs en un univers de mort et de putréfaction, non plus par convention poétique mais par une construction qui relie l'intériorité du narrateur au monde environnant. L'intérieur se reflète sur le monde extérieur qui se reflète à son tour sur l'intérieur.

Dans *Les Géorgiques*, la même absence de distinction entre le dedans et le dehors est ressentie par les personnages à travers une mise en situation du froid ressentie comme une chape englobante. Cela rappelle le rôle de la pluie dans *La Route des Flandres*, mais le froid agresse aussi l'individu de l'intérieur. La description présente le froid glacial dans un crescendo d'intensité qui atteint le cosmique et se voit comparé à un étou ou à une presse :

N'était le froid (il atteignit une intensité terrifiante, devint quelque chose de pour ainsi dire cosmique [...], comme un étou ou plutôt ces presses en fonte [...], avec un tourniquet aux extrémités emboulées, et qu'on aurait serré une fois pour toutes, comprimant [...] une matière transparente, coupante comme du verre, à la fois compacte et fluide puisqu'elle pénétrait partout : [...] à travers les moindres interstices, la moindre fissure, [...] jusque non seulement la peau mais les organes internes, envahissant le corps [...], se divisant, se ramifiant, poussant des radicules épineuses dans chacun des membres, des doigts, des orteils, de sorte que [...] les corps semblaient prendre eux-mêmes la consistance du verre [...])²⁰

Dans cette séquence, il semble que la nature et l'individu subissent pareillement la violence du froid qui devient une « une force sauvage ». Il ne s'agit plus de liquéfaction, mais d'écrasement et d'une sorte de désinfection médicale. Alors que *La Route des Flandres* développe le thème de la putréfaction et de la puanteur du monde, avec les ordures générées par la guerre comme de la charpie sur

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 354.

²⁰ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 102.

les blessures de la terre, dans *Les Géorgiques*, l'image de la blessure semble plus focalisée sur l'odeur d'éther, la blancheur et les techniques médicales, dans une isotopie plutôt ouranienne et rappelant la pétrification. Dans ce passage, les corps agressés par le froid violent deviennent des mannequins médicaux transparents, utilisés par les étudiants en médecine pour découvrir les ramifications des veines. Le froid pénètre jusqu'à la plus petite veinule du corps et se répand partout, dans tous les interstices, comme la pluie dans *La Route des Flandres*. Jean-Yves Laurichesse, étudiant le froid dans *Les Géorgiques*, souligne le lien entre le climat et la réalité vécue par les soldats : « Le froid n'est plus seulement une condition météorologique : il concentre aussi toute la violence du réel²¹. » La distinction entre l'intériorité du soi et l'extérieur ne fonctionne plus à cause de la brutalité du climat. D'ailleurs, la glaciation extrême est exploitée dans sa polysémie : d'une part, un mannequin de glace est un homme glacé de peur, d'autre part, la glace réverbère l'image de ce qui s'y plonge. En ce sens, au froid glacial et cosmique de la nature hivernale et de la guerre répond le froid glacial éprouvé par le combattant assailli par le climat. Cette sensation rappelle la manière dont le cavalier, suivant son colonel devenu fou dans *L'Acacia*, décrit la peur de la mort imminente : « [...] pouvant maintenant sentir en lui cette chose qui dans le vocabulaire cohérent et logique devait avoir pour nom peur, [...] elle [...] se traduisait [...] par une innommable sensation de vide, de glacial, d'irréparable [...]»²². » Le vide, le glacial, le froid, autant de mots qui désignent le céleste ouranien dans l'œuvre simonienne. Le céleste, autrement dit, le cosmique.

L'univers se reflète à l'intérieur et le reflète également. Les frontières corporelles semblent disparaître dans ce mouvement à double sens. La nature devient alors universelle à travers un patient tissage analogique et synesthésique entre les qualités des choses matérielles. La description se base sur l'exploitation polysémique des mots, en particulier dans le cadre de la perception pour relier la sensation intérieure et la nature extérieure. De cette manière, le personnage prend place dans l'environnement que l'auteur s'applique à transformer en une réalité englobante et cosmique grâce à la description sensible.

L'universalisation de la nature grâce à l'écriture sensible et perceptible exploite également la polysémie du mot « nature » en tant que chaos fondamental et matière indifférenciée du monde. Le récit simonien la montre dans sa tendance à tirer le récit vers une ère des origines et une a-temporalisation cyclique.

²¹ J.-Y. LAURICHESSE, « Les Géorgiques », 2008, *op. cit.*, p. 144..

²² C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 296.

Temporalité préhistorique et histoire naturelle

Dans certains passages, la description, notamment à travers la comparaison, semble hésiter dans la désignation du règne auquel un sujet appartient. Ainsi, des individus décrits sur une photo dans *L'Acacia* deviennent des créatures à mi-chemin entre l'animal et le végétal : « [...] trois Noirs, trois squelettes plutôt (ou échalas, ou épouvantails), trois choses hybrides, à mi-chemin entre le végétal et l'humain, c'est-à-dire où l'on ne distinguait pas très bien ce qui appartenait à l'un ou l'autre règne, ni l'endroit où l'un ou l'autre règne se séparaient [...]»²³. Les combattants républicains avançant dans la boue vers les lignes ennemies semblent également changer de règne : « [...] un troupeau de tortues (car ils n'avançaient pas beaucoup plus vite) dont les formes rondes et bossues moutonnaient lourdement, comme issues de la terre elle-même aurait-on dit, comme si la boue, le sol où ils progressaient à présent en rampant, se soulevait, bouillonnait silencieusement [...]»²⁴. Dans ce passage, non seulement les combattants sont inséparables de la terre, mais la comparaison avec les tortues les fait passer de l'humain au reptile : d'une part ils rampent, d'autre part, le lecteur est renvoyé aux périodes les plus anciennes de l'histoire naturelle. Les reptiles appartiennent aux très vieilles espèces animales, apparues sur terre bien avant l'humanité. Ainsi la comparaison évoque un parallèle entre les périodes de l'histoire naturelle, beaucoup plus ancienne que l'histoire de l'homme, et la métaphore de la mort comme retour à la matière organique. Les soldats deviennent de la boue en mouvement.

Le cavalier simonien désarçonné de *L'Acacia* se voit « comme un chien » à la « posture simiesque » et son esprit est « vide, non pas absent, mais vide ». A ce moment-là, il se comporte différemment, avec « quelque chose qui sans doute, en accord avec sa position de quadrupède, tient du règne animal²⁵ ». Le narrateur de *La Route des Flandres*, sentant son bras s'ankyloser, se décrit passant du règne animal au minéral :

[...] lente transmutation de la matière dont il était fait en train de se produire à partir de son bras replié et qu'il pouvait sentir mourir peu à peu, devenir insensible, dévoré [...] par un fourmillement [...] qui était peut-être le secret

²³ *Ibid.*, p. 134.

²⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 287.

²⁵ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 90.

remue-ménage d'atomes en train de permuter pour s'organiser selon une structure différente, minérale ou cristalline [...]»²⁶

Cette transformation, relatant un état proprioceptif mais aussi fantasmatique du narrateur, représente un processus de pétrification muséale à l'issue duquel il deviendra une pierre, un caillou, c'est-à-dire un être situé même au-dessous de l'animal, sachant que le personnage se souvient d'une histoire lue de « types métamorphosés d'un coup de baguette en cochons ou en arbres ou en cailloux, le tout par le moyen de vers latins...²⁷ ». Le retour à la matière primaire, terre ou boue, ensembles minéraux, se remarque de nouveau dans cette énumération des règnes.

La sensation d'engourdissement s'exacerbe pour devenir une scène de minéralisation. Le personnage se voit pétrifié comme les habitants de Pompéi, devenus pierre sous l'effet de la catastrophe naturelle qui les a frappés. La modification de règne apparaît comme cataclysmique et semble avoir sauté une étape ou deux du retour à la terre. Le cas du cheval mort aperçu par le cavalier, décrit quelques heures après sa mort comme s'il était déjà à moitié retourné à la terre²⁸, représente également cette transformation. La régression est foudroyante et rappelle des métamorphoses mythologiques.

La confusion des règnes, qui s'apparente en partie à la typification simonienne et aux palimpsestes des types et motifs mythologiques qui traversent les situations et les personnages dans toute l'œuvre, est intéressante du point de vue de la représentation de la nature et de la temporalité. L'espace de la guerre présente des caractéristiques centrifuges et centripètes, dans le sens où les objets et les choses présents subissent une modification de substance. Un changement similaire s'applique aux personnages après un déplacement spatial : « [...] se rendant compte alors qu'il a pensé son voyage en termes de distances alors qu'il s'est agi d'une mutation interne de sa propre personne, parce que ce ne sont pas seulement les lieux qui ont changé mais lui, sa substance [...]»²⁹. Ainsi, les choses et les individus deviennent autres que ce qu'ils étaient avant l'épreuve. De quelle épreuve s'agit-il ? Dans le cas des individus, le discours sur la transmutation et la métamorphose suit une épreuve de survie. De la façon propre à la poésie simonienne, le mot « survie » implicitement déployé dans les séquences de métamorphose substantielle est polysémiquement exploité dans le texte, notamment grâce à l'analogie. Par

²⁶ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 273.

²⁷ *Ibid.*, p. 112.

²⁸ *Ibid.*, p. 117.

²⁹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 266.

conséquent, dans la continuité de l'exploration polysémique du mot, la question de la métamorphose liée à la survie est à rapprocher de la vie et notamment du mystère de la naissance. Nous pouvons en voir l'exemple à la fin du roman *Histoire*, marqué par la mélancolie de la perte³⁰. Dans le dernier passage du roman, le narrateur, s'imaginant embryon dans le sein de sa mère, s'interroge sur les modalités de son existence. L'image de ce fœtus synthétise la mêlée des règnes et le questionnement sur les origines.

Le motif des origines et de la renaissance renvoie à trois éléments : la guerre, le temps et la nature. Le creuset de la guerre agit comme un catalyseur qui accélère l'espace-temps et désagrège les choses pour les renvoyer à la matière primaire. La substance première est également évoquée par les images chthoniennes qui font appel aux ingrédients d'une sorte de boue originelle donnant naissance à des êtres se différenciant peu à peu. La représentation métaphorique de cette substance est la feuille d'arbres décrite dans ses moindres détails et veinules, tous appartenant au même ensemble³¹.

Les gitans dans *Les Géorgiques* évoquent également cette première substance, eux qui peuvent restituer « au chaos », à la « matière originelle » qui est « rouille, boue, pourriture »³² tout ce qu'ils touchent. Ils peuvent tout transformer en « objets archaïques et primitifs ». Ce don de « préfigurer l'avenir », lequel est décomposition, montre aussi les choses telles qu'elles sont en les renvoyant à leur point de départ. C'est-à-dire qu'alors même qu'ils restituent un objet au chaos originel, ils le libèrent de sa gangue interprétative culturelle « sophistiquée » pour le montrer tel qu'il est/était avant sa libération dans la matière première. L'avenir se préfigure non seulement dans le passé originel à travers un renvoi cyclique, mais aussi dans l'idée d'une modernité formelle, qui commencerait avec le rejet des formes et des usages conventionnels. Nous voyons là l'ébauche d'une enquête sur la forme artistique, visible également dans les termes archaïques et primitifs, comme une allusion à l'art brut, dont on peut voir l'influence dans les photographies simoniennes³³.

Le don d'« accélérer le temps » c'est-à-dire de restituer les choses à la matière indifférenciée se remarque également dans les épisodes guerriers où le

³⁰ Cf. J. STAROBINSKI, « La journée dans "Histoire" », dans J. STAROBINSKI (éd.), *Sur Claude Simon*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

³¹ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 376.

³² C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 214.

³³ Voir C. SIMON, *Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght, 1992.

narrateur note avec étonnement l'accélération de la décomposition³⁴. La force à l'œuvre dans la guerre est la violence, et les gitans la personnifient. Les gitans sont « comme le rappel, le Mane-Thecel-Pharès, la conservation irrécusable et catégorique sous forme humaine de la violence à l'état pur³⁵ », alors que la guerre est née de « ce permanent et inépuisable stock ou plutôt réservoir ou plutôt principe de toute violence et de toute passion qui semble errer imbécile désœuvré et sans but [...] comme ces vents ces typhons³⁶ ». Le « principe de toute violence », tout comme les gitans, n'a pas de but particulier. Tous les deux métamorphosent les lieux en les poussant vers des règnes inférieurs : « [...] de même qu'ils pouvaient indifféremment réduire au même dénominateur commun de crasse, d'odeurs pestilentielles, de ruisseaux d'excréments, d'épaves ou de porcherie n'importe quelle habitation [...]»³⁷.

La violence se présente comme un élément commun aux acteurs qui finalement transforment les objets et les lieux en matière originelle, laquelle semble constituer le matériau du Chaos, autrement dit la substance indifférenciée du potentiel. Dans une perspective cyclique, le chaos se révèle comme une puissance qui se dévoile lors de la mort et de la renaissance. Le fœtus larvaire apparaît à la fin d'*Histoire* et non pas au début, et pourtant, il introduit le début de l'histoire. La nature est ici cyclique, vie et mort se suivant dans un cycle perpétuel.

La confusion des règnes du vivant dans l'optique du commencement relate une histoire naturelle qui serait uniquement basée sur l'observation et des hypothèses vérifiables, plutôt que sur des théories philosophiques et historiques. L'histoire devient « une histoire naturelle » grâce à la comparaison et à la métaphore, c'est-à-dire grâce à l'écriture et au style. Le narrateur simonien est saisi d'effroi et d'incompréhension face aux choses transformées en monuments intouchables. C'est notamment le cas de la littérature standardisée, des livres d'Histoire à destination des « manuels de cours agréés et familles à pedigree³⁸ » et de la poésie aux métaphores trop usées, ou des discours politiques, tels que celui qu'illustre le vulgaire et moderne Laurent, une caricature de Lénine, dans *Histoire*.

La « naturalisation » de la guerre dans l'écriture transforme la guerre en un épisode d'une histoire naturelle qui se situerait au-delà des discours figés et plaqués

³⁴ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 230.

³⁵ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 214.

³⁶ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 323.

³⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 214.

³⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 211.

sur les grands événements historiques. Cette histoire nouvelle s'apparente à l'histoire prise littéralement comme enquête³⁹, commençant avec le mystère des origines. Une telle enquête, recherchant l'origine de la guerre, sonde simultanément l'origine de la vie, car elle considère la guerre et la nature équivalentes en termes de violence chaotique. Une tentative historiographique de cette sorte tente de questionner l'histoire conventionnelle ou téléologique.

En parallèle, le temps n'est pas linéaire mais cyclique et marqué par un retour des choses, certes différencié, mais illustré par l'image géométrique d'une révolution. Dans cette optique, il y aurait donc une temporalité dont le commencement serait le temps originel ou temps préhistorique, que le récit veut imiter et qui souligne une vision synchronique.

La recherche des origines s'aligne ainsi avec un questionnement de la notion d'histoire, qui, en devenant naturelle, retrouve aussi son origine brute qui est celle de l'investigation sur un phénomène passé, confus et mystérieux, et par définition subjectif. L'enquête historique devient une quête originelle en se calquant sur la temporalité de la nature et des modèles de l'histoire naturelle.

Pour illustrer cette temporalité des origines, le narrateur fait appel aux images du jardin d'Éden quand il s'agit de sa recherche généalogique, par exemple dans *L'Acacia* pour décrire la brève vie de couple de ses parents :

Comme si [...] elle avait vertigineusement remonté le temps, transportée dans un primitif Éden, un primitif état de nature, au côté de l'homme à la barbe sauvage, entourée de serpents et de sauvages également domestiqués [...]⁴⁰

L'adjectif « primitif » réapparaît alors que la mère côtoie des « sauvages » au sujet desquels elle s'était demandé s'ils appartenaient à la même espèce qu'elle⁴¹. Le « pirate » à la pilosité également sauvage qui l'a emmenée dans ce jardin d'Éden primitif est également présent. Ce dernier figure le colonisateur chargé de civiliser ces individus. Cet « état de nature » et de vie en harmonie avec des « bons » sauvages se profile comme une parodie de la pensée rousseauiste qui prendra bientôt fin avec la Grande Guerre. Mais ici, la description relate également l'apogée du

³⁹ « HISTOIRE : Etymologie de HISTOIRE », s. d. (en ligne : <https://cnrtl.fr/etymologie/histoire> ; consulté le 8 décembre 2020) : « au lat. *historia* « œuvre historique, récit », « objet de récit historique », « contes, sornettes », du gr. ἱστορία « recherche, information », « résultat d'une information, connaissance », « récit » d'où « Histoire ». ». Claude Simon présente sa description détaillée et pratiquée de l'histoire en partant de ces définitions lexicales.

⁴⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 146.

⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

bonheur de cette famille et l'état du couple est comparé à celui de trapézistes au plus haut de leur saut⁴². Cette période idyllique constitue aussi le moment de la conception du narrateur. Ce couple se voit posé dans la trame d'une des narrations les plus répandues de la genèse de la présence de l'homme sur terre, qui reprend l'image d'un jardin d'Éden avant la Chute, où même le serpent se trouve domestiqué. L'histoire des origines se calque sur celui d'un récit religieux invérifiable, une histoire pseudo-mythologique non datée qui se rapproche de la fiction par ses modalités. L'image du pirate, qui évoque le pillage, contribue également à brouiller la temporalité en même temps qu'elle fait allusion au colonialisme.

L'hétérochronie du temps biblique se lit également dans les épisodes guerriers à travers les renvois aux modèles des contes et légendes, notamment dans les descriptions des paysages. Dans *La Route des Flandres*, les scènes de l'auberge avec la jeune femme, ses gardiens et la vieille sorcière⁴³ rappellent le conte ; dans *Les Géorgiques*, la drôle de guerre se passe dans un « pays vallonné, en partie recouvert d'épaisses forêts⁴⁴ » où les soldats désœuvrés s'occupent à de vaines manœuvres pour satisfaire un « inutile cérémonial⁴⁵ ». Dans cette région, les chevaux « à la fierté héraldique⁴⁶ » et la forêt sous la neige, qui évoque une gravure, suscitent également l'image du conte. Cette allusion est renforcée par les références explicites au déroulement d'un sacrifice initiatique.

En parallèle à l'usage de chronologies mythologiques, bibliques ou tirées des fictions littéraires, la narration fait aussi appel à la préhistoire ou à l'histoire naturelle à travers la comparaison pour brouiller la temporalité linéaire et le calendrier historique. Dans *Les Géorgiques*, une scène relatant le cassage du bois et l'allumage d'un feu est comparée avec une préhistoire imaginaire :

[...] un bûcher géant comme s'ils (les hommes de corvée) se vengeaient [...], projetés, comme hors de l'Histoire, ou livrés à quelque chose qui se situait au-delà de toute mesure (de même que la colonne carminée du thermomètre s'était depuis longtemps rétractée au-dessous de la plus basse graduation (moins quinze) conçue pour des époques, des mœurs, un mode de vie sinon civilisé du moins étalonnable): l'état (temps, espace, froid) où devait être le monde à l'époque des cavernes, des mammoths, des bisons, et autres bêtes

⁴² *Ibid.*, p. 146.

⁴³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 300.

⁴⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 101.

gigantesques chassées par des hommes gigantesques pour prendre leurs fourrures, boire leur sang chaud, au sein de gigantesques et inépuisables forêts⁴⁷.

La répétition des adjectifs indiquant la taille, « gigantesques » et « géant », met en scène la démesure pour illustrer un état présenté comme « au-delà de toute mesure » et non- « étalonnable ». La temporalité est ainsi suspendue et remplit le même objectif. Parallèlement, la description de cette scène livresque et picturale se dédouble entre le présent et un passé très ancien. Cette représentation ambivalente illustre l'hétérotopie et l'hétérochronie rituelles des scènes de guerre⁴⁸. Or, la temporalité hétérochronique ne se comporte pas ici comme dans les contes de fées, mais comme celle d'un temps préhistorique. Certes, les détails sur la vie des hommes préhistoriques sont fantasques et plus imaginaires qu'étayés par une réelle connaissance préhistorique, mais l'objectif demeure justement de sortir d'un temps mesurable. Les caractéristiques des êtres préhistoriques doivent donc être littéralement démesurées. De cette manière, le temps de la préhistoire pris dans une subjectivité imaginaire plus que des faits scientifiques permet de représenter l'image d'hommes de corvée « projetés hors de l'Histoire ».

L'hétérochronie des scènes de guerre ou de la vie imaginée et fantasmée des géniteurs est liée d'une part à l'hétérotopie rituelle et d'autre part, questionne la temporalité du récit en l'écartant des diégèses historiques linéaires et téléologiques. Toutes les temporalités, temps pseudo-biblique de l'Éden, temps anachronique des contes ou mythes et temps préhistorique de l'histoire naturelle, demeurent irrémédiablement détachées du temps actuel historique car ils sont fictifs ou trop anciens. Dans le cas de l'histoire naturelle, les divisions temporelles indiquent les âges géologiques, rappelant la recherche qualifiée de géologique⁴⁹ dans l'œuvre simonienne.

Ainsi, l'alignement sur un temps préhistorique ou anhistorique questionne la temporalité d'une fiction qui raconte toujours au futur antérieur.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁴⁸ Voir J.-Y. LAURICHESSE, « Les Géorgiques », 2008, *op. cit.*.

⁴⁹ R. NAVARRI (éd.), *Écritures de l'objet*, *op. cit.*.

La guerre-nature et la guerre contre-nature

Nous nous proposons dans ce passage d'étudier l'appropriation de la nature dans l'écriture de la guerre à travers le « cataclysme » simonien. En effet, le récit s'approprie un aspect particulier de la nature pour en faire un assistant dans la description de la guerre. Le narrateur décrit un événement si grand et si bouleversant qu'il en a radicalement modifié l'univers extérieur et intérieur du personnage et lui a montré le

[...] monde à présent pour ainsi dire retourné à la façon d'un gant, d'un vêtement, révélé dans son envers ou plutôt perverti en ce sens que plus rien n'y avait la même signification, sinon de signification tout court⁵⁰.

Le monde a perdu les significations rassurantes qu'il avait précédemment, et l'écriture tente de montrer l'événement à l'origine de cette caducité du discours, en utilisant le même outil, c'est-à-dire les mots. Pour ce faire, le narrateur se sert de la nature comme comparant et prend la grandeur, la démesure et la totalité comme élément de comparaison. En effet, les épisodes de combat tendent à montrer l'individu pris dans un monde qui n'est pas simplement en conflit, mais qui est devenu dans sa substance un « maelstrom » de brutalité. L'utilisation de la démesure comme élément de comparaison entre la nature et la guerre tend à montrer la globalité de cette dernière en la présentant comme le macrocosme où est pris l'individu.

Nous tenterons de voir si la démesure empruntée à la nature qui pousse le récit vers le mythe et les archétypes⁵¹ est finalement surmontée grâce au travail de l'écriture sur la langue et les expressions langagières pour permettre la réappropriation d'un modèle de paysage naturel, en particulier à travers la description.

⁵⁰ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 426.

⁵¹ J.-C. VAREILLE, « A propos de Claude Simon: Langage du cosmos, cosmos du langage », *Etudes Littéraires*, vol. 17, n° 1, avril 1984, p. 13-44.

Comparaison de la guerre et de la nature et dépassement de l'archétype

Les événements historiques d'envergure sont plusieurs fois comparés à des catastrophes naturelles dans l'œuvre simonienne. L'ampleur et les dégâts causés par un désastre naturel donnent une idée de la grandeur et de la démesure de l'événement guerrier, qui reste très difficile à décrire. Dans *L'Acacia*, l'année du mariage des parents qui précède la tragédie de la Grande Guerre est ponctuée d'inondations :

[...] cet hiver-là toutes les rivières et les fleuves débordèrent [...] comme s'il fallait qu'avant même d'être célébré ce mariage [...] devait s'annoncer prémonitoirement par un désastre naturel (si tant est que celui qui allait se produire quatre ans plus tard ne fût pas d'essence aussi naturelle que la pluie, la sécheresse, les épidémies ou le gel) [...]⁵²

Ce mariage est comparé à un désastre par l'annonce qui le précède. Dans le passage précédant l'extrait, le narrateur précise que beaucoup de ceux que l'on voit sur les photographies des noces, entre autres le marié, n'ont plus que quatre ans à vivre⁵³. Pourquoi la comparaison avec une catastrophe ? Peut-être parce pour le narrateur, cette union brièvement heureuse est à l'origine d'une tragédie et d'un deuil interminable pour une mère et son enfant. Cette union originelle représente en quelque sorte la Chute et la condition humaine, finalement tragique.

Dans le passage cité, toutes les rivières de la région débordent, comme s'il s'agissait d'une crue symbolique. L'inondation est d'ailleurs narrée sans indication de temps, mais rapportée à une saison en particulier : « cet hiver-là ». Nous avons ici des indications saisonnières et temporelles précises, mais comme l'année n'est pas donnée, la diégèse se passe en quelque sorte dans un calendrier événementiel à rebours dans le passé, à partir du futur de la narration. Peut-être pourrait-on parler d'un futur antérieur⁵⁴.

D'un point de vue rituel, il est intéressant de noter l'an-historisation de la catastrophe naturelle qui est visiblement délimitée dans une zone particulière, bien qu'elle soit aussi vaguement précisée que l'année. C'est comme s'il s'agissait d'un événement préhistorique, d'où peut-être la prémonition de la mort des participants.

⁵² C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 315.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ Voir J. STAROBINSKI, « La journée dans "Histoire" », dans J. STAROBINSKI (éd.), *Sur Claude Simon*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

Dans la suite de l'extrait, le narrateur avance l'hypothèse d'une guerre d'origine naturelle, aussi naturelle que les catastrophes qu'il énumère.

Dans ce même roman, les avions de chasse qui mitraillent les cavaliers s'entendent d'abord dans un « bruit de catastrophe naturelle⁵⁵ » et le cheminement des cavaliers de *La Route des Flandres* se fait dans un monde noyé sous la pluie qui donne l'impression au narrateur de se déliter et de pourrir sur pied. Dans *Les Géorgiques*, le froid « cosmique » se révèle comme un phénomène naturel hors du commun dont l'existence se ressent de manière si prégnante qu'il en devient en quelque sorte éternel. Dans cette situation, le personnage pense que le froid ne devrait pas « avoir de fin, qu'il avait toujours été là, serait encore là [...], que le printemps et l'été faisaient partie de ces choses abolies une fois pour toutes [...]»⁵⁶.

La guerre s'accomplit à l'aide de phénomènes naturels violents et irrévocables, qui provoquent des bouleversements importants, mais aussi radicalement transformateurs. Dans le passage cité, l'hiver s'installe immuablement à partir de la déclaration de la guerre.

Les phénomènes naturels auxquels la narration compare l'événement guerrier se déclinent en deux types : certains comme « l'ouragan »⁵⁷ ou le séisme provoquent une rupture brutale d'un continuum spatio-temporel ; d'autres dérèglent durablement le continuum spatio-temporel de l'intérieur, comme une implosion. Le froid décrit dans *Les Géorgiques*, qui agit comme un « tourniquet » et appuie sur le paysage, en serait l'exemple. Le dérèglement du continuum paraît se poser en termes subjectifs et sensibles quand le narrateur se demande par exemple l'heure, ou lorsqu'il a l'impression que l'hiver ne passera jamais⁵⁸, voire lorsque le monde entier se voit plongé dans une obscurité ressentie comme « infinie⁵⁹ ». Dans ce cas de figure, la sensation s'actualise dans le sens où la perception devient garante de l'authenticité de la description. Le personnage devient alors le centre directeur du monde et induit le climat à travers son affect perceptif, quand bien même la description s'appuierait bien sur un « fait » climatique extérieur décrit et observé. C'est comme si la sensation chargée d'affect devenait par là un sentiment garant de la validité de la description.

⁵⁵ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 34.

⁵⁶ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 105.

⁵⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 33.

⁵⁸ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 105.

⁵⁹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 33.

Il semble ainsi qu'une description proprioceptive s'inscrit dans la continuité des motifs de la pétrification et de la putréfaction à l'œuvre dans la guerre vécue. Cela donne un caractère bicéphale au conflit, dont l'absence et la démesure en font un monde que seule la comparaison inadéquate et itérative avec la nature pourrait décrire ou transmettre au narrataire. La bataille apparaît d'une part comme un univers englobant l'humain, au même titre que la nature-monde, et de l'autre, elle devient un événement d'une brutalité tellement inouïe qu'elle modifie radicalement le cours de la nature. Ces deux visions de la guerre-nature et de la guerre-contre nature semblent cohabiter dans l'œuvre simonienne.

Les isotopies naturelles : de l'archétype à l'affect

La guerre et la nature partagent l'essence de la violence, de même que la capacité à faire retourner à la matière primaire tout ce qu'elles assimilent. Pour parler de la guerre, Claude Simon utilise souvent des noms et des adjectifs se référant à des phénomènes naturels remarquables par leur violence et la destruction qu'elles provoquent. Dans *Les Géorgiques*, la guerre et la rigueur de l'hiver sont toutes deux appelées « cataclysme » dans une même phrase :

[...] tout ce qui allait, à un signal donné, éclater, exploser avec la violence d'un cataclysme, mais attendant encore, s'effaçant provisoirement devant ce cataclysme d'une autre nature qui figeait aussi les coteaux [...]⁶⁰

L'apocalypse guerrière attend ici la fin de l'hiver pour avoir lieu. La guerre aura la violence d'un cataclysme⁶¹, c'est-à-dire d'un événement naturel paroxysmique⁶², alors que l'hiver se caractérise par une agressivité ressentie au plus profond de leur être par les hommes de troupe. Paradoxalement, parler d'hiver cataclysmique contredit les descriptions des paysages hivernaux. Alors que le mot suggérerait plutôt du mouvement, l'hiver simonien « fige » tout, même le paysage. Mais l'événement guerrier comparé à une « machinerie » sera, lui, explosivement actualisé. La charge d'agression dégagée est le point commun des deux cataclysmes.

⁶⁰ C. SIMON, *Les Géorgiques*, 2006, *op. cit.*, p. 134.

⁶¹ Selon le Trésor de la langue française, un cataclysme est un : « Grand bouleversement causé par un phénomène naturel destructeur (inondations, tremblement de terre, etc.), « CATACLYSME : Définition de CATACLYSME », s. d. (en ligne : <https://cnrtl.fr/definition/cataclysme> ; consulté le 25 janvier 2021).

⁶² En grec, le préfixe « κατά », signifiant « de haut en bas », indique la destruction complète. « cataclysme » et « catastrophe » sont ainsi dotés du même préfixe spatial, indiquant un bouleversement spatial qui indique une destruction complète.

L'évènement pourrait être l'absence totale de mouvement ou au contraire le mouvement dilaté de « la matière libérée » ; dans les deux cas, la substance du cataclysme réside dans le changement brusque du monde ou le changement de son habitabilité. Elle semble en effet un critère important pour la définition du cataclysme, car ce même hiver, décrit sur un chapitre, provient des « espaces intersidéraux » et le froid se révèle « pour ainsi dire cosmique ». L'hiver simonien trouve racine dans des environnements invivables pour l'homme. Le climat cataclysmique montre ainsi un monde ouranien, puisqu'il est spatial et céleste. Le froid inhumainement agressif, déployé dans le contexte de l'accomplissement d'un rituel, constitue lui-même une initiation :

Puis le froid était venu. Comme s'il était en soi, entre deux périodes d'action, partie constituante de la guerre elle-même, sans doute pour que tout soit dans l'ordre, pour que les phrases des manuels ou les mémoires des conquérants soient là aussi, à leur place assignée, comme un rituel [...] ⁶³

Que le froid soit désigné comme partie constituante de la guerre est important car il provoque des maladies et des dommages dont il faut tenir compte dans les rapports et écrits (professionnels) militaires. Le narrateur le précise en évoquant ironiquement les manuels et les mémoires des conquérants car selon lui, ils occultent ce type d'informations et ne sélectionnent que certains faits pour illustrer tel ou tel événement. Dans ce même roman, Claude Simon commente d'ailleurs de manière romanesque les mémoires d'O. sur son expérience de la guerre d'Espagne dans la même veine critique.

La mention de « l'ordre » renvoie à l'ordonnance chronologique d'une guerre faite d'épisodes peu glorieux de maladies et de corvées et de périodes « d'action » qui, selon les manuels, seraient en réalité seules dignes d'être mentionnées. La narration de faits choisis est par conséquent implicitement critiquée.

« L'ordre » renvoie également à l'ordre immuable et imprescriptible de la nature que le conflit ne peut pas changer et la présence d'une nature englobante se remarque à nouveau. Avec l'hiver, c'est le motif de la minéralité qui caractérise l'environnement naturel. En effet, le narrateur précise que le froid a grippé la « machine » ⁶⁴ de la guerre et l'a figée dans « une métallique immobilité » puis, à la fin de ce chapitre, la sensation de l'hiver s'engouffrant dans les chambrées, avec son odeur d'azote, prépare l'apogée du déploiement du motif de la minéralité. L'hiver

⁶³ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 107.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

devient alors un bijou sortant de sa boîte pour une « apothéose minérale » qui le transforme en rappel du temps passé concentré dans une caisse, laquelle évoque d'autant plus un cercueil que l'odeur d'azote de l'hiver rappelle au narrateur le parfum des fleurs mortuaires s'apparentant à l'odeur de blocs de glace utilisés pour préserver les cadavres de la putréfaction. La sensation physique de froideur extrême outrepassa les limites entre l'intérieur et l'extérieur au point de brouiller la frontière entre perception et sentiment.

Au début de la séquence, le narrateur racontant la débandade des troupes estime que le froid a joué un rôle essentiel dans la démoralisation des cavaliers. Ce motif tient une place importante dans le récit de la guerre. Dans une indifférenciation de l'intérieur/extérieur, l'isotopie de l'hiver façonne le monde et le soi de manière à être ce qu'il est, c'est-à-dire glaçant. L'écriture prend le relais d'une expression conventionnelle et figée pour créer un univers textuel où l'espace et le temps de la guerre sont « glaçants ».

La même logique sémantique caractérise le froid en tant qu'acteur du rituel subi par la troupe. L'hiver se vit comme partie prenante du rituel, mais la description et la souffrance qu'il inflige aux troupes lui assigne le rôle supplémentaire d'un maître initiatique, ce d'autant plus que l'« apocalypse » hivernale renvoie aussi à des images de fin du monde. En parallèle, le cataclysme hivernal peut arrêter, au moins temporairement, la machine historique du conflit.

Le froid se comporte également comme un générateur d'hétérotopie et d'hétérochronie et génère un espace clos et séparé, où seuls des chevaux et des cavaliers militaires se remarquent. A leur descente du train, les soldats se voient d'ores et déjà dans cet espace hétérotopique, où normalement « les trains ne s'arrêtent jamais⁶⁵ » comme dans un non-lieu. La séparation définitive se fait au moment où les cavaliers perdus en rase campagne voient disparaître au loin le train transportant des civils⁶⁶ et selon le narrateur, un rituel ordonné à l'avance s'effectue.

L'espace du combattant demeure non seulement fermé aux civils, il se révèle aussi inhabitable et meurtrier, et l'odeur de l'hiver rappelle la mort à l'issue de la boucle bouclée de la séquence. L'image de la glaciation renvoie aussi à la pétrification ressentie par le narrateur en situation militaire. La froidure ressentie à l'intérieur est la continuité du froid extérieur, mais aussi vice-versa : le climat est l'expression directe d'une sensation attachée à un épisode raconté. Le gel figeant les

⁶⁵ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 86-87.

coteaux se trouve également associé à la diégèse. Dans *La Route des Flandres*, le narrateur parle d'un « lent glacier en marche⁶⁷ » qui retiendrait prisonniers les cavaliers et les relâcherait « dans cent mille deux cent mille ans ». Cette indication renvoie de nouveau à la préhistoire et à une mémoire lointaine et non datée, mais elle évoque aussi la peur du cavalier face à la mort imminente, que le narrateur de *L'Acacia* décrit comme se traduisant par « une innommable sensation de vide, de glacial, d'irrémediable⁶⁸ ».

Par conséquent, dans la description naturelle du climat hivernal, la pétrification ouranienne devient effective et perd sa dimension purement archétypale.

Le rôle de la nature archétypale

En plus de passer outre une narration obéissant à l'expression d'images archétypales conscientes ou non, le récit fait appel à l'imaginaire archétypal. Cet usage est par exemple visible dans la description de la ville espagnole dans *Les Géorgiques*. La cité qu'O. redécouvre à son retour a complètement changé :

[...] comme ces villes restées telles quelles après le passage de quelque catastrophe, paradoxalement protégées par la violence, la soudaineté, la vitesse même d'un cataclysme brutal, quelque ouragan ou quelque pluie de cendres surprenant ses habitants en plein sommeil, puis l'ouragan déjà parti, les cendres dispersées, sans presque laisser de traces, du moins spectaculaires [...]⁶⁹.

Le changement consiste dans le remplacement des riches propriétaires par les combattants républicains. Une révolution donc, mais ce grand bouleversement n'apparaît pas dans l'apparence de la ville et des grandes villas conquises, dorénavant simplement désertées. La révolution est comparée à un « cataclysme », une « catastrophe », un « ouragan » ; la ville est comme frappée par une « pluie de cendres » et toutes ces choses ont en commun la violence, la soudaineté, la vitesse et la brutalité. L'événement en soi n'a pas laissé de traces « spectaculaires ». L'allusion à une représentation dans un roman qui regorge de références aux spectacles divers renvoie à la ville vue un peu plus loin comme « théâtre⁷⁰ ». La représentation semble

⁶⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁸ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 296.

⁶⁹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 324.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 326.

également référer au baroque qui caractérise l'architecture et l'apogée historique de la ville. Elle évoque aussi les accusations de trahison des révolutionnaires les uns envers les autres et les complots qui se font « à voix basse ». Sous l'apparence majestueuse d'une ville monumentale intouchée malgré le chaos, la corruption est à l'œuvre. La pétrification apparente semble cacher une putréfaction souterraine. C'est d'ailleurs ainsi que la ville photogénique « noire et blanche, au ciel gris » – comme un échiquier – qu'O. avait quittée rappelle une « de ces plaques photographiques dont la gélatine a fondu⁷¹ » et renvoie une image déformée et pâlie. Le narrateur semble convié à regarder une ville qui n'existe pas même dans le souvenir. Cette Barcelone évoque une réalité après-coup reconstituée par une rationalisation ordonnatrice comme celle que le narrateur reproche à O. de mettre en œuvre dans ses mémoires.

O. voit la ville comme « l'exaltante antithèse [...] de la ville aux architectures guindées qu'il avait laissée derrière lui⁷² », mais la description la compare à Pompéi, cité morte et enterrée subitement qui apparaît ailleurs dans les carnets de l'ancêtre⁷³. Au retour d'O., Barcelone est secouée par la violence comme « si le lourd et jaunâtre cancer de pierres édifié par et sur la violence, à la fois écrasant et mou, ne pouvait sécréter rien d'autre que de la violence » et la ville est décrite comme « cette espèce de théâtre baroque, au décor soufflé ou plutôt boursoufflé⁷⁴ ». Mais O. ne peut ou ne veut pas voir les symptômes de la brutalité.

La description sensible de la ville dévoile dynamiquement l'événement historique dans son évolution. Il semble au narrateur que la cité personnifiée commence à sourdre de la violence quand les accusations de trahison sont lancées. L'odeur de la brutalité et de la trahison est calquée sur l'odeur de la mer sale remplie de débris, qui est aussi celle de l'architecture pompeuse et baroque des luxueuses demeures occupées par des hommes armés sentant l'huile rance et la puanteur caractéristique de la guerre.

Une perspective bicéphale de l'événement espagnol se déploie dans la description sensible de la ville qui est, d'une part, la cité révolutionnaire idéale et, de l'autre, une localité qui se métamorphose et se liquéfie sous les complots comme dans une pièce baroque. Le baroque se remarque aussi dans la notion de « révolution » prise dans un sens littéral de cycle. Dans *Le Palace*, la cartographie

⁷¹ *Id.*

⁷² *Id.*

⁷³ *Ibid.*, p. 374.

⁷⁴ *Id.*

de la ville révolutionnaire est circulairement déployée à partir de la statue de bronze de Christophe Colomb. Les rues du port et même la qualité de l'air de cette cité sont celles d'une « ville de bronze⁷⁵ ». Le bronze de la ville établit un réseau sémantique autant avec le bruit d'une pendule qu'avec la guerre, qui transforme le monde en une « boule de bronze⁷⁶ ».

Nous constatons ainsi un travail sur les formes archétypales chthoniennes et ouraniennes, réappropriées par la narration et revitalisées à travers les approximations et les comparaisons qui, dans le même mouvement, sensibilisent les images archétypales pour le lecteur et brisent ce qu'elles pourraient avoir de rigide et unidimensionnel.

En définitive, le narrateur simonien compare la guerre avec la nature en tant que force primordiale de vie et de mort à l'œuvre. Le texte s'empare de l'archétype naturel, lequel est dépassé grâce aux approximations et à la distanciation sensible de la narration. La guerre, de la même nature que le Chaos, apparaît alors comme une étape nécessaire au renouvellement cyclique et la nature devient une force primaire à l'œuvre et un vecteur d'indifférenciation. L'humain ne peut aucunement la contrôler. Dans les passages étudiés, elle semble appartenir à l'ordre du rêve et à l'inconscient, tout en obéissant aux règles du mythe par la totalisation qu'elle implique. C'est une nature « sauvage » et primaire.

La guerre contre-nature

Appréciée sous un autre angle, la nature autorise grâce à sa rigoureuse ordonnance la culture de la terre. Dans l'œuvre simonienne, qu'en est-il de la relation de la guerre et de la nature cultivée ?

La perspective d'une nature et d'une guerre alliées dans la violence est dépassée par celle d'une nature agressée par cette dernière. Dans cette optique, la terre n'est plus une dévoratrice, mais une nourricière que la guerre dévaste radicalement. L'épanouissement de l'humanité à travers la culture de la terre s'interrompt avec la guerre.

Le texte simonien traite de la nature sous plusieurs aspects pour superposer la guerre et la nature et questionner la relation entre les deux. Finalement, il avance une

⁷⁵ C. SIMON, *Le Palace*, *op. cit.*, p. 170.

⁷⁶ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 36.

origine naturelle pour la guerre pour arriver à la conclusion ambivalente que cette dernière s'oppose à la culture et qu'elle est finalement contre-nature. La dualité de la relation entre la guerre et la nature caractérise la réflexion simonienne sur la guerre. Néanmoins, même si certains discours culturels et monumentalisés justifient ou expliquent la guerre, elle n'en détruit pas moins la culture.

LA LÈPRE DE LA GUERRE : INVERSION CULTURELLE ET REGENERATION IMPOSSIBLE

Au début de *L'Acacia*, la Grande Guerre est déjà terminée lorsque les femmes et l'enfant arrivent sur place pour retrouver le corps du capitaine. Le narrateur montre un événement révolu pour le lier à la mort et à la destruction, et il emploie des comparaisons qui renvoient à la maladie et à la déliquescence physique tout en escamotant les allusions directes au conflit. Les billets que la veuve utilise pour payer leur séjour dans la zone sont

[...] d'une matière pelucheuse (comme si eux-mêmes étaient atteints, contaminés par cette espèce de lèpre qui semblait avoir lentement rongé la région tout entière, habitants et sol, ne laissant debout que des sortes de moignons, des chicots de maisons, des murs étayés parfois par des poutres arrachées à d'autres décombres, servant d'appuis à des toits de tôle ondulée ou simplement de papier goudronné, comme des pansements) [...]⁷⁷

La terre est contaminée et malade, le narrateur parle d'une lèpre qui a rongé la surface de la terre en y laissant des chicots et des moignons. La terre frappée par la guerre est comparée à un corps malade couvert de pansements. La métaphore de la maladie et de la blessure de la nature elle-même, également présente dans l'œuvre bāyrāmienne⁷⁸, souligne la destruction catastrophique causée par la guerre en la décrivant comme événement global. Dans ce passage, la nature est humanisée et souffre en même temps que les habitants qui la peuplent.

Néanmoins, l'origine de la lèpre ne consiste pas uniquement dans l'absence de cultures. La guerre n'existe pas simplement en tant qu'énergie passive, au contraire, elle se présente en tant qu'acteur de destruction. La barbarie avançant sous l'apparence du progrès agresse la nature. La guerre se trouve ainsi comparée à une « herse gigantesque et cahotante⁷⁹ » qui a « défoncé ou plutôt écorché » le paysage,

⁷⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 19.

⁷⁸ Par exemple : M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 47.

⁷⁹ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 19.

ne laissant derrière elle que « des troncs d'arbres mutilés ». Sous la surface, des centaines de milliers de corps pourrissent. L'image rappelle les hommes-troncs dans *Le Tramway*. Les troncs des hommes mutilés font aussi écho aux troncs des jeunes arbres brûlés par les militaires dans *Les Géorgiques*. La guerre devient ainsi une version inversée et invertie de la culture qui produit à l'envers les corps poussant vers le bas dans la terre, comme vers « l'autre côté du miroir⁸⁰ » qui hante le narrateur de *La Route des Flandres*. Le sol par extension devient corps vivant, écorché, aux arbres « mutilés » par les soldats « comme s'ils se vengeaient⁸¹ ». La nature et les hommes brisés et détruits par la guerre, analogiquement confondus grâce au transfert des adjectifs qualificatifs en un corps unique et souffrant, représentent un « corps sans organes⁸² » pour reprendre l'expression deleuzienne : c'est-à-dire l'univers et sa multiplicité détruits par la guerre.

Dans *Les Géorgiques*, les cavaliers déposés en rase-campagne se retrouvent dans un endroit vide comme la surface d'une planète « morte, dépeuplée et glacée⁸³ ». C'est pourtant la campagne et les soldats voient les fermes, mais ils ne remarquent aucune présence humaine et les cultures sont gelées et flétries :

[...] pas un village, ni même un hameau : une douzaine de pavillons environ, tous exactement pareils, au crépi sombre, aux toits de tuiles mécaniques d'un rouge sale, trois ou quatre fenêtres déjà allumées, chacun avec son jardinet aux légumes gelés, flétris, des choux montés en graine, leurs feuilles flasques, pendantes, sous leurs chapeaux de neige (et même pas assez de neige pour tout recouvrir, pour cacher les tiges annelées et pourries, les sommets des sillons, la terre noirâtre) [...] ⁸⁴

L'auteur mentionne encore la pourriture que la neige ne recouvre pas. Les plantes pourries remplissent un paysage vide, déserté et glacial. Les fenêtres allumées indiquent bien une présence humaine, mais elle demeure invisible et les civils sont effacés de cet espace hétérotopique. La description montre le rôle archétypal du désastre de la glaciation en parallèle à la destruction de la culture. Elle juxtapose ensuite analogiquement la nature-monde et les victimes de la guerre, comme pour rappeler que la terre n'est pas en mesure de recouvrir les corps pourrissants que nous avons vus au début de *L'Acacia*.

⁸⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 291.

⁸¹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 119.

⁸² G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, op. cit., p. 47.

⁸³ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 85.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

Dans *La Route des Flandres*, l'analogie entre le monde et le corps souffrant apparaît dans l'image du linge comparé à de la charpie qui est jeté sur des haies d'aubépines dans une continuation de l'analogie entre corps et monde. L'insistance sur la saison et le climat ne constitue pas uniquement un renvoi intertextuel à l'œuvre proustienne. Le narrateur expose la tension insoutenable entre une nature en plein renouveau printanier et la mort infligée par la guerre. Dans *Le Jardin des Plantes*, le narrateur S. l'exprime en ces termes : « tandis que le « grand air » où se déroulait la marche des quatre cavaliers (l'éclatant soleil, la paisible campagne, les pépiements d'oiseaux) rendait au contraire la chose disons... infiniment plus insupportable⁸⁵ ».

⁸⁵ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 297..

LA GUERRE ET LA TERRE BRULEE : UNE PUNITION OURANIENNE

La référence récurrente à une catastrophe est explicitée plus loin. La rivière qui traverse cette zone ravagée semble charrier les « retombées de quelque pluie de cendres, de quelque cataclysme définitif, total, condamnée à laver sans espoir de fin ces terres vouées à l'infertilité⁸⁶ ». Cette région mutilée par la guerre est devenue stérile. La pluie ne nourrit aucune récolte future. Au contraire, elle semble être une punition divine, car tout le passage est inscrit sous le signe d'une transgression et semble raconter les suites d'un châtement. Dans une inversion extrême de ses qualités, la pluie est devenue averse de cendres et signale la fin d'un incendie ravageur. La guerre dans sa dimension ouranienne ou l'Histoire ont frappé et endeuillé éternellement la région dans une répétition ponctuelle du désastre. La narration déploie un motif quasiment religieux et punitif comme si les hommes en guerre avaient commis un sacrilège similaire à la « blessure au flanc du cheval⁸⁷ » dans *La Route des Flandres*. Le passage semble annoncer la découverte de la tombe supposée du capitaine et amorcer le deuil des survivants. L'événement sacrilège revêt un caractère apocalyptique et cyclique, puisque les terres semblent vouées par quelque divinité cruelle à être des champs de bataille. Le bouleversement s'accomplit radicalement mais également de manière cyclique. La description fait état d'une brutalité inouïe, qui semble de nouveau renvoyer à la vie après la mort, mais la régénération demeure impossible et le malheur continue de se répéter.

Remarquons dans cet ensemble post-apocalyptique une autre mention récurrente qui est celle de l'absence de culture. Ainsi, à leur arrivée dans la zone, les voyageurs observent « le paysage, les prés détrempés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés [...]»⁸⁸. Dans cette région, seule une « vie larvaire » continue autour d'une zone en deçà de laquelle « pas un arbre, pas une herbe, sauf des bouquets d'orties, n'avait repoussé, où pas un champ n'avait été ensemencé⁸⁹ ». La séquence de la description des anciennes zones de combat se voit constellée par l'isotopie de l'absence d'agriculture et de vie, sauf celle, larvaire, des survivants. Les habitants vivent sous une malédiction d'origine ouranienne et de nature différente de la dévoration organique par la Nature féminine et chthonienne.

Nous remarquons également le développement d'un imaginaire de la terre brûlée. Lorsque le capitaine arrive dans les zones de combat, il se voit confronté à

⁸⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 15..

⁸⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 31.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 20.

une « muraille de feu » qui s'approche régulièrement « sans clairons ni trompettes »⁹⁰. Dans *Les Géorgiques*, le cavalier confronté au combat découvre que la métaphore du feu qui brûle n'est pas une métaphore et que la guerre provoque littéralement des incendies dans son sillage⁹¹.

Dans le passage mentionné plus haut, la zone fait face aux « retombées de quelque pluie de cendres ». Nous voyons ainsi, grâce à la description de la culture ravagée, le réaménagement du concept stratégique de « terre brûlée » qui redevient une réalité des zones de combat. L'écrivain prend une expression correspondant à une définition militaire et politique figée et lui donne vie à travers l'esquisse paysagère appuyée par la comparaison.

L'image d'une terre vouée à la guerre et donc brûlée s'oppose à celle d'une nature renaissante, comme une illustration des règles hétérotopiques qui s'appliquent au territoire subissant le conflit.

Le thème d'une punition universelle et céleste se dévoile également avec la reprise des motifs de la culpabilité religieuse. Dans *La Route des Flandres*, la blessure au flanc du cheval mort est emblématique du « sacrilège » commis par les hommes. La nature ou plutôt la vie détruite est une offense que seule une punition apocalyptique pourrait effacer, mais la guerre représente elle-même le châtiment. Ainsi, la guerre ne mène pas à un désordre dont la fin indiquerait le retour de l'ordre. L'expiation ne peut rien abolir, puisque la mémoire a enregistré l'événement pour l'éternité révolutionnaire du temps.

Ainsi, dans ces deux passages et encore ailleurs où il est dit que la guerre est ordures et pourriture, le conflit armé se dessine comme « contre-nature » dans la mesure où il s'oppose à la terre nourricière et aux efforts humains pour en profiter.

Le narrateur met en scène les ravages de la guerre au sens le plus concret et primaire, dans ses conséquences élémentaires, qui sont l'extrême destruction et la négligence du rapport à la terre et à la vitalité. La mise en scène de la nature affectée par la guerre se positionne sur deux plans : la description de la guerre grâce à la nature ; la poursuite du questionnement des origines de la guerre, possiblement en tant qu'événement naturel.

Mais la réflexion simonienne ne s'arrête pas à ces deux éléments et se poursuit dans le questionnement sur la forme. Le narrateur épuisé, choqué et traumatisé, en proie à la mémoire passée, à la distance historique, s'arrête souvent

⁹⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁹¹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 130.

pour (se) demander « Comment était-ce ? ». Comme si la matière libérée par la guerre se transmuait en la substance informe que l'écriture moule. Le matériau mortifère du traumatisme et de la guerre devient ainsi une graine à planter pour s'en libérer.

Chapitre XI : Le guerrier géorgique

Nous avons vu dans les parties précédentes quelques implications de l'entrecroisement entre guerre et nature. Nous avons vu la façon dont la nature est utilisée dans l'écriture pour permettre la création d'un univers hors du temps et n'existant finalement que dans l'écriture pour montrer la guerre et ses effets dévastateurs.

Nous allons à partir d'ici nous intéresser à la nature en tant qu'elle offre aussi un modèle d'écriture à l'écrivain. Nous avons vu que la connaissance figée pose problème au narrateur simonien autant qu'à l'auteur qui considère une telle littérature comme trompeuse. Il ne s'agit néanmoins pas d'un rejet de la culture, Claude Simon n'ayant jamais, selon ses propres mots, trouvé la culture « asphyxiante⁹² ».

Nous nous intéressons donc, dans cette/notre troisième partie, à la place de la nature dans l'œuvre simonienne en tant qu'elle est peut-être un important modèle d'écriture. Pour ce, nous tenterons de suivre la trace de cette modélisation dans l'œuvre, notamment au travers des personnages types qui ont eu une importance fondamentale dans l'œuvre et la vie des personnages narrateurs ou principaux. Et en l'occurrence, cette recherche nous mène dans ce passage aux personnages paternels et ancestraux de militaires, hommes cultivés et attachés, par éducation ou par goût, à la vie de campagne et à la paysannerie. Nous allons dans cette partie étudier ce modèle de guerrier géorgique dans sa relation à la culture et à la terre.

Dans un second temps, nous tenterons de voir s'il existe un autre point commun à ces personnages paternels et militaires et qui pourrait jouer un rôle en tant que modèle littéraire.

⁹² M. CALLE-GRUBER et C. SIMON, *Claude Simon: l'inlassable réancrage du vécu*, Paris, Différence, 2011, p. 60.

Le père cultivé et inculte

Dans l'œuvre simonienne, nous nous retrouvons face à des personnages paternels, généralement militaires, toujours cultivés, qui cependant semblent négliger un certain sens de la culture comme relation au monde et lien avec leur environnement immédiat. Nous allons étudier trois personnages paternels, le père de Georges, le capitaine de *L'Acacia* et le général Conventionnel dans *Les Géorgiques*.

Le père professeur dans *La Route des Flandres*

Ainsi, du père cultivé de Georges dans *La Route des Flandres* :

[...] 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 [...])⁹³

Le père simonien de la *Route des Flandres* est un professeur cultivé, aux origines paysannes troquées contre la culture au prix de sacrifices familiaux consentis en particulier par son géniteur qui, selon le narrateur, avait une révérence pour la culture et l'éducation, « lui qui n'était qu'un paysan n'a jamais pu réussir à déchiffrer, leur prêtant, les chargeant donc d'une sorte de pouvoir mystérieux, magique...⁹⁴. » Le professeur, à son tour, a tenté d'inculquer cette valeur à sa progéniture. D'où peut-être que le narrateur a l'impression de l'avoir blessé, d'entendre quelque chose se briser en lui quand il lui annonce qu'il deviendra paysan⁹⁵. Le vieillard qui a échappé à la précarité d'une vie paysanne proche de la

⁹³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 37.

⁹⁴ *Id.*

⁹⁵ *Ibid.*, p. 263.

nature au profit d'une ascension sociale culminant dans l'union avec une famille de la noblesse terrienne, se présente cependant comme ayant des organes « défailants » dont l'écriture remplace les fonctions. D'ailleurs, le mot « autres » semble aussi, avant de lire le reste, faire allusion aux défaillances des individus qui ont poussé à la guerre. La chemise contenant les « éternelles feuilles de papier » que le vieil homme transporte avec lui apparaît comme un « complément de lui-même. » Cette chemise, en réalité une enveloppe – peut-être similaire à la cloche de verre pétrifiante du soldat simonien ? – est également comparée à un « sous-produit de remplacement, sixième sens artificiel et prothèse omnipotente » de la matière devenue impropre à remplir ses besoins. Rappelons-nous que la nature autant que la guerre paraissent au narrateur simonien de la « matière libérée » qui n'obéissent qu'à leurs propres règles⁹⁶. On peut donc penser que physiquement du moins, le professeur semble dénaturé. L'homme pachydermique, séparé de sa propre enveloppe matérielle, alourdi par sa vaste connaissance livresque, ne semble pas directement relié au monde qui l'entoure, mais uniquement (l'être) au travers du filtre de la culture humaine. D'ailleurs, les mots « éternelles », « coins cornés », « défaillance », « accablés » et « prothèse » dessinent le portrait d'un homme dépassé. Son obésité répond à la pesanteur de ses croyances, au « savoir appris par procuration⁹⁷ », savoir pesant que son père à lui tenait pour magique. D'où l'omnipotence de cette croyance inébranlable, mais finalement fragile, qui mène à l'incompréhension quand son fils décide de devenir paysan.

La posture physique du personnage montre également un dédain pour le monde tel qu'il est. Cette conversation qui revient à plusieurs endroits du roman a lieu au fond de l'allée des chênes dans le kiosque, à proximité des champs que les deux hommes peuvent voir. Au moment où ils parlent, un métayer avance lentement dans le champ, penché sur son tracteur. Et le narrateur voit son image, avançant inexorablement dans les verres des lunettes paternelles. Ce alors que le père lui-même, pensif, regarde « dans le vide » avec « ses lunettes inutiles » et ne remarque pas le passage du tracteur avec son « irrésistible lenteur⁹⁸ ». Le père ne voit pas, dépourvu, malgré ses lunettes de professeur et ses explications philosophiques, de la

⁹⁶ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 289.

⁹⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁸ Irrésistible lenteur qui rappelle celle des nuages en apparence immobiles, parcourent des distances fabuleuses : « les lents nuages semblables à ces orgueilleuses armadas apparemment posées immobiles sur la mer et qui paraissent se déplacer comme par bonds à une vitesse fantastique, l'œil lassé de leur apparente immobilité les abandonnant, les retrouvant un moment plus tard, toujours apparemment immobiles, à l'autre extrémité de l'horizon, parcourant ainsi de fabuleuses distances [...] » (*Ibid.*, p. 187.)

capacité à remarquer que les changements de la matière de la nature sont irrésistibles et inévitables. Il est aveugle au paysage qui s'étend devant lui, « la ronde et éblouissante surface du monde⁹⁹ », au profit d'une explication théorique, censée rassurer, encadrer et contrôler l'incontrôlable. Cela même s'il choisit de travailler dans ce kiosque entouré par les champs. L'on pourrait faire une équivalence entre les vitres multicolores et les lunettes du professeur, toutes agissant métaphoriquement comme un filtre en ajoutant une couche supplémentaire au contact avec le monde. La connaissance de l'univers devient aussi une connaissance par procuration. L'on pourrait penser que la « ronde et éblouissante surface » rappelle le monde en tant que « boule de bronze » et que ce sont dans les verres de son père que le narrateur pense voir le monde en proie à la guerre.

Alors que le métayer a fini de creuser des sillons et s'en va après une journée de « culture », Georges entendant son père justifier la guerre par la peur – comme un enfant sifflant dans les bois¹⁰⁰ – et il reprend cet argument pour expliquer pourquoi ce dernier se réfugie dans les discours. Selon lui, son père aussi « enfiler des discours » parce qu'il a peur, comme l'enfant sifflant dans le noir. « Enfiler des discours » rappelle l'expression « enfiler des perles », soit faire quelque chose d'inutile. Cela semble indiquer à ce stade une distanciation avec le savoir appris par intermédiaire – autrement dit la culture théorique. Au contraire, son désir à lui de reprendre le flambeau de l'agriculture se présente comme une façon de suivre l'adage voltairien à contre-sens de son père : il faut cultiver son jardin. Le jardin du monde n'a rien d'un jardin promis, autant s'employer à regarder devant soi et cultiver l'essentiel. La référence intertextuelle à Voltaire est aussi détournée : le père s'installe tous les après-midis dans ce kiosque « pour travailler ». Il semble alors que le conseil voltairien, lui aussi transmis à travers les livres, est simplement devenu une façon de cacher son impuissance face à un monde qui le submerge.

Dans ce roman, le personnage de Georges se pose dans une distance d'ironie critique face aux références culturelles. Le philosophe Hobbes que son père cite pour expliquer la guerre a un nom qui s'oublie¹⁰¹. De même, les littératures grecques et romaines, qui forment à l'époque le fond des « humanités » enseignées à l'école deviennent des histoires anonymes, par exemple l'histoire d'hommes transformés en bêtes avec une baguette magique¹⁰².

⁹⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰² *Ibid.*, p. 112.

La magie semble également renvoyer à l'enfance, ou plutôt à la crédulité qui consisterait à trouver des justifications et s'en satisfaire. Le père cite un philosophe pour expliquer que piller et voler ne sont finalement que des moyens de se préserver de la peur. L'explication apparaît inutile, quand bien même elle serait correcte. Au pire, elle démontre un refus de donner une opinion en se cachant derrière des citations, du savoir appris « par procuration ».

Cependant, le fils ne rejette pas le comportement du père, il l'adapte juste, car lui aussi croit en la culture. Leur point de divergence consiste dans sa définition. Le capitaine de *L'Acacia* semble également illustrer la critique d'une certaine connaissance idéologisée et en rupture avec le monde.

Le capitaine-père colonialiste et « conventionnel » de *L'Acacia*

Dans *L'Acacia*, le capitaine possède certains traits similaires à ceux du père professeur de *La Route des Flandres*. Originaire d'une famille paysanne, il devient militaire de carrière et met tout son acharnement à réussir et à s'élever socialement. La narration insiste sur les sacrifices et le dévouement dont lui et sa famille font preuve pour qu'il réussisse sa carrière militaire. C'est d'abord son père paysan qui souhaite « mettre ses enfants en mesure d'atteindre une condition qui placerait définitivement le nom de la famille à l'abri des intempéries et des catastrophes qui peuvent détruire une récolte annuelle en quelques heures¹⁰³ ». Une raison plus profonde va pousser ses sœurs, après son père, à se sacrifier pour cette carrière. Cette famille suit une tradition d'austérité, non seulement paysanne, mais aussi « accusée (l'austérité) ou plutôt fortifiée par cette orgueilleuse soif de justice, de décence et de dignité, cet esprit d'intraitable insoumission » qui caractérise la région et qui pousse les habitants, y compris cette famille à trouver

sa force sinon dans la pensée de théoriciens barbus et porteurs de lunettes cerclées de fer, aux têtes eux-mêmes de maîtres d'école ou d'ouvriers typographes (le père, du moins, eût été incapable de lire leurs écrits), en tout cas dans une confuse mais farouche adhésion aux idées qu'avait vu naître et se développer le siècle en train de s'achever¹⁰⁴.

La trajectoire du capitaine est guidée par les idées progressistes – les sœurs sont farouchement anticléricales – et républicaines. L'on voit également l'influence

¹⁰³ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 64-65.

du communisme, de l'anarchisme, etc. avec des figures auxquelles ces paysans libertaires peuvent s'identifier, comme celui du maître d'école. Une dimension religieuse et militante sous-tend leur croyance en la culture qui représente le bonheur et le progrès. Le chemin du capitaine est tracé dès le début sous le signe d'une séparation avec la terre, résultat des croyances idéologiques et politiques.

En tant que militaire, il sert dans les colonies et il laisse après sa mort des archives de photographies et de cartes postales envoyées à sa femme que cette dernière a conservées. La narration scande les paliers de la vie du capitaine en se basant sur ces documents. Durant sa jeunesse, les deux sœurs ont également suivi les étapes spatio-temporelles de sa maturation au fil des lettres et objets qu'il leur envoyait depuis des lieux différents.

Les lieux pris en photo et ceux figurant sur les cartes postales sont ceux de la colonisation et de ses grandes routes maritimes :

[...] ces cartes postales qui faisaient se succéder (alterner, se mélanger, comme les témoignages d'un monde de violence, de respectabilité et de rapacité) les images d'églises presbytériennes, de verdoyantes pelouses, de banques transportées telles celles de leur pays de pluies et de brouillards, reconstruites (replantées) pierre à pierre (brin d'herbe par brin d'herbe) au milieu de déserts ou de jungles, et celles de groupes hirsutes, farouches, demi-nus, vêtus de loques et outragés, sortis tout droit de la préhistoire, avec leurs peaux brûlées, leurs flèches, leurs arcs dérisoires[...]¹⁰⁵

En décrivant les cartes postales, le narrateur décrit en quelque sorte les mécanismes de la colonisation dont les prétextes étaient le commerce et l'évangélisation. En posant l'église et la banque côte à côte, il juxtapose en quelque sorte l'effort du colonisateur qui serait la « fidélisation », les sens économique et religieux de ce terme se chevauchant. Les valeurs ou les justifications du colonialisme étaient justement de permettre le développement des pays en leur apportant les bénéfices du progrès technique, de l'humanisme et du christianisme. Le contraste est violent et révélateur entre ces valeurs et la manière dont les peuples colonisés sont décrits comme de possibles et dangereux agresseurs. Outragés, ils sont loqueteux et faméliques, mais les raisons ne sont pas visibles sur la carte postale. Ce que l'on voit au contraire, c'est la pensée au mieux exotique de l'époque concernant ces peuples dont l'humanité est remise en question¹⁰⁶.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 379.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 134.

La colonisation renvoie à l'explication donnée par le père professeur dans *La Route des Flandres* sur la guerre, dont le pendant est le commerce. Tous deux sont basés sur la rapacité, conséquence de la « terreur ancestrale de la faim ». Elle semble faire écho aux cartes postales représentant souvent des habitants « squelettiques ». L'état corporel et vestimentaire des peuples colonisés et mis sous tutelle est un témoignage de l'avidité coloniale. La critique subtile de ce monde se fait à travers la simple description, les images étant parlantes.

La jeune femme et future mère montre quant à elle beaucoup de préjugés coloniaux face à ces cartes postales et se présente comme représentante de son époque et de sa classe sociale. Elle qui, après son mariage, aura l'opportunité de voyager dans des contrées lointaines, demeure toujours indifférente à son environnement, sauf, avant son mariage, par le biais de photographies. Elle regarde du même regard indifférent ces cartes postales et les photos de famille et les range au même endroit¹⁰⁷. Dans ce contexte, il est intéressant de noter qu'elle devient le but à atteindre pour le capitaine, alors même qu'elle représente une caste qui l'a lésé, lui et les siens, selon leurs valeurs communisantes et anticléricales. Ses sœurs la considèrent en tant que « croyante » comme n'appartenant pas à leur « milieu¹⁰⁸ » et objectent à ce mariage. La trajectoire du capitaine finit ainsi au point opposé de ce qui avait été prévu par la promesse de l'instruction et de l'élévation sociale. Professionnellement, il a passé un contrat avec l'État, qui souhaite qu'une fois qu'il soit « capable de réciter par cœur le Manuel du gradé en campagne », il accepte de se faire tuer¹⁰⁹. Ainsi, son père, qui voulait préserver sa famille grâce à l'éducation, échoue dans son objectif.

Dans ce roman, c'est la trajectoire de vie du capitaine qui indiquerait à quel point la croyance aveugle en des idéaux, c'est-à-dire ce qui n'est pas la réalité telle qu'elle est, peut avoir l'effet contraire.

On peut examiner ce regard à l'aune de la relation au voyage et à l'aventure qu'il vit et justement, l'on remarque qu'il n'existe pas de mention d'intérêt pour ces endroits où il vit et qu'il visite. Selon le texte, ces endroits ne servent que de faire-valoir et lui fournissent des possessions, telles que des femmes « dociles¹¹⁰ » ou un « butin » qu'il envoie à sa famille. L'inversion qu'il subit est à ce propos révélateur puisqu'il semble finalement assimiler la barbarie et devenir lui-même un barbare.

¹⁰⁷ C. SIMON, *Histoire*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁰⁸ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 271.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, Paris, Éd. de Minuit, 1989, pp. 128, 269, 309.

Comme le général Conventionnel, le capitaine de *L'Acacia*, avec sa moustache de « corsaire », a ramené en souvenir à sa famille des objets dont la provenance géographique est celle de la colonisation. L'isotopie de la barbarie vs. civilisation se remarque à plusieurs reprises dans les passages le concernant, mais comme il est un monstre assimilé à ses conquêtes, il est parfois lui-même traité de barbare :

[...] hétéroclite butin arraché à des mondes barbares en même temps que peu à peu, photographie après photographie, elles pouvaient voir l'ancien gamin achever sa métamorphose, comme barbare lui-même à présent, avec ses yeux de plus en plus clairs dans son visage brûlé par le soleil, sa barbe sauvage, ses moustaches de brigand ou de corsaire, comme ces conquérants peu à peu assimilés par leurs conquêtes [...]¹¹¹

C'est bien un butin, une prise de guerre que le capitaine arrache aux mondes « barbares » qu'il est en train de soi-disant civiliser. C'est du moins ce qu'il a appris « par cœur ». Néanmoins, suivant l'évolution de sa maturité, le passage semble au contraire montrer le vrai visage de la colonisation en inversant finalement le rôle du capitaine qui est à la fin du passage comparé à un conquérant assimilé par ses conquêtes. Ainsi, le discours soutenant le colonialisme est démonté puisque le libérateur devient finalement un brigand et un agresseur. La description de son visage et des signes de virilité reprend des métaphores et les rajeunit dans la mise en scène d'une vaste agression qui, uniquement sur la base des discours, s'est prétendue libératrice. Le père a ainsi des moustaches de « brigand ou de corsaire » et une barbe « sauvage » au fur et à mesure qu'il mûrit.

Un autre élément à noter est la relation de cet homme à ses voyages. Dans le roman, il n'est pas fait mention de récits de voyage ou de carnets d'observation ou de textes indiquant que le capitaine montre de l'intérêt pour les régions qu'il visite et domine. Néanmoins, il se sert de ces zones pour communiquer avec sa future femme en lui envoyant des cartes postales ou des photographies annotées avec des précisions qui indiquent un esprit synthétique et précis, une plume qui rappelle finalement un rapport fait à un supérieur¹¹².

Ainsi, malgré ses nombreux voyages et le temps passé à arpenter le monde, le capitaine demeure quelqu'un de concentré sur l'objectif qui est présenté comme le mariage avec une femme qui le dépasse socialement. Pour cet objectif, il fait preuve d'une grande discipline et se cache derrière « une bienséante urbanité de façade¹¹³ »

¹¹¹ *Ibid.*, p. 83.

¹¹² *Ibid.*, p. 136.

¹¹³ *Ibid.*, p. 76.

qu'il ne troque que pour participer, s'il lui est possible, aux travaux des champs chez ses sœurs. Ainsi, en ce sens, l'image qui est donnée de lui est celle d'un être qui aspire finalement, par conviction culturelle et idéologique, à devenir « conventionnel ». Un être qui a été séparé du travail de la terre très jeune parce qu'il était doué à l'école¹¹⁴ et qui n'a jamais tenté de vagabonder.

Nous allons voir que le général Conventionnel n'échappe pas non plus à ce schéma. Néanmoins, ce détachement face à la terre se double au contraire d'un fort attachement à la terre, ce qui donne une image ambivalente à ces hommes cultivés et cependant hommes de guerre, par goût ou par ambition.

Ainsi, le père de Georges dans *La Route des Flandres*, malgré sa déception à voir son fils devenir paysan, et malgré ce qui semble être aux yeux de son fils un désintérêt total face à la terre, choisit justement le kiosque avec vue sur les champs pour venir travailler, « au fond de l'allée des chênes¹¹⁵ ».

De même, le capitaine dans *L'Acacia* choisit cette carrière militaire par esprit paysan, puisque c'est une jambe cassée que lui et sa famille acceptent avec le fatalisme des pauvres¹¹⁶ qui le pousse à choisir une carrière d'officier. De plus, le « butin » qu'il arrache aux quatre coins du monde pourrait tout autant indiquer une grande curiosité pour ce fils de paysan qui, à l'origine, n'était pas censé voyager. Peut-être est-ce au contraire son assimilation par les pays visités et leurs cultures qui le rendent étranger et donc barbare aux yeux de ses sœurs ? Nous reviendrons sur l'autre versant de la relation à la terre chez le guerrier pour mitiger ce qui semble être à première vue de l'indifférence aux territoires divers de la Terre.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 62.

¹¹⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 36. Les chênes qui semblent en soi rappeler l'image du père dans l'imaginaire, ou du moins, l'idée d'une Loi rigoureuse. Selon Gaston Bachelard, « seul, l'arbre tient fermement, pour l'imagination dynamique, la constance verticale. » L'arbre est si droit « qu'il stabilise même l'univers aérien ». (G. BACHELARD, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, *op. cit.*, p. 238.)

¹¹⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 70.

Le militaire : arpenteur et paysan

Nous avons vu précédemment que les personnages militaires doivent s'éloigner d'une vie paysanne et du contact avec la nature domestiquée pour avancer dans leur carrière militaire. Néanmoins, le personnage du général Conventionnel semble nuancer ce portrait. Ce dernier, dont la stature colossale domine le roman *Les Géorgiques*, se présente comme un modèle originel sur plusieurs plans, notamment en tant qu'auteur d'un « précis d'agriculture », transmis au narrateur par un oncle qui veillait à son éducation classique et humaniste.

Le général est un grand voyageur, mais aussi un militaire cherchant la gloire, un révolutionnaire qui a réussi « l'exploit titanesque d'accoucher un monde¹¹⁷ » et un paysan amoureux d'une ferme dont il s'occupe à distance avec passion, constance et régularité. Cependant, il est en même temps un vagabond, du fait des nombreuses missions qui l'envoient aux quatre coins de l'Europe.

La figure du paysan simonien

Dans *La Route des Flandres*, le paysan apparaît à plusieurs reprises. Il peut être le soldat Wack et ses congénères destinés à périr, avec leurs visages « d'idiot¹¹⁸ » et leur taciturne attachement aux chevaux¹¹⁹. Il peut être le normalien narrateur, Georges, qui décide de changer la trajectoire de vie que son père, lui-même fils de paysan, avait souhaitée pour lui. Il semble que Georges décide de s'occuper des terres familiales malgré la blessure infligée par cette décision à son père¹²⁰. Le récit ne fournit aucune explication quant aux raisons qui ont poussé Georges à devenir « celui qui travaille la terre ». Néanmoins, le narrateur décrit une de ces journées de travail :

[...] au soir des lentes et vides journées tout au long desquelles il conduisait le tracteur, suivant les lents sillons, regardant à chaque aller et retour son ombre d'abord distendue, étirée, changer lentement de forme en même temps qu'elle tournait lentement autour de lui comme les aiguilles d'une montre,

¹¹⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 149.

¹¹⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., pp. 130, 148, 277, 178, 180.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 145.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 263.

raccourcissant, se tassant, s'aplatissant, puis croissant, s'allongeant de nouveau, démesurée, gigantesque à la fin, à mesure que le soleil déclinait, sur la terre oublieuse et indifférente, le monde perfide de nouveau inoffensif, familier, trompeur, tandis que passaient parfois confusément les images, le visage décharné de Blum, Iglésia [...] et l'obscur silhouette équestre, levant le bras, brandissant le sabre, s'écroulant lentement sur le côté, disparaissant [...]¹²¹

Peut-être que Georges souhaite rétablir un contact direct avec le monde, plutôt qu'à travers la culture livresque. Georges a pris la culture au pied de la lettre, de même que l'écrivain Simon, et tous deux ont décidé de produire de « lents sillons », sillons culturels dans la terre et sillons lents de la ligne sur la page blanche. Le sillon de la terre rappelle aussi l'initiation manquée dans l'expérience guerrière. L'initiation du « néophyte¹²² » semble se réaliser dans son sens étymologique, c'est-à-dire non pas dans la guerre, mais dans le traçage lent et patient de la terre. Le personnage regarde son ombre prendre forme, l'ombre en tant que noir sur le blanc de la page, on pourrait penser avoir affaire à une image du texte qui s'écrit et dont le contenu n'est pas à l'avance connu, comme le précise Simon dans un entretien avec Ludovic Janvier : « Mais c'est seulement en écrivant *Histoire* que j'ai commencé à avoir une conscience plus nette des pouvoirs et de la dynamique interne de l'écriture et à me laisser guider plus par ce que l'écriture *disait* – ou “découvrait” – que par ce que je voulais lui *faire dire* ou “recouvrir”¹²³ ». L'ombre fantasmagorique se positionne également autour de lui, c'est-à-dire qu'il est au centre du temps, peut-être donc le présent, puisque les formes irrégulières de sa silhouette lui rappellent les aiguilles d'une montre. Voilà le paysan écrivain devenu maître du temps au présent de l'écriture et du traçage des sillons. Et le temps lui-même se mesure avec un instrument précis et physique, le soleil. La mesure du temps ne se fait pas de manière conventionnelle. On peut ainsi remarquer l'ombre présente des hauteurs irrégulières, le temps s'écoule au rythme de l'avancée du tracteur dans les sillons. La journée se calcule à l'ancienne, c'est-à-dire en termes de travail géorgique. Et le coucher du soleil en annonce la fin en toute simplicité. Certes, la terre serait perfide et oublieuse, mais cela permet à l'esprit du personnage de se libérer. Les images traumatiques qui le hantent ressurgissent parfois, mais en se concentrant activement sur les sillons qu'il trace et en regardant les variations de son ombre autour de lui, il retrouve le calme. Après tout, le monde lui paraît ainsi « de nouveau familier » et

¹²¹ *Id.*

¹²² Le sens étymologique, en grec, est « nouveau-né », « nouvelle pousse ».

¹²³ Par exemple dans cet entretien avec Ludovic Janvier “Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier”, *Cahiers Claude Simon*, 9 | 2014, 9-20.

surtout « inoffensif ». Au moins, pendant ces heures de travail, la guerre est finie pour lui, bien qu'il soit toujours obsédé par Corinne qu'il va bientôt rencontrer. Et même si le narrateur parle d'un monde finalement « trompeur », l'on pourrait penser qu'il parle de la fiction et qu'il existe dans ce passage spéculaire des formes implicites de mise en abyme.

Remarquons également l'écho de la lenteur dont l'adjectif s'accolle aux sillons et aux jours. Il semble que la lenteur dans l'œuvre simonienne ait une signification particulière et qu'elle soit une chose naturelle, au même titre que la capacité à se mouvoir à une vitesse foudroyante. En 1951, l'écrivain malade doit rester alité pendant cinq mois. Sa mobilité étant réduite, il en profite pour faire un apprentissage de la lenteur qu'il décrit ainsi : « J'ai vécu durant cinq mois allongé. Avec pour seul théâtre une fenêtre. Quoi ? Que faire ? Voir (expérience du voyeur), regarder avidement. La vue, la lenteur et la mémoire¹²⁴. » L'œuvre de Claude Simon se base sur l'importance formelle de la description, directement liée au sens de l'observation, laquelle nécessite cette lenteur. Lenteur qui est ici celle du paysan. L'on voit cette notion apparaître dans le roman à propos du métayer sur son tracteur. Georges le voit travailler et à un moment, disparaître de son champ de vision car coupé par sa ligne de vue. Mais il sait qu'il va resurgir :

Georges savait alors qu'il allait peu à peu le voir apparaître, s'élevant, se hissant avec cette irrésistible lenteur de tout ce qui de près ou de loin et de quelque espèce que ce soit – hommes, animaux, mécaniques – touche aux choses de la terre [...] ¹²⁵

L'« irrésistible lenteur » qui rappelle aussi le temps, celui pendant lequel l'herbe pousse, sans qu'on ne le voie¹²⁶. Il existe une analogie entre temps et nature, basée sur la lenteur, élément subjectif. Cette lenteur fait penser à la tortue en course contre Achille que ce dernier ne pourra jamais rattraper, car dans le paradoxe de Zénon, l'espace-temps est morcelé en instants et il devient donc logiquement impossible (de manière absurde) pour le héros de rattraper l'animal. Achille le rapide ne pourra jamais rattraper la tortue lente, dont le mouvement devient « irrésistible ». Le traçage des sillons apparaît tout aussi irrésistible, sujet à des allers-retours, autrement dit, des révolutions. La temporalité de l'agriculture devient

¹²⁴ C. SIMON, A. B. DUNCAN et J. H. DUFFY, *Œuvres, op. cit.*, p. LXII.

¹²⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres, op. cit.*, p. 37-38.

¹²⁶ Épigraphe du roman *L'Herbe*, empruntée à Boris Pasternak : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser. »

la forme physique du temps, car il est basé sur la relation et l'échange directs avec la terre :

[...] tandis qu'il écoutait lui parvenir dans la pénombre la voix fatiguée du vieil homme il lui semblait voir l'invincible image du paysan non pas simplement traverser d'un bord à l'autre chacune des deux lunes de ciel mais (à la façon de ces personnages assis sur un manège) apparaître, grossir, s'approcher et décroître de nouveau comme si elle parcourait, éternelle, tremblotante et imperturbable, la ronde et éblouissante surface du monde...¹²⁷

Dans cette séquence suivant la précédente, nous remarquons de nouveau une allusion à l'écriture. Alors que Georges le cavalier avance dans la nuit noire et pluvieuse de la guerre, en état d'épuisement total, il se souvient de son dialogue de sourds avec le vieil homme sur les raisons de la guerre. Dans la suite du passage, Georges a finalement l'impression qu'il a sauté sur le cheval pour s'en aller faire la guerre alors que son père parlait toujours, comme s'il avait agi par instinct atavique pour continuer la voie de ses ancêtres. Simultanément, les lunettes du père qui parle sont décrites comme « deux lunes du ciel » dans une référence ouranienne directe mais également dans une opposition poétique du ciel et de la terre, impliquant un horizon, c'est-à-dire l'endroit où le ciel et la terre semblent se rejoindre. Pour Georges, cette image se découvre dans les lunettes de son père discourant, mais dans cette mise en abyme, le métayer tourne en rond, puisqu'il passe d'un verre à l'autre pour revenir faire un nouveau tour. De nouveau, le motif de la révolution temporelle et géorgique... Les motifs s'interpénètrent dans ce passage également avec la mention de la surface de la terre « ronde et éblouissante ».

La figure du métayer ainsi reflétée se voit aussi qualifiée d'« invincible ». Ce mot rappelant le vocabulaire militaire et héroïque semble illustrer l'inversion qui caractérise la scène. En effet, Georges ne voit pas le métayer, mais uniquement son reflet dans les lunettes paternelles. Le père lui-même ne semble regarder ni le paysan ni les champs. Notons que les images du miroir apparaissent à divers endroits dans le roman et le combattant spéculé sur la mort comme un passage de l'autre côté de la surface de la terre¹²⁸, comparant la traversée à celle d'un miroir. Une autre scène montre le personnage dans une chambre d'hôtel avec une femme et la glace de l'armoire vide de la chambre confond dans ses « glauques profondeurs » quand bien même « virginale et froide », l'image de milliers d'amants et d'étreintes. La glace et le miroir, comme l'eau et la terre, possèdent une profondeur mystérieuse et secrète,

¹²⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 38..

¹²⁸ *Ibid.*, p. 291.

comme si la surface l'impliquait par pulsion scopique ou par temporalité. La métaphore de la surface dissimulant une fracture apparaît également pour la nature et l'eau : « comme la surface de l'eau se referme sur un caillou, le paysage reflété un moment brisé, fracassé, dissocié [...], se reformant [...], puis s'immobilisant, et plus rien alors que la surface vernie, perfide, sereine et mystérieuse [...], plus rien maintenant que cette surface laquée et impénétrable¹²⁹ ». Néanmoins, dans le passage du métayer sur son tracteur, ce dernier est lui-même « invisible » comme s'il ne risquait pas de tomber dans le gouffre dissimulé et dévorant de la terre qu'il laboure. Cela rappelle de manière inversée le geste pseudo-érotique et désespéré du cavalier tentant de se protéger en s'aplatissant contre la terre, qui devient dans la même phrase le corps féminin¹³⁰. Il ne s'agit pas tant d'une question de contrôle, par le paysan, sur le sillon comme métaphore de la féminité, mais d'un rétablissement partiel de la confiance et de la communication avec le monde au travers d'une démarche active mais ouverte. La métaphore de la femme et celle de l'écriture se superposent ainsi.

Nous avons donc dans ce roman une description du paysan comme très attaché à la terre, au point que la description physique de Wack, le paysan soldat, brouille les frontières. En effet, ce dernier, veillant avec d'autres cavaliers fermiers sur le cheval mourant, est ainsi décrit :

Wack avec sa face allongée, stupide, sa carcasse figée dans sa pose de singe accroupi, ses deux mains démesurées, craquelées, incrustées de terre, semblables à du bois fendillé, à de l'écorce, semblables à des outils usés, pendant inertes entre ses genoux, et Georges haussant les épaules, et à la fin Wack disant de sa voix d'idiot : « Cette saleté de guerre !... » sans qu'il soit possible de savoir s'il pense à Blum malade, ou aux récoltes, aux moissons perdues [...]¹³¹

Le roman est parsemé de petits accrochages entre le narrateur ou son ami Blum et Wack, qui montre des tendances antisémites¹³². Le narrateur est témoin de sa mort dans l'embuscade et la raconte dans les moindres détails. Dans cette scène, Wack, soulevé de son cheval, tournoie en l'air puis est projeté sur le talus. Le narrateur présente le décollage du cavalier mourant « comme s'il continuait à chevaucher quelque Pégase invisible qui d'une ruade l'eût fait basculer en

¹²⁹ *Ibid.*, p. 261.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 289.

¹³¹ *Ibid.*, p. 148.

¹³² *Ibid.*, p. 75.

avant¹³³ ». Lui aussi manque son ascension vers le soleil céleste de la victoire ouranienne. L'apparence de Wack semble faire de lui une manifestation vivante du type d'un paysan. Le narrateur le présente comme d'une apparence idiote¹³⁴. On peut penser que le sens du mot « idiot » indique que Wack qui est tué lors de l'embuscade ne réalise pas les enjeux de la bataille. Dans la scène où la « franc-maçonnerie tacite, spontanée, entre ceux d'origine paysanne » entoure le cheval mourant, la posture de Wack, similaire à celle d'un singe, se voit accentuée par la précision sur la grande taille de ses mains. Son corps est d'ailleurs donné comme « carcasse », comme en écho aux dialogues entre les soldats sur la valeur de « la viande » de soldat comparée à celle du cheval¹³⁵. Le passage détaille les mains de Wack avec insistance et les présente comme des « outils » qui ne servent en quelque sorte à rien dans le contexte de la guerre. Et par transfert analogique, la chair de ses paumes devient végétale, comparée avec du « bois fendillé » et de « l'écorce ». Wack est peut-être idiot parce que sa connaissance porte sur la nature et que le discours de la guerre est contre-nature.

Enfin, ce passage nous intéresse dans le cadre d'une différence de classe qui semble être essentielle entre les hobereaux de province et militaires de carrière, et les paysans mobilisés. Alors que les militaires de carrière présentent une typification qui les fait tous ressembler à des modèles atemporels et qu'ils appartiennent à une « lignée » militaire et à la « caste » mentionnée dans *L'Acacia*, les paysans mobilisés, eux, sont déguisés en soldats comme les citoyens. Ce qui indique une fracture sociale, notamment mise en scène par la vie du capitaine tentant de s'intégrer aux fils de « bonne famille » faisant leur carrière militaire et majoritaires dans ce milieu. Il existe aussi une dimension sociale à l'analyse de la figure du paysan en tant que militaire. Le paysan déguisé en guerrier se voit devenir inutile, incapable de remplir ses fonctions. Ce que l'on pourrait appeler sa discipline et sa force brute sont mises au service de la guerre, à son grand chagrin, comme on peut le voir avec Wack quand il veille sur le cheval mourant¹³⁶.

Les personnages de paysans militaires simoniens sont des compagnons d'armes du personnage principal, proches de la nature, souvent peu habitués aux vicissitudes de la cruauté humaine et au contraire, en relation avec le monde

¹³³ *Ibid.*, p. 178-179.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 179-180.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 147.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 148.

environnant. On peut le voir par exemple dans la description des jeunes paysans solides qui tombent malades¹³⁷.

Ce qui nous mène à la question du voyage pour ces paysans devenus guerriers. Le général Conventionnel, dans *Les Géorgiques*, présente à ce propos un intérêt indéniable. *Les Géorgiques*, en tant que ce roman fait en quelque sorte une somme – entre infiniment d'autres possibles selon Claude Simon – de la vie du général, pour lequel l'écrivain semble montrer une certaine admiration¹³⁸ nuancée.

¹³⁷ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 256.

¹³⁸ J.-Y. LAURICHESSE, *Les Géorgiques*, 2008, *op. cit.*, p. 15.

Le paysan en tant que voyageur : la figure tutélaire de l'ancêtre militaire

L'exemple typique du paysan devenu voyageur pourrait hypothétiquement être le général Conventionnel. Ce dernier descend d'une lignée de paysans « demi-sauvages » affublés de titres nobiliaires¹³⁹. Il entame une carrière militaire par tradition familiale dès avant la Révolution à laquelle il contribue, notamment en menant les campagnes militaires de la jeune République. Il est ainsi très mobile. Au début du roman, les phrases courtes et saccadées dont le sujet « il » n'est pas clairement identifiable, montrent une trajectoire temporelle et spatiale directement en lien avec l'Histoire française, les guerres révolutionnaires et celles de l'Empire. Néanmoins, dans ce roman, plusieurs trajectoires se superposent et dans le cas du général, sa vie, ou la temporalité linéaire de cette dernière, se base sur ses trajectoires spatiales, elles-mêmes romancées à partir d'archives non présentées comme telles dans le roman.

Il semble que Claude Simon ait eu une certaine admiration pour ce personnage qui aime les chevaux, *Le Contrat social* et Virgile¹⁴⁰. Il le compare, peut-être en raison de son buste qui a surplombé l'enfance du narrateur¹⁴¹, à une figure conquérante, dominante et simultanément révoltée contre l'ordre établi¹⁴². Cette ambivalence se lit tout au long du roman qui tente en quelque sorte de mettre sa vie en scène sous forme d'une « maroquinerie » de montages faits, entre autres, à partir de ses propres archives. Le récit est partiellement spéculaire, comme mis en valeur par les différents niveaux de la narration, tel qu'un autre personnage ou le même

¹³⁹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 169..

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 446-447.

¹⁴¹ Le buste « monumental » de l'ancêtre qui apparaît à plusieurs reprises dans les souvenirs d'enfance du narrateur dans la IIIe partie des *Géorgiques* dans la description de la grande maison familiale et de ses rituels encore respectés par la grand-mère (pp. 172, 173, 182, 184, 196) rappelle la statue de Christophe Colomb à Barcelone qui semble organiser dans l'espace de la ville le passé et la culture qui ont mené à la révolution en cours : « tout en haut, solitaire et presque invisible dans la nuit, le personnage d'airain debout sur son piédestal de mers et de continents [...] : la découverte, le baptême, la fondation d'une ville, de centaines de villes aux identiques avenues de palmiers domestiqués, aux identiques nuits d'étuve, aux identiques et fatidiques colonnes jaillissant du milieu d'un entassement de figures allégoriques et surmontées du même aventurier de bronze verdi couvert de fientes de pigeons accumulées en croûtes blanchâtres » (C. SIMON, *Le Palace*, *op. cit.*, p. 84-85.) La sculpture devient l'allégorie de l'esprit impérial et catholique espagnol.

¹⁴² C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 149.

« il », observant les rides de sa main tout en parcourant les archives¹⁴³. Des spatio-temporalités multiples se télescopent. Grâce au montage, le texte lui-même serait le premier niveau d'une extrême mobilité, avant même la narration.

La description du buste perpétuellement en mouvement¹⁴⁴ dessine l'image métaphorique et fantasmée d'une mobilité si importante pour le général qu'il ne s'arrête jamais, passant toute sa vie en déplacement. Cette image d'un homme en perpétuel mouvement « d'un champ de bataille à un autre » apparaît comme récurrente¹⁴⁵. Néanmoins, un autre élément attire l'attention s'agissant de son côté paysan. Citons entre autres la lenteur qui est, selon le narrateur de *La Route des Flandres*, spécifiquement en relation avec la terre : « irrésistible lenteur de tout ce qui de près ou de loin et de quelque espèce que ce soit – hommes, animaux, mécaniques – touche aux choses de la terre¹⁴⁶ ». Cependant, la trajectoire du général se présente comme à l'opposé d'une lenteur régulière. Le général semble ne jamais s'arrêter ou ralentir, comme pris dans un mouvement de va-et-vient perpétuel, qui ne fait que s'accélérer :

[...] et lui [...] repartant, expédié de nouveau, fonçant, tiré au grand galop [...], rebondissant dans les ornières, [...] franchissant des montagnes, s'enlisant dans les boues noires de Hollande, dérapant sur les routes gelées, renvoyé d'une extrémité à l'autre de cette carte aux couleurs suaves, rose, amande, jonquille, [...] et une fois même, projeté (comme continuant sur sa lancée, emporté par sa masse) hors des limites du continent, touchant la côte de l'Afrique, puis comme aspiré de nouveau [...]¹⁴⁷

Dans cette séquence, les participes présents “repartant”, “rebondissant”, “franchissant”, “s'enlisant”, “dérapant” et “touchant” créent un mouvement dans la phrase dont le rythme s'accélère au fur et à mesure que le trajet du général rappelle de plus en plus un yoyo au narrateur, que les émigrants français de la Révolution appelaient un « émigrant » ou une « émigrette¹⁴⁸ ». Le militaire fait la guerre aux émigrants et aux antirévolutionnaires, mais il en devient un lui-même par nécessité. Ce qui accessoirement fait retour sur l'histoire de la Révolution avec de nombreux aristocrates révolutionnaires qui ont dû quitter la France avec le durcissement des

¹⁴³ *Ibid.*, p. 69.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 243-250.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 383-390.

¹⁴⁶ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 37-38.

¹⁴⁷ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 245.

¹⁴⁸ « Littré - émigrette - définition, citations, étymologie », s. d. (en ligne : <https://www.littre.org/> ; consulté le 22 décembre 2021)

nouvelles lois, et ce qui par extension renvoie au cas du frère du Conventionnel fratricide. Le mouvement perpétuel du général rappelle une révolution pendulaire qui le ramène à chaque fois au même point de convergence pour en repartir de plus belle. On remarque également la description quasi mécanique du général fantasmé sous la forme de son buste en marbre, dont la masse serait, selon le narrateur, la raison de l'inertie d'accélération du parcours du militaire. La lourdeur et la pesanteur du buste pourraient aussi être celles du père pachydermique et comme alourdi par son savoir culturel dans *La Route des Flandres*.

Dans ce passage, l'inertie renvoie à l'isotopie de la révolution prise dans son sens propre physique. Le Conventionnel, en tant que révolutionnaire, est alourdi par la masse du travail qu'il doit abattre pour vaincre les ennemis de la révolution, gagner en gloire et garder cette stature colossale d'« empereur romain ». De plus, des motivations supérieures, telles que des idéaux libertaires agissent comme facteur donnant littéralement du poids à ce dernier et créent ce mouvement révolutionnaire qui s'accélère, comme obéissant à la loi d'entropie propre à la guerre et comme pour illustrer les raisons de la ruine familiale en pied de nez au besoin d'ordre du général. Ainsi donc, ce dernier vit une vie marquée par le mouvement aux quatre coins de l'Europe qui lui a laissé très peu de temps pour profiter du calme de la campagne et des joies de la vie dans sa demeure campagnarde :

[...] comme si [...] il n'avait fait que traverser sans s'arrêter ce paysage, ces champs, ces collines, ce vallon, ces halliers qui pendant toutes ces années n'avaient existé pour lui que comme des choses pas tout à fait réelles [...]¹⁴⁹

Ce passage vient après la citation d'extraits des carnets du général. Ce dernier, vieilli et apoplectique, passe les derniers mois de sa vie chez lui. Dans cette scène, il est installé sur la terrasse qui lui permet de voir ses champs et une allée d'arbres, et selon les suppositions du narrateur, il écrit ses mémoires, sourd et aveugle au « silence ou plutôt ces menues manifestations du silence¹⁵⁰ » de la nature, jusqu'à ce que soudainement, le « bruissement » de la vie des champs l'atteigne : « dans cet état en quelque sorte végétatif au sein duquel ne lui parvenaient plus que ces bruits minuscules de la campagne. Il les avait oubliés [...]¹⁵¹ ». C'est lorsque, pour la première fois depuis des années que l'attention du général se détourne d'une activité qui l'occupe, ici l'écriture, et qu'il plonge dans un état « végétatif », qu'il commence de nouveau à entendre le monde en quelque sorte,

¹⁴⁹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 377.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 378.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 376.

quand bien même il aurait traversé ce paysage rempli de bruits de canon et de « remugles » de foule et d'assemblée¹⁵². L'état végétatif rappelle celui de Georges sur son tracteur, tête vide et sans pensée¹⁵³. Cela rappelle également la végétation elle-même, sa façon d'exister sans se penser dans son existence. Autrement dit, sans le secours du Logos, du moins pas consciemment et dans cet état où le défilement du temps se mesure en termes spatiaux et physiques, comme le déplacement de l'ombre sur la terrasse. Dans un épilogue synthétique remarquable, ce mouvement dans le temps et l'espace qui a caractérisé la vie du général se concentre à la fin du roman dans les déplacements de sa chaise longue selon les heures de la journée et le mouvement du soleil, alors que grabataire, il gît sur son siège manœuvré par son intendante et cette figure psychopompe qu'est Batti, sur la terrasse, pour observer son domaine¹⁵⁴.

L'ensemble du roman tend vers la précipitation du général tout au long de sa vie. Ses apparitions s'accompagnent généralement soit de son buste rigide et immobile, soit d'un rythme saccadé et mouvementé. Le Conventionnel apparaît comme un homme en mouvement, dont le regard ne s'arrête sur le paysage que pour penser à des stratégies. Il agit sur le monde qui l'entoure, en calculant sans cesse en termes de bénéfices et de pertes, d'où aussi peut-être sa comparaison avec un « maquignon »¹⁵⁵. Ainsi, par exemple, il profite de ses campagnes pour acheter des chevaux pour son haras. De cette façon, ces animaux bien aimés sont aussi vus dans leur valeur militaire, ou marchande. On pourrait peut-être avancer qu'il ordonne la construction de la terrasse surplombant son domaine pour pouvoir contrôler et dominer ses terres. Il calcule également le coût temporel nécessaire pour atteindre ses objectifs. Ainsi, on le voit répéter à deux reprises à son intendante qu'il n'a pas de temps à perdre : « et encore une fois croyez-vous que j'aie tant d'années à jeter par les fenêtres ?...¹⁵⁶ », paroles sur lesquelles le récit prend fin. Le côté calculateur du Conventionnel semble en porte-à-faux avec le rythme lent de la nature. Non seulement la geste paysanne est lente, mais de plus, il faut de la lenteur pour pouvoir observer contemplativement, comme dans un état « végétatif ». Autrement dit, il faut avoir du temps à jeter « par la fenêtre », comme un renvoi à la fenêtre où l'écrivain en herbe de *L'Acacia* s'assoit face à l'arbre et à la feuille blanche pour commencer

¹⁵² *Ibid.*, p. 377.

¹⁵³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 263.

¹⁵⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 366-367.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 55, 387.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 477.

son œuvre. Dans *La Route des Flandres*, la mention de pur-sang pouvant passer sans délai de l'immobilité à la « vitesse même¹⁵⁷ » précède immédiatement celle de nuages apparemment immobiles dans le ciel, que l'on perd de vue et que l'on retrouve quelques minutes plus tard à l'autre bout de l'horizon, car ils ont parcouru de « fabuleuses distances¹⁵⁸ ». On pourrait évoquer la pensée qui parcourt de fabuleuses distances, comme dans un renvoi au discours de Claude Simon rappelant une citation de Tolstoï sur les innombrables choses qui cohabitent dans notre pensée en même temps¹⁵⁹. Le temps de la nature se mesure en quelque sorte en termes de distance et de composition spatiales.

La lenteur rend aussi le mouvement imperceptible et apparente le travail de la terre au rythme de la nature. Contrairement à la guerre qui devient une initiation manquée, le travail du métayer ne peut que réussir. Il creuse en effet ses sillons de façon « inexorable » et ce avec une « lenteur propre aux choses de la terre¹⁶⁰ ». Comme si le paysan appartenait par essence à l'ordonnance naturelle, car il s'aligne sur la cadence de la nature. Claude Simon aborde la question de l'importance du rythme dans l'écriture dans un entretien : « Pour ma part, je peux seulement dire que je partage sans restriction avec Flaubert cette même conviction que la musique, le rythme d'un texte, ces qualités en somme dites purement "formelles" de la matière littéraire, sont, en définitive, ses plus sûrs garants¹⁶¹. » Il existe donc un alignement avec la terre pour le paysan. Néanmoins, s'agissant du général, le rythme de l'écriture, ainsi que le contenu du texte indique au contraire une extrême mobilité. Il ne reviendra au domaine que vers la fin de sa vie, une fois qu'il est désormais « dépassé », physiquement affaibli et incapable de voyager. Le château qu'il a tant aimé de loin finit par devenir son mouvoir.

¹⁵⁷ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 186.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 187.

¹⁵⁹ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, Paris, Ed. de Minuit, 1986, p. 26.

¹⁶⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶¹ Claude Simon. "Roman, description et action", *Studi di Letteratura Francese*, VIII, vol. 170, 1982, p. 12-27 [conférence prononcée en 1978, déjà publiée dans *The Feeling for nature and the landscape of man* [Proceedings of the 45th Nobel Symposium]. Textes réunis par Paul Hellberg, 1980, p. 78-89

Le domaine paysan comme centre névralgique

Nous nous intéressons ici à la ferme ou château familial avec l'hypothèse que ce domaine se présente comme un point névralgique central dans les lopins qui forment la vie du général.

Un membre de la famille devenu écrivain, cherchant à retrouver la tombe et le buste de l'ancêtre Conventionnel, visite le château, désormais ruiné. Dans la séquence qui annonce son arrivée, la maison est décrite comme une ruine solide, ancrée physiquement dans la terre par des infrastructures symbiotiques avec le sol de la région :

[...] parvenu à ce stade d'indestructibilité que lui assuraient non seulement ses fondations ancrées au soubassement rocheux recouvert par les terres pauvres, les champs pierreux cloisonnés de murettes ondulant faiblement jusqu'à l'horizon bleuâtre, coupés çà et là de vallons boisés, mais encore l'espèce de vie élémentaire, obstinée, dont il semblait à la fois le protecteur et le protégé [...]¹⁶²

Le domaine exhibe, comme la figure du général, un mélange des contraires. Il est qualifié de « château » mais une épanorthose transforme l'endroit en « ferme »¹⁶³. Le narrateur mentionne le temps qui a ruiné l'endroit, alors même qu'il présente la ferme comme « indestructible ». Cette ambivalence rappelle la personnalité du général, tiraillée entre son statut de militaire voyageur de classe supérieure et de paysan sédentaire et socialement inférieur. La dénomination de cette demeure, qui alterne entre ferme et château, indique la même ambiguïté tout en dénotant simultanément l'hybridité et les relations d'analogie entre les deux statuts dans le temps. Analogie entre statut de paysan et celui de hobereau dont la différence provient finalement du facteur guerre ou « rapacité », affiché comme un besoin d'ordre¹⁶⁴. Nous voyons que le général lui-même exhibe ces caractères. Alors que les adjectifs qui montrent la démesure de sa stature d'« accoucheur de monde » apparaissent plusieurs fois, les passages montrant le côté ambitieux et même vénal du personnage ne manquent pas non plus¹⁶⁵.

L'indestructibilité du domaine ruiné est intéressante à noter. Nous remarquons dans la suite de la description que la vie paysanne survit dans cette

¹⁶² C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 147.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 149.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 148-149, 168.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 23, 28.

demeure où l'on ne voit que des vestiges du prestige passé. Dès avant d'entrer, le personnage remarque des géraniums à une fenêtre¹⁶⁶, puis dans la cour, sur la carcasse de la voiture de l'oncle Charles, il note la présence de poules vivantes et en bonne santé bien que chétives, dans un environnement par ailleurs marqué par la ruine et la déchéance¹⁶⁷. À l'intérieur du bâtiment, lors de la visite, la même chose se remarque dans les pièces désormais devenues hangars de stockage de légumes¹⁶⁸. Le texte précise d'ailleurs que « l'espèce de vie élémentaire » qui occupe le lieu et que le château abrite et protège, empêche la ruine totale de l'endroit.

La « vie élémentaire » et naturelle, pourrait-on dire, est celle de la descendance paysanne du général, vivante et robuste, adaptée au présent, alors que l'autre branche, nobiliaire, a pris fin avec la mort de la grand-mère du personnage. Le descendant vivant, qui porte le nom estropié de la famille¹⁶⁹, semble avoir les mêmes caractéristiques psychopompes que Batti, l'intendante de l'ancêtre, qui est en réalité celle qui hérite autant du fils que de la vie du Conventionnel et vice-versa à la mort de ce dernier¹⁷⁰. Le descendant du général, présenté comme un « gardien » faisant visiter la tombe de l'aïeule dont l'épithète difficilement déchiffrable¹⁷¹ aux références à l'Antiquité gréco-romaine a pâli, semble être un innocent, un fou, une créature à mi-chemin entre l'humain et la bête. Il nous rappelle la figure paysanne de Wack dans *La Route des Flandres*, dont la description fait également un « idiot » aux mains, comme nous l'avons vu, comparées à l'écorce et au bois fendu¹⁷². La même description qui brouille les frontières entre l'individu et son monde apparaît au sujet des Noirs, des Pygmées peut-être, qui paraissent à mi-chemin entre l'humain et le végétal¹⁷³ dans *L'Acacia*. Ou encore au sujet de l'Homme-Fusil du *Palace*. Cette typification qui rappelle une synecdoque semble, grâce à l'analogie, ancrer physiquement un individu dans son milieu et de cette manière créer dans l'écriture une symbiose entre le lieu, ses composants matériels et le sujet. Dans cette logique, le château demeure à la fois ruiné et indestructible, en ce sens qu'il perd ce qui en symbolise l'ambition sociale tout en continuant d'exister sous forme de ferme

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 147.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 459-460.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 163.

¹⁷² C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 148.

¹⁷³ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 134-135.

toujours habitée par des membres de la famille. Ces derniers dont la vie s'entremêle toujours à la ferme, appartiennent à la lignée « bâtarde », accrochée à la terre : « comme si le colosse avait laissé derrière lui deux lignées de descendants, l'une bâtarde, illégale, ayant seulement droit au tiers du nom (ou plutôt à l'un des trois), restée là, comme les anciens serfs, attachée au sol (ou plutôt cramponnée, enracinée [...] »¹⁷⁴. Ici encore, la mention de la paysannerie brouille les frontières entre les espèces avec la métaphore de l'enracinement qui reprend l'image de l'arbre généalogique, invoqué avec le mot « branche ». Et cela nous renvoie vers l'origine de cette branche, le général lui-même, comme unifié avec le domaine grâce à son buste de marbre et à l'ambiance de cette demeure du temps où son dernier descendant direct, la grand-mère du narrateur, y vivait dans la honte du régicide et du fratricide.

L'existence d'une lignée paysanne descendant du Conventionnel signifie qu'il existe bien une figure du général en tant que paysan, ce qu'appuie la description de ce dernier.

Le général paysan et militaire : la métaphore de l'écriture

Le général est présenté comme le fils d'une « longue lignée de hobereaux aux blasons dédorés, vivant comme des paysans »¹⁷⁵ et désargentés. Cet héritage fait de lui un « homme de la terre » qui a hérité de ses ancêtres son « impénétrable visage de maquignon », capable de jauger un marché ou de découvrir une escroquerie. Dans cette séquence, ces qualités héritées font de lui un bon chef de guerre, capable de mesurer correctement un désastre et d'y réagir. Cela semble rappeler d'une part le rapprochement entre guerre et commerce, comme on le voit dans *La Route des Flandres*, et de l'autre, le calcul prévisionnel comme une référence aux mathématiques et à la géométrie que le général connaît en tant qu'artilleur. Ce métier fait également de lui un géomètre.

À plusieurs endroits, son physique est rapproché, comme celui d'autres personnages paysans, de celui d'un animal, en l'occurrence d'un taureau¹⁷⁶. Cette métaphore renvoie autant à la terre qu'à la mythologie, en particulier à la figure

¹⁷⁴ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 170.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 387.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 68, 196, 234, 408.

d'Orion, enfanté par le taureau et surgissant après lui dans le ciel, mais aussi à Europe, que ce général a conquise en tous sens. Ici, il semble que la haute taille du général, dépeint comme « géant » ou « colosse », conjugée à son embonpoint et à sa fougue soient à l'origine de cette comparaison, qui a également une dimension sexuelle¹⁷⁷, ce qui de nouveau complète une boucle vers la terre et la fertilité.

La description « en somme » de l'oncle Charles relie également le Conventionnel à la terre. L'oncle, au moment de donner les carnets de l'ancêtre au personnage qui semble être le narrateur, considère le général comme un paysan, à cause de sa patience ou passion à répéter les mêmes batailles :

Au fond, [...] c'était un paysan. D'où cette constance avec laquelle il veillait par voie épistolaire sur ses quelques hectares de terre, ce même style dont il usait tout naturellement pour commander à Jourdan de garder les passages du Rhin et à Batti de veiller à ce que les pas soient bien fermés. Toutes ces lettres pendant toutes ces années... Un véritable précis d'agriculture. Quelque chose d'aussi cyclique, d'aussi régulier que le retour des aiguilles d'une montre sur les mêmes chiffres d'un cadran. [...] cet éternel recommencement, cette inlassable patience ou sans doute passion qui rend capable de revenir périodiquement aux mêmes endroits pour accomplir les mêmes travaux [...]¹⁷⁸

Ce passage relate ce qui semble au narrateur les points analogiques entre le paysan et le militaire. Le général est un paysan, en dépit de sa connaissance des mathématiques. On pourrait estimer que l'oncle Charles remarque la différence d'instruction entre un militaire de carrière et le fermier. Néanmoins, on pourrait peut-être prendre cette dichotomie au pied de la lettre et penser qu'il existe une opposition entre la vie paysanne et la connaissance des mathématiques, autrement dit, savoir transformer en abstraction des distances ou des paysages à des fins militaires.

On peut noter la question de l'existence d'un centre qui tient le tout ensemble. Le militaire paysan et la montre sont comparés à travers l'idée d'un point de convergence. Un tel point permet de métaphoriser le parcours spatial en parcours temporel de transformer ici la métaphore en l'exacte expression du passage du temps à travers l'espace.

La métaphore du cadran de la montre apparaît également, en partant de l'idée que le château se trouve subjectivement au centre spatial de la vie du général, laquelle est imaginée comme un cercle au diamètre composé des nombreux

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 408.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 447.

déplacements du militaire. On pourrait figurer une « ronde » et la relation des différents points où se trouve le général à un moment donné de son parcours. Si l'on dessine des lignes reliant ces points, elles seront des trajectoires passant toutes par le centre, c'est-à-dire le château. Cela semble aussi renvoyer à l'acharnement au travail puisque le narrateur précise que le général travaille « quinze heures par jour », de même qu'à la patience, la constance et à la passion.

De cette façon, l'écriture demeure aussi un autre facteur commun qui joint la terre, la guerre et la passion. L'on remarque à ce propos que le général use du même style pour écrire à ses alliés et à son intendante¹⁷⁹.

On voit ainsi se dessiner en surimpression au général vu comme un paysan baroudeur des éléments qui rappellent le travail d'écriture. Un travail que le Conventionnel lui-même a appliqué pour que sa correspondance qui lui survit, à lui qui n'a pas de sépulture, soit vue comme « un précis d'agriculture ». Un précis, comme un document relatant des informations « scientifiques », à partir d'une source savante qui veut enseigner et transmettre. D'ailleurs, n'oublions pas que cette correspondance fait l'objet d'une transmission familiale par l'intermédiaire de l'oncle Charles.

Ainsi, le général est présenté comme quelqu'un qui possède les qualités et les vertus de constance et de patience nécessaires pour un travail qui donnerait des fruits. Et l'ouvrage auquel il s'applique pourrait aussi être l'écriture s'autoproduisant sur le modèle de la nature.

¹⁷⁹ *Id.*

Chapitre XII : Les personnages militaires ordonnateurs et géomètres repris et dépassés

Dans notre approche de la présentation des figures ancestrales comme (des) modèles d'écrivain, nous nous intéresserons ici à une image bicéphale de l'ancêtre ordonnateur et géomètre. Qu'il s'agisse du père capitaine dans *L'Acacia* ou du général Conventionnel, l'ancêtre militaire est décrit aussi à plusieurs reprises comme un dessinateur. Ceci nous intéresse dans la mesure où la dimension visuelle et picturale est à mettre en relation avec l'origine picturale du « paysage » que nous tentons de cerner comme un modèle poétique dans l'œuvre simonienne.

Dans *Les Géorgiques*, le général Conventionnel est un grand voyageur. Le rythme saccadé du récit, en particulier dans les premières pages du roman où les phrases brèves s'accumulent avant de prendre leur essor vers des descriptions, indiquent une extrême mobilité du personnage juxtaposée à un nomadisme du pronom « il » dont le référent n'est pas évident. Cette mobilité qui spatialise le cours de sa vie en transformant chaque situation spatio-temporelle en un jalon qui permet de faire une (sorte de) somme des points importants de sa vie, met en scène de nombreux endroits que les fonctions du général transforment en places et lieux lus par les protagonistes eux-mêmes dans une grille stratégique, politique, historique et même sociale. Ainsi par exemple de l'Italie, où le général occupe plusieurs fonctions au fil de sa carrière. Durant les premières pages du roman où sa carrière est racontée dans le désordre avec un pronom « il » incertain le désignant, ce pays apparaît à plusieurs reprises. Le narrateur apprend pêle-mêle les postes et lieux qu'il a occupés en Italie¹⁸⁰. On découvre notamment qu'il se plaint de l'état des routes¹⁸¹, qu'il envoie ses frais de poste qui sont semble-t-il mentionnés, qu'il passe la nuit avec une Italienne à Goro¹⁸², qu'il s'est arrêté pour admirer une statue de Virgile à Mantoue¹⁸³, de même que sur la Trébia pour « étudier le théâtre des batailles d'Hannibal, de Souvaroff et de MacDonald »¹⁸⁴, qu'il a été ostracisé par la cour de Naples. Par conséquent il occupe son temps libre en visitant les ruines de Pompéi et d'Herculanum¹⁸⁵. Les lieux sont listés en tant qu'étapes autant spatiales que

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸² *Ibid.*, p. 27.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 26.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 26-27.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 27.

temporelles de la vie du général dont on assiste dans le désordre aux succès et déchéances. En parallèle, c'est l'Histoire et les événements historiques pêle-mêle et sans ordre chronologique qui se dessinent au travers des lieux de séjour de l'individu acteur. Plusieurs autres contrées apparaissent également, généralement dans un contexte militaire de campagnes. Dans le cas de l'Italie, il est intéressant de noter, au travers de la vie quotidienne du général, que ces lieux sont dotés d'une valeur politique, sociale et militaire, et aussi culturelle – avec la référence à l'amour de l'ancêtre pour Virgile, qui réapparaît à au moins deux reprises dans le passage¹⁸⁶ –, au-delà des paysages « naturels » ou géographiques qu'ils englobent. Les voyages du général ont des objectifs précis, militaires et politiques. Ainsi, le passage concernant la visite des lieux de batailles qui a pour but l'étude stratégique. On peut voir dans cette circularité une « ronde » sinusoïdale des premiers temps de la Révolution française qui, en quelques années, redonne place à la royauté à travers l'Empire, tout en ayant assimilé des changements. La visite des sites antiques ne se fait que parce que le général, en fin de carrière, est ostracisé peut-être pour ses positions en apparence intransigeantes sur les idéaux révolutionnaires, quand bien même il est suffisamment ambitieux pour se plaindre de l'absence de récompenses pour ses services ou qu'il assure l'avenir privilégié de sa famille grâce à sa position. L'écriture des carnets sur laquelle se base la sélection du narrateur pour raconter sa vie est donc soumise à des exigences, non pas de composition interne mais de nécessités externes, tels que par exemple le calcul des frais ou la correspondance politique. Il semble de même qu'une dimension « marchande » se profile, minutieusement notée dans les frais de poste, mais aussi au travers des achats de chevaux du général :

À la question de savoir si Louis Capet mérite la mort il répond OUI. Tenu en ostracisme par la cour de Naples il occupe son temps en visitant les ruines d'Herculanum et de Pompéi. Il écrit S'il nous eût fallu l'année dernière calculer sur les bases ordinaires de la guerre notre campagne se serait terminée à Bruxelles, tandis que nous avons été jusqu'à Amsterdam. Il écrit à son ami le général Miollis qu'un soir d'étape, à Goro, il a passé la nuit avec une jeune Italienne. [...] Il achète à Amsterdam une jument de cinq ans [...] À son arrivée à Strasbourg il sévit avec vigueur contre le laisser-aller et les désordres qui règnent à l'armée du Rhin. Il possède dans ses écuries trente-quatre chevaux, juments, mulets, bardots et un âne. Il écrit qu'au passage du Tagliamento il y en

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 64 : « J'en partis à la pointe du jour pour me rendre à Mantoue qui vous doit la place Virgiliane. Cette ville s'embellirait davantage si... »

avait pour tout le monde et que si d'autres ont cueilli les roses il n'a récolté que des épines¹⁸⁷.

Dans les deux premières lignes, l'Histoire se faisant se dévoile au lecteur, avec l'exécution du roi, puis l'Empire, dont la cour avec ses jeux et alliances rappelle justement la royauté défunte. Paradoxalement, la visite des ruines antiques lui fait découvrir une cité fameuse détruite par la lave mais ensevelie et conservée. Pompéi est un fossile et c'est comme si la cour renaissante était aussi une antiquité conservée monumentale dans un monde changé. Néanmoins, simultanément, le passage semble montrer les derniers soubresauts d'une Révolution qui désormais a fait littéralement une révolution circulaire puisque les privilèges et la royauté éradiqués sont revenus.

L'indication « il écrit » précise l'existence d'un narrateur rapporteur qui réclame et valide son rôle de « compositeur » puisqu'il revendique le choix des extraits. Un extrait rapporte les plaintes du général envers ce qu'il juge être le peu de gloire et de bénéfices qu'il a obtenus en tant que militaire révolutionnaire. Une autre parle de « calcul » qui renvoie encore à l'image du général en tant que maquignon – qui d'ailleurs ici possède une belle écurie, avec une juxtaposition de la jeune femme et de la jeune jument – et paysan, et en tant qu'artilleur, bon en mathématiques et littéralement calculateur. Une autre face de l'ancêtre apparaît à ce titre en ce qu'il note ce qu'il calcule, entre autres en termes de distance. Le roman s'attache à montrer ces lieux comme des étapes révélatrices de la vie du Conventionnel¹⁸⁸.

La topographie de ces places est ainsi présentée en termes fonctionnels. Par exemple, le général visite des lieux où des batailles ont eu lieu et il en tire une réflexion stratégique. Ou bien la distance entre l'Italie et la France est transformée en numéros de bornes militaires¹⁸⁹. Bien que cette expression soit aussi une notation du monde, nous remarquons néanmoins que selon ses registres colorés, le général pense son environnement avant tout en termes militaires et administratifs, pour ne pas dire impériaux. Les lieux sont regardés par ce dernier en termes de productivité et cadrés par des objectifs précis. La rêverie ou la flânerie dans le paysage n'ont pas de place dans cette vision à moins que l'observation puisse déboucher sur un compte

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 28.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 63.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 26.

rendu, un rapport ou une description morale pour la postérité, comme on peut le voir avec le récit de voyage et de visite du site de Pompéi¹⁹⁰.

Dans un passage où le général mentionne son intention de dessiner des plans militaires, la narration se déplace vers la Seconde Guerre mondiale et l'observation des avions de combat bombardant des cibles :

Je fais en ce moment dessiner les plans que j'enverrai au Ministre dans peu de jours. Je compte faire faire un dessin à vue d'oiseau et l'envoyer directement au Premier Consul. [...] On n'aperçoit pas les avions qui volent sans doute à la limite du plafond de nuages bas. On peut cependant suivre leur trajet par les détonations des bombes qui se succèdent à peu près parallèlement à la route où cheminent les cavaliers se dirigeant vers la Meuse, mais assez loin sur leur droite.¹⁹¹

Dans ce passage, l'annonce du général qui veut dessiner des plans militaires est suivie par la mention des bombardiers pendant la Seconde Guerre mondiale. Le général veut élaborer une carte militaire qui embrasse la zone de haut, en schématisant et en déshumanisant en quelque sorte le paysage, en raison de l'abstraction des éléments non nécessaires à son « dessin ». Nous avons vu dans un autre passage la relation négative et traumatisée à l'avion qu'entretient le narrateur simonien. L'avion offre une vision céleste et verticale qui abstrait l'œil voyant et l'observateur du champ de l'objet vu. Ici, le général veut faire un dessin « à vue d'oiseau ». Cela semble également rappeler *L'Acacia*, où le pilote de l'avion allemand est imaginé comme un pasteur comptant le bétail – les cavaliers qu'il scrute de haut¹⁹². Dans *Les Géorgiques*, la même image de cavaliers transformés en troupeaux affolés courant dans des champs clos sans savoir vers où se diriger est visible¹⁹³. Les visions verticale et horizontale d'un sujet qui fait lui-même partie de son environnement sont séparées l'une de l'autre. Le plan militaire, en tant qu'il transforme le paysage où se trouve le sujet en champ abstrait dont les informations ne sont données que selon une grille d'objectifs à remplir selon les besoins stratégiques ou autres, pourrait être métaphoriquement l'équivalent géométrique schématique de la terre vue du ciel et dans un mouvement inverse, en se déshumanisant, retrouver des proportions cosmiques. Dans ce passage, le « on » collectif des cavaliers ne voit pas les avions qui bombardent. Néanmoins, leur trajectoire est comme recomposée après coup lors d'un processus qui schématise et

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 374.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁹² *Ibid.*, p. 30.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 128.

abstrait d'abord les informations pour redonner ensuite une présentation schématique à travers la mention « à peu près parallèlement » et « assez loin sur leur droite ». Le point de vue narratif est abstrait, en retrait et à distance de la scène.

Dans le passage cité, avant la mention de l'annonce du général, une information est donnée sur la façon dont la lumière joue sous les paupières closes du vieillard relisant les mémoires du général :

La pastille lumineuse s'étire, devient une ellipse. L'ellipse prend la forme géométrique d'un losange, incliné vers la droite. Le pourtour du losange se teinte de bleu pervenche tandis que se forme au centre un second losange brun foncé qui s'agrandit, cerné à la fin d'une mince ligne azur.¹⁹⁴

Ellipse, losange, centre, pourtour, forme géométrique, il semble que l'isotopie lexicale de la géométrie domine dans ce passage, de même que la notion de transformation et de l'interrelation. La question de la perspective, implicitement comprise dans la mention du dessin de plan que le général veut faire faire, se profile de même dans le motif pictural que le narrateur décrit sous les yeux du vieillard. Il semble ainsi que le passage glisse vers la question de l'image et de la carte élaborée par la figure ancestrale militaire, artilleur de son état. Bérénice Bonhomme, s'interrogeant sur la place de l'image dans l'œuvre simonienne, revient en ces termes sur l'importance du schéma : « Ainsi la description tend vers le schéma, abstraction qui privilégie la construction précise de l'espace. Ce type de dessin a normalement une valeur épistémique, apportant une connaissance sur le monde. Le schéma est un mode de représentation économique, il doit être plus simple et plus lisible que ce qu'il schématise, sinon il ne sert à rien.¹⁹⁵ » Néanmoins, selon cette critique, les cartes et schémas simoniens, en raison de leur abondance et de la multiplicité des traits et lignes qu'ils contiennent, obéissent également à la volonté de devenir des images indépendantes, et en tendant vers cet objectif, ils brouillent au contraire les repères¹⁹⁶. L'espace de la diégèse tend ainsi à créer de la confusion chez le lecteur. Comme la scène dans *Le Palace* où l'Italien dessine le schéma du lieu où il a commis son assassinat :

[...] l'Italien [...], en train de dessiner, au-delà de la porte à tambour et vers l'intérieur du rectangle, une courte ligne ondulée, comme un serpent, une sinusoïde, puis, sans explication, au-dessus de celle-ci et à la verticale (de sorte que le crayon était à peu près au centre du rectangle), un cercle ou plutôt

¹⁹⁴. *Ibid.*, p. 56.

¹⁹⁵. B. BONHOMME, *Claude Simon, op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 22.

plusieurs cercles (ou plutôt encore, comme le crayon allait maintenant très vite, plusieurs ellipses) concentriques, se superposant, ou légèrement excentriques les unes par rapport aux autres, découvrant, lorsqu'il écarta sa main, quelque chose qui ressemblait à une pelote de laine [...] ¹⁹⁷

Une démarche inverse semble être suivie par le général artilleur, dont les plans militaires, contrairement à sa propre trajectoire de vie, marquée par de très nombreuses lignes et déplacements spatio-temporels, sont classiques et remplissent leur fonction d'abstraction. Le dessin inachevé et à la facture classique qui ouvre le roman pourrait être une image-texte du style du général, d'autant plus que dès cette introduction, la question de la perspective se pose également dans la partie « décor » du dessin, vide de personnages et dessiné à l'encre noire, dont la description insiste sur la composition et sa perspective. Ce tableau à l'encre noire brouille également les frontières entre texte et image, dans le cadre de l'importance des formes visuelles textuelles dans l'œuvre simonienne qui font du texte un objet à voir autant qu'à lire¹⁹⁸. Ici, la figure de l'ancêtre en tant que stratège et dessinateur en fait un créateur artistique dont la méthode de travail paraît suivre un cours diamétralement opposé à celle de Claude Simon.

Les images géométriques dans l'œuvre simonienne semblent aussi avoir une fonction de renvoi à la fabrique et à l'étoffe primaire des choses matérielles, de même qu'au montage et à la composition, comme on le verra plus loin avec la peinture de Gastone Novelli. Leur présence se dessine donc également dans une réflexion sur l'art au travers d'une mise en parallèle avec la peinture, réflexion artistique longuement étudiée par Brigitte Ferrato-Combe, spécialiste de la place de la peinture dans l'œuvre de Claude Simon, qui y consacre un chapitre dans son ouvrage en avançant l'idée que la peinture est peut-être un modèle épistémique de réflexion artistique chez Claude Simon : « Pour lui [Claude Simon], à défaut de « recette », il y a une « logique » de la peinture, et c'est en cela qu'elle peut être un modèle théorique pour l'écriture¹⁹⁹. » La « recette » mentionnée dans cette phrase est celle que le maître André Lhôte, critiqué par Claude Simon, enseignait lors de ses cours de cubisme : « La coûteuse école (« académie ») où un ingénieux professeur apprenait à transformer les tendres et pâles nudités assises ou mollement allongées sur la table à modèles en assemblages de tubes d'acier, de cônes et de sphères)²⁰⁰. »

¹⁹⁷ C. SIMON, *Le Palace*, *op. cit.*, p. 60-63.

¹⁹⁸ B. BONHOMME, *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁹⁹ B. FERRATO-COMBE, *Ecrire en peintre: Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 25.

²⁰⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 180.

Non pas que Claude Simon critique le cubisme, qu'il tient au contraire comme une peinture qui montre plus fidèlement la perception que nous avons, et qu'il rapproche des tableaux détachés flaubertiens²⁰¹. Mais il s'agit de la réflexion artistique simonienne qui refuse l'idée de « recette » et cherche plutôt l'harmonie et s'inscrit dans une logique de rapport d'équilibre entre les différentes parties, la « logique » étant celle qui fait tenir entre eux les éléments de la phrase grâce à leur valeur intrinsèque, ce qu'il dénomme lui-même la règle des combinaisons et des permutations²⁰². Néanmoins, ici, les modèles transformés en objets quasi industriels, comme en écho à l'industrialisation des objets artistiques devenus reproductibles à l'ère moderne, montrent un enseignement pictural axé sur la transmission d'un savoir déjà codifié, détaché de son objet, puisque les « tendres nudités » sont en réalité bien autre chose que des « modèles d'assemblage » en acier. Nous sommes renvoyés vers la gravure qui ouvre *Les Géorgiques*, et qui semble également faire allusion à la transmission d'un code, dans une mise en parallèle de la peinture, de l'écriture et de l'héritage militaire et historique.

Le général s'inscrit à ce titre dans une catégorie d'« artiste » qui demeure encadré par une vision artistique déjà établie, rappelant celle du maître à dessiner qui ne voit plus en quelque sorte les modèles. À la fin de sa vie, le Conventionnel, retourné à son domaine et installé face aux beaux paysages qu'il a « dessinés » lui-même par correspondance avec son intendante, se voit incapable de voir et d'entendre le paysage qui se déploie sous ses yeux. D'ailleurs, il ne se promène pas dans son domaine, mais se pose en surplomb sur la terrasse qu'il s'occupe à bâtir, pour observer ses terres du haut de son éminence. Néanmoins, il consacre cette dernière saison de sa vie à rédiger ses mémoires, dont l'instabilité et la confusion dues au passage du temps rappelle l'érosion de la mémoire et la transformation du témoignage en récit en quelque sorte fictionnel, bien qu'autobiographique. Les mémoires devenant alors « un objet » scriptural qui produit du sens indépendamment du témoignage dont ils sont porteurs. Cela rappelle d'autres romans simoniens également nourris de matériaux autobiographiques. De nouveau, un rapprochement se dessine entre l'ancêtre militaire et l'écrivain. Le premier étant également, en l'occurrence, un écrivain dont le *style* est commenté :

[...] c'était un paysan. D'où cette constance avec laquelle il veillait par voie épistolaire sur ses quelques hectares de terre, ce même style dont il usait tout

²⁰¹ C. SIMON et P. LONGUET, *Quatre conférences*, op. cit., p. 58.

²⁰² F. van ROSSUM-GUYON et J. RICARDOU, *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Reproduction en fac-similé, Paris, Hermann, 2011, p. 73-97.

naturellement pour commander à Jourdan de garder les passages du Rhin et à Batti de veiller à ce que les pas soient bien fermés. [...] ²⁰³

Ces paroles sont celles de l'oncle Charles, qui joue un rôle central dans la transmission de l'héritage, au moment où il délivre les documents de l'ancêtre à son pupille. La transmission d'un héritage dans lequel l'écriture tient une place fondamentale et historique se fait par l'intermédiaire du personnage qui, dans *La Bataille de Pharsale*, apprend à lire à l'enfant en latin le récit des batailles césariennes. Ce qui rappelle la question du style abordé ici, puisque ce style qui vient naturellement au général pour parler à la fois de guerre et d'agriculture apparaît en mise en abyme en ekphrasis à la fin du roman :

Dans l'iris de l'œil, balayé en partie par un pinceau divergent de lumière, se reflète l'intérieur de l'opéra de Besançon dont les gradins et la galerie s'infléchissent en courbes inverses de part et d'autre d'une ligne horizontale médiane. L'ensemble est conçu dans un style sévère, inspiré de l'antique ²⁰⁴.

Il apparaît que la narration décrit une vision formée dans l'iris de l'œil d'un portrait du général, réalisé durant sa dernière année de vie qu'il passe justement à écrire ses mémoires et à contempler les paysages qu'il a élaborés à distance. Il est impossible de dire avec certitude si le style sévère et inspiré de l'antique est celui de l'opéra ou du portrait à la mine de plomb. Cependant, vu en mise en abyme, l'on peut considérer qu'étant donné que le personnage d'Orphée ²⁰⁵ double celui du général, de même que les références à l'intérêt de ce dernier pour la culture antique, le style sévère est aussi celui du général lui-même. Une autre mention du style revient à propos de la plainte de sa veuve royaliste au tribunal au sujet de son héritage, plainte rédigée dans un « style ampoulé » qui est le même pour les grandes déclarations de principe des révolutionnaires et qui semble les tourner en dérision, par le retournement et le retour des choses qu'il indique ²⁰⁶. Dans la continuation du passage décrivant l'opéra dans l'iris de l'œil, la référence à la culture antique se profile également avec des personnages en péplum et la disposition des lignes décrites semble montrer une perspective classique et ordonnée.

²⁰³ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 447.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁰⁵ L'enfant le découvre dans les théâtres et opéras auxquels il assiste sous l'égide de sa grand-mère, et il réapparaît durant la guerre, entendu à la radio. Le récit de la visite à l'opéra avec la grand-mère suit immédiatement celui de l'ancêtre devant se présenter à l'Opéra pendant qu'il est en poste en Italie (*Ibid.*, p. 222-223.).

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 456.

Ainsi le personnage militaire, géomètre, dessinateur de plans et écrivain, obéit à un style classique et sévère, inspiré de l'antique. Le général se présente comme un ordonnateur, un géomètre qui organise et compose les étendues qu'il conquiert dans une relation plutôt impérieuse à la terre qu'il transforme en territoires signifiants. Il emploie aussi une terminologie militaire pour ordonner les travaux des champs sur son domaine. Sa fidèle intendante Batti doit « décrypter » pour comprendre les instructions à suivre :

[...] recevant [...] les missives cachetées de cire qu'elle ouvrait, déchiffrait ou plutôt décryptait, essayant de voir dans ce qu'il appelait la division bleue, la division verte, la division rose, ces peupliers, ces acacias, ces champs, ces vignes [...]²⁰⁷

L'usage de plusieurs participes présents transforme la scène décrite en tableau à tonalité militaire à cause des missives cachetées de cire qui doivent être décryptées. On dirait qu'il s'agit de briser un code même si le message est adressé à la bonne personne. Il semblerait que ce passage soit une réflexion sur la représentation puisque l'intendante doit transformer les mots en choses. En parallèle au décryptage des mots, les divisions colorées et le regard emmènent la réflexion sur la représentation vers le pictural, tout aussi codifié puisque les couleurs ne présentent aucune correspondance particulière avec ce qu'elles désignent et ne sont finalement que des désignations. Toutefois, elles indiquent chez le général une représentation mentale spatiale et picturale comme une carte du domaine.

Ce jardin désigné par des divisions colorées rappelle également le procédé de montage du plan de roman que Claude Simon dit avoir suivi pour *La Route des Flandres* : « Pour m'y retrouver j'avais adopté quand j'écrivais *La Route des Flandres* un système de couleurs différentes pour chacun des thèmes ou des personnages.²⁰⁸ »

La méthode d'écriture simonienne, les dessins en marge des manuscrits ou le fameux dessin de la table de travail montrent également un héritage pictural à mettre en relation dans le roman avec celui de l'ancêtre militaire. Le montage textuel superpose ces deux héritages à travers les procédés typographiques ou les confusions volontaires quant à l'identité des pronoms personnels ou l'absence de noms propres. L'héritage pictural semble simultanément revendiqué et dépassé par des innovations textuelles et formelles.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 462.

²⁰⁸ Entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 18 septembre 1997. Cité dans C. SIMON, « La Route des Flandres », dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, vol. I/2, p. 1277.

Ce schéma de l'ancêtre qui est à la fois écrivain et dessinateur revient également à propos du père militaire dans *L'Acacia* et nous renvoie vers un héritage ancestral décomposé en prismes, dont l'un serait celui de l'art. Ces individus semblent avoir en commun une volonté de bâtir le monde selon un plan préétabli et basé sur de nobles valeurs. À ce titre, dans une relation au paysage et aux territoires qui les entourent, ils semblent être des géomètres tentant de définir et de donner un sens et une identité à ces mondes. Une autre figure double également celle du géomètre : l'arpenteur.

Le militaire cartographe : la relation des mots à l'image chez l'ancêtre modèle

Les personnages militaires sont présentés comme des géomètres qui dessinent des plans et transforment un paysage en cartes aux informations sélectives pour des objectifs précis. Néanmoins, l'élaboration d'une carte exige une phase de découverte et d'exploration qui mérite de s'y attarder, car l'exploration est aussi revendiquée par Claude Simon comme essentielle à l'écriture :

[...] l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur le papier, touche aussitôt à ce prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit, « parle déjà avant nous » au moyen de ce qu'on appelle ses « figures » [...] dont aucune n'est l'effet du hasard mais tout au contraire partie constitutive de la connaissance du monde et des choses peu à peu acquises par l'homme²⁰⁹.

L'œuvre de Claude Simon est saturée de références au voyage, au déplacement, à des lieux visités. Par exemple, dans *Le Jardin des Plantes*, au moins cinq pays apparaissent, chacun englobant ce qui semble être le monde social et politique à l'époque de la rédaction du livre, mais aussi selon les mémoires entrecroisées de personnages historiques et littéraires en des périodes diverses. Il y a aussi les personnages immigrés pour des raisons politiques ou événements historiques dont l'essence semble changer au fil de leurs péripéties. À l'image de la dichotomie qui sous-tend toute l'œuvre simonienne, le voyage et les déplacements au gré des lieux semblent avoir autant d'importance que les lopins de terre auxquels

²⁰⁹ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 27-28.

les générations d'une même famille s'accrochent et les maisons familiales qui deviennent le centre d'un réseau d'exploration du monde inconnu des personnages sédentaires tels que Batti. Ce n'est pas uniquement le narrateur qui voyage. Les cartes postales, les archives ou les lettres familiales sont également de précieux documents d'exploration. À ce titre, l'image de l'explorateur mérite d'être étudiée de plus près, dans la continuité d'une réflexion sur l'écriture visuelle et la relation de l'écriture à la vision, qui tient une place si importante dans les romans de Claude Simon.

L'ancêtre cartographe cartographié dans l'écriture

Le personnage du capitaine de la marine coloniale dans *L'Acacia* semble présenter un profil idéal d'explorateur. Le roman revient notamment sur la description des cartes postales que ce dernier envoyait à sa fiancée, de même que ses lettres, qui deviennent des documents mis en scène pour raconter la vie du couple avant la guerre et la mort du militaire. Ces documents qui témoignent des changements et du mûrissement du capitaine, montrent également les lieux où il séjourne à titre de conquérant civilisateur, mais aussi les conditions de représentations de ces régions. Par exemple, dans ce passage, ce qui semble être une description de photographies :

[...] un homme tout à coup, assuré [...] la toile de fond du photographe représentant un pâle décor végétal de bambous, de palmiers-dattiers et de bananiers aux larges feuilles échancrées (« Martinique 1899 »), puis un fouillis de fougères arborescentes, de feuillages géants, vernis, charnus, rainurés, pendant en grappes, s'éparpillant, festonnés, gaufrés, striés, déchiquetés, aériens, s'entremêlant, se bousculant, entourant d'un cadre exubérant une muraille de roche, une cascade, un bassin d'où émerge le buste laiteux et nu d'un homme à la barbe carrée, les mains aux hanches (« Madagascar »)²¹⁰

Plusieurs descriptions de photographies montrant le capitaine à divers âges et en divers endroits se suivent, la conjonction « puis » provoquant une confusion entre la continuité temporelle des images et leur position spatiale en tant que supports

²¹⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 79-80.

d'images regardées l'une après l'autre. En parallèle, le mot donne un mouvement de continuité aux photos qui se suivent, comme une métaphore ou une mise en mots du déplacement spatio-temporel du militaire sur les images pourtant fixes. La première photo montre un atelier dont le décor met en abyme la géographie de l'endroit indiqué comme lieu où elle a été prise : la Martinique. La seconde image a été prise dans un environnement malgache tropical dont la description semble souligner les caractères généraux stéréotypés avec l'exubérance de la végétation et la cascade au fond. Dans les deux cas, le décor indique une représentation de l'exotisme soit convenue soit en train d'être élaborée pour un public spectateur. Pourtant, la description de la seconde image semble montrer encore un autre niveau de représentation à cause de nombreux adjectifs décrivant la végétation. Le narrateur procède en quelque sorte à une mise en abyme de la représentation exotique des îles. Ainsi deux à trois niveaux de représentations surchargent la description des images du capitaine. Sachant que la première photo est elle-même la continuation des changements du militaire découverts par ses sœurs sur les images successives que ce dernier leur envoie, il semble qu'il existe donc un compositeur qui serait en l'occurrence le capitaine lui-même se mettant en scène. Nous avons vu précédemment le rôle de la mère en tant qu'elle prend et conserve des photographies familiales ou autres. Ici, sa fonction est doublée par celle de son mari qui est explicitement, dans la suite du passage, mis en scène dans son rôle de fonctionnaire civilisateur et cartographe :

[...] puis [...] une butte de terre où sous un parasol déployé se tient le même homme [...] debout à côté de deux de ces trépieds qui servent de supports aux instruments de visées topographiques et autour desquels s'affaire un nègre aux jambes de sauterelle sortant d'un sarrau en guenilles [...] ²¹¹

Le mot « trépied » renvoie à la photographie. De même, l'image du militaire arpenteur, explorateur et civilisateur se dessine ici dans ses visées cartographiques, puisqu'il est là pour quadriller et « civiliser » le monde, là sur une « butte de terre » qui rappelle une mappemonde ou une conquête, aidé par un indigène dont l'habillement en dit long sur le succès de la colonisation. Le « nègre » porte un sarrau, vêtement d'écolier français, mais le sien est en guenilles et il n'est pas ici pour apprendre, mais pour servir le conquérant colonialiste. Le rôle de la cartographie dans les entreprises militaires de conquête a été étudié notamment par un historien, John Brian Harley, qui écrit à ce propos :

²¹¹ *Ibid.*, p. 80.

Autant que les canons et les navires de guerre, les cartes ont été les armes de l'impérialisme. Dans la mesure où les cartes ont servi à promouvoir la politique coloniale et où des territoires ont été revendiqués sur le papier avant d'être effectivement occupés, les cartes ont anticipé l'empire. Les géomètres marchaient à côté des soldats, élaborant d'abord des cartes pour des missions de reconnaissance, puis à des fins d'information générale, avant d'en faire un instrument de pacification, de civilisation et d'exploitation dans les colonies²¹².

Le rôle du géomètre participant à une entreprise de conquête, puis d'organisation paraît une métaphore importante du travail de l'écriture simonienne. Ici, en l'occurrence, la narration dépeint l'entreprise d'appropriation entamée par les plans grâce à l'élaboration d'une sorte de carte descriptive du capitaine cartographe justement à travers les « cartes postales » et photos laissées par ce dernier. Le personnage militaire est ici en quelque sorte mis en abyme doublement, une première fois dans sa photo qui, à son insu, révèle des informations historiques et sociales sur sa vie et son époque, au-delà de ce qu'il veut lui-même mettre en scène par exemple pour sa famille ou pour la postérité ; une deuxième fois à travers sa représentation dans une diégèse qui le fabrique dans le récit en s'alimentant des photographies qui le représentent.

Dans *Histoire*, l'enfant visite sa mère dont la chambre est ornée d'un portrait agrandi du capitaine²¹³ dont les yeux « de faïence » sont soulignés par le narrateur dans *L'Acacia*²¹⁴. Le regard de la gravure de l'ancêtre Conventionnel est aussi méticuleusement décrit dans *Les Géorgiques*²¹⁵. Le futur écrivain qui s'assoit à sa table de travail à la fin du roman est donc élevé sous le regard scrutateur, énigmatique et impassible d'un père explorateur qu'il n'a connu qu'à travers les récits nécessairement subjectifs qu'on a faits de lui et des photographies qui ont capturé un moment de vie dans le temps. Les sœurs du capitaine suivent la trajectoire de formation de ce dernier de la même manière, ainsi décrite :

²¹² J. B. Harley, « Cartes, savoir et pouvoir », in P. Gould et A. Bailly (dir.), *Le Pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie*, Paris, Anthropos, 1995, p. 19-51, p. 26. Cité dans YOCARIS (Ilias), ZEMMOUR (David), « La conquête de l'espace : cartographie et modélisation dans Orion aveugle et Les Corps conducteurs », *Claude Simon géographe*, p. 77-93, p. 87.

²¹³ C. SIMON, *Histoire*, *op. cit.* : «[...] je pouvais maintenant le voir lui c'est-à-dire cet énorme agrandissement qu'elle avait fait faire et placer sur le mur parallèle à son lit à droite de sorte qu'elle n'avait qu'à tourner légèrement la tête pour le regarder sa courte barbe sépia ses yeux sépia clair son air hardi légèrement moqueur insoucieux [...] son élégante barbe châtain clair et son regard de faïence [...] »

²¹⁴ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 61, 79, 82, 124, 133, 148, 213.

²¹⁵ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 75.

[...] elles n'avaient d'autre image de lui que celle que leur apportaient de rares photographies [...] au fur et à mesure desquelles elles pouvaient voir passer par une série de métamorphoses ou plutôt de brusques mutations le fragile gamin [...] comme s'il s'était maintenant tenu quelque part dans les coulisses de ces théâtres d'illusionnistes ou plutôt dans un vague au-delà, ce monde, ces pays inconnus sans plus de réalité pour elles que les étendues de papier coloriées de rose ou de jaune sur les cartes de géographie où il se matérialisait soudain [...]»²¹⁶

Les sœurs n'ont pas d'autres informations que celles données au travers des objets qu'il envoie, quels qu'ils soient, souvenirs ou lettres. Le frère est présenté comme une sorte d'objet en ce qu'il n'a pas de réalité concrète en dehors des traces matérielles qui le définissent. La mention du théâtre d'illusionniste et du « vague au-delà », – qui rappelle d'ailleurs la condition du militaire enfermé dans un espace incompréhensible et subissant une mutation qui le change profondément –, fait également allusion à cette dimension « fabriquée » ou mise en scène de la personne.

Le frère devient « réel » en tant qu'il est sa propre représentation et l'irréalité est inversement conférée aux endroits où il se trouve. Une inversion métaphorique typiquement « baroque » de l'œuvre simonienne²¹⁷ se remarque dans la continuité de l'évocation de l'illusionnisme :

[...] tout se passe comme dans la littérature baroque où « le monde est à l'envers ou « chancelant », en état de bascule, sur le point de se renverser ; la réalité est instable ou illusoire, comme un décor de théâtre »²¹⁸.

En effet, les lieux de séjour de l'officier sont décrits comme n'ayant pas « plus de réalité » que les cartes géographiques sur lesquelles les deux femmes suivent la trajectoire de leur cadet, ou plus précisément, les papiers colorés qui sont la vraie substance des mappemondes. La mention de la « matérialisation » du militaire sur la photographie rappelle également qu'il est mort et que c'est en quelque sorte un fantôme n'existant que dans le portrait et encore plus, dans la description sélective de l'image.

Dans un entretien avec Monique Joguet publié dans l'*En-je Lacanien*, Claude Simon, questionné sur le rôle de la description dans son œuvre commence par une critique de la compréhension générale de la description qui découlerait, selon lui, du

²¹⁶ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 79.

²¹⁷ J. FAERBER, *Pour une esthétique baroque du nouveau roman*, Paris, Champion, 2010, p. 359.

²¹⁸ J. ROUSSET, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et la [sic] paon*, Paris, J. Corti, 1989, p. 28. Cité dans J. FAERBER, *Pour une esthétique baroque du nouveau roman*, op. cit., p. 358-359.

dogme de l'illusion de la représentation fidèle. Il considère que l'objet décrit par le romancier n'est pas le « même objet que l'objet perçu » en raison de la perception imparfaite de la « réalité » et des choix pratiqués par la perception et la mémoire. Il mentionne à ce propos Stendhal tentant de raconter avec exactitude son passage du col du Grand Saint-Bernard :

[...] il se rend compte tout à coup que ce qu'il est en train de décrire, ce ne sont pas ses souvenirs mais une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue depuis et qui, écrit-il, « a pris la place de la réalité » ²¹⁹.

Le portrait du capitaine obéit également à cette même procédure puisque le narrateur ne le décrit qu'à travers les fragments, les archives et les discours qui existent sur lui. Ainsi, il semble que la frontière entre le référent et la fiction disparaît, le militaire est alors ce qu'il paraît être. Chacun des personnages qui l'entourent discutent sur lui et l'écriture raconte ces descriptions puisque l'individu lui-même est mort.

Les objets souvenirs envoyés par le militaire sont en revanche réels. Parvenant des quatre coins du monde, ce butin est « arraché à la surface de ces continents qu'elles parcouraient par procuration (suivant sur la carte la marche des paquebots dont les panaches de fumée s'étiraient et se dissolvaient sur les océans de papier bleu pâle, doublant les caps, franchissant les détroits entre des îles, des terres colorées de safran ou d'amande) ²²⁰». Le savoir par intermédiaire des sœurs quant à la trajectoire du frère rappelle celui « par procuration ²²¹ » du père professeur dans *La Route des Flandres*. Un savoir qui n'en est pas un, d'où le renversement métaphorique de la réalité devenue fiction et la fiction de la carte devenant, à sa place, réelle, avec son épaisseur matérielle et ses couleurs. Les métaphores « océans de papier bleu pâle » et « terres colorées de safran et d'amande », qui juxtaposent la route du paquebot et son trajet sur la carte brouillent les frontières entre fiction, réalité, texte et image. Le safran et l'amande deviennent des noms de couleurs, tout en relatant l'exotisme associé au voyage vers l'Orient. L'immensité de la distance se lit dans les « océans » de papier, océan qui devient doublement métaphorique en tant qu'il est autant en papier que décrit sur un support en papier. La mention du récit comme objet textuel renvoie aussi à l'écriture en tant qu'activité physique de dessin de traits signifiants sur un fond matériel. Métaphoriquement, les cartes postales, supports simultanés de texte et d'image, élaborent d'une part une carte de route pour

²¹⁹ M. JOGUET, « Entretiens avec Claude Simon », *op. cit.*

²²⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 83.

²²¹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 40.

les objets souvenirs témoignant de la vie du capitaine associés aux lieux qu'ils indiquent, et d'autre part, semblent devenir une mise en abyme de la genèse du roman.

Pour conclure, le capitaine devient un objet dont l'existence n'est confirmée qu'à travers les discours portés sur lui, à un premier niveau par les personnages dans le roman, à un second niveau dans l'écriture du romancier qui sélectionne les informations qu'il veut donner. C'est une illustration en quelque sorte de la réflexion simonienne sur la « réalité » d'un objet décrit. Ainsi, l'auteur insiste sur la réalité de l'objet-texte. Le référent, pour le fils quasi posthume autant que pour le lecteur, demeure inconnu et sa place absente réservée.

Carte et dessin : le portrait de l'explorateur repris et dépassé

L'explorateur modèle d'écrivain et l'exploration modèle d'écriture : une contestation picturale

Nous avons précédemment étudié la « fabrication » du portrait du capitaine dans le récit. Il est notamment présenté en tant qu'explorateur, cartographiant le monde dans le cadre de ses fonctions. Nous avons tenté jusque-là de montrer la place de la généalogie simonienne dans le cadre d'une « modélisation » du portrait de l'écrivain par l'intermédiaire des personnages paternels aussi impressionnants que contestés.

Le modèle du père explorateur nous renvoie à la question de l'exploration dans la réflexion poétique de Claude Simon. Ce dernier revendique à plusieurs reprises l'importance de l'exploration infinie que représente l'écriture :

Le mien [chemin], il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, [...], son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées, comme ceci : « [...] et il peut même arriver qu'à la "fin" on se retrouve au même endroit qu'au "commencement". Aussi ne peut-il y avoir d'autre Terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable²²².

Le motif de la pelote de laine dessiné²²³ par Claude Simon pour représenter sa vision du travail de l'écriture se perdant et se découvrant dans la forêt des signifiants nous semble pertinent pour repartir vers la carte dans l'œuvre simonienne. Le père cartographe ou l'ancêtre topographe sont tous les deux des bâtisseurs et leur sentier de découverte géographique connaît un point d'aboutissement avec les valeurs de progrès et de construction qu'ils instaurent, alors que le modèle d'exploration simonien revendique, lui, l'absence de terme. Donnons l'exemple du dessin volontairement « inachevé » de la vie des ancêtres.

Une scène apparaissant au début des *Corps conducteurs*, publié en 1971, c'est-à-dire plusieurs années avant les romans « autobiographiques » simoniens, donne plus d'informations en la matière :

²²² Claude Simon. Début de la Préface manuscrite d'*Orion aveugle*, Skira, Genève, Les sentiers de la création, 1970.

²²³ L'expression est de Stéphane Bikialo. Voir S. BIKIALO (éd.), *Les images chez Claude Simon: des mots pour le voir*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, 2004.

La main du vieillard protégée par un gantelet de fer aux phalanges articulées s'élève dans un geste apaisant. Dans l'autre main il tient la hampe d'une oriflamme dont l'extrémité bifide ondule mollement dans le vent. Au gré de celui-ci apparaissent et disparaissent les mots ou des parts de mots formant la phrase O CRUX AVE SPES UNICA brodée de fils d'or au-dessous d'une croix entourée de rayons²²⁴.

La scène représente le débarquement des Espagnols catholiques en Amazonie. Il s'agit donc de l'aboutissement d'expéditions longues et exténuantes. La trajectoire des aventuriers connaît ici son début autant que sa fin contenue dans le début, avec la conquête de l'Amérique et l'exportation du « progrès » de la civilisation et de la chrétienté. La scène décrite en tant qu'image et représentation semble illustrer le « terme » de l'exploration. La description apparaît comme une ekphrasis. Néanmoins, le récit refuse de mettre aussi un terme à leur périple et les fait plus tard se perdre dans la jungle amazonienne, comme l'écriture selon Claude Simon. La démarche de ces explorateurs conquérants semble une démonstration à la fois exploratrice et cartographique. Ils sont réellement des explorateurs atteignant pour la première fois une contrée inconnue d'eux alors qu'ils ne disposent pas de carte. Le narrateur transforme le père capitaine dans *L'Acacia* en un cartographe de ce type. La carte se dessine au fil des phases d'exploration et de découverte.

La définition d'une cartographie de l'écriture n'est pas anodine, car Claude Simon se sert lui-même de « cartes de route » dans le montage de ses romans. Il précise au sujet de la carte de montage de *La Route des Flandres* :

J'ai travaillé presque un an sans savoir comment cela allait pouvoir se construire. Je voulais une composition simultanée, et ne voyais pas comment j'allais pouvoir y parvenir. Je suis rentré à Paris, et brusquement j'ai trouvé un truc... [...] Les crayons de couleur. Oui, j'ai attribué à chaque personnage, à chaque thème, une couleur. Et comme cela, j'ai pu construire l'ensemble. Comme un tableau²²⁵.

L'écrivain élabore donc un plan de montage mais uniquement après avoir déjà rédigé de nombreux passages pendant un an de travail. C'est d'ailleurs une méthode qu'il applique, comme il le précise dans un entretien avec Lucien Dällenbach :

[...] toutes ces images, toutes ces sensations apparemment éparses, disséminées, parfois sans lien apparent, il y a un moment où ça se combine, où

²²⁴ C. SIMON, *Les Corps conducteurs*, Paris, Ed. de Minuit, 1971, p. 41.

²²⁵ M. CHAPSAL, « Entretien M. Chapsal (1960) – lignes de fuite », s. d. (en ligne : <https://christinegenin.fr/blog/2011/05/entretien-m-chapsal-1960/> ; consulté le 29 janvier 2020)

ça « prend » comme on dit d'une mayonnaise. La plupart de mes livres, quand j'en ai écrit les deux tiers, souvent, ça n'a pas encore « pris », et tout à coup j'ai le sentiment que ça y est, que le bouquin se fait, que toutes ces choses vont faire un bloc qui aura une unité...²²⁶

La bonne carte, celle qui peut réellement informer dans une démarche d'exploration, semble donc devoir se constituer au fur et à mesure. Cette perspective s'oppose à celle inverse, c'est-à-dire une carte pour montrer une zone que l'on ne connaît pas. Il précise également qu'il utilise cette méthode pour obtenir « une composition simultanée ». La mention des crayons de couleur et du tableau finit de rapprocher la carte du dessin et des principes mathématiques simoniens de composition. La carte de montage textuel devient un support pour tenter de dire la simultanéité, problème qui se place entre autres au cœur de la réflexion simonienne sur l'écriture.

LA DEFAITE MILITAIRE ET LA CARTOGRAPHIE INVERSEE DU PAYSAGE

La carte, en tant qu'instrument d'une fausse connaissance quasiment meurtrière à l'occasion, est notamment la carte d'état-major. Cette carte particulière qui trône au centre du salon décrit par W. Churchill dans *Les Géorgiques*²²⁷, c'est aussi celle de la méconnaissance assassine des hauts gradés qui conduit par manque de stratégie au massacre de leurs unités. Ainsi le général qui ne sait pas dans quelles circonstances ses hommes passent de l'existence au néant : « [...] pour ainsi dire absorbée, diluée, dissoute, bue, effacée de la carte d'état-major sans qu'il sût où, ni comment, ni à quel moment [...]»²²⁸. » La carte d'état-major n'indique rien au général, c'est spécifiquement précisé avec la liste adverbiale « où », « comment », « quand » qui double la série des participes passés montrant l'ampleur du désastre qui se produit à cause de cette méconnaissance. Il y a ici de nouveau implicitement la critique du savoir « par procuration » que nous avons vue ailleurs. Le narrateur insiste dans ce même roman sur la condition indispensable à l'usage d'une carte : « [...] peut-être aurions-nous pu nous échapper le lendemain ne pas être pris si nous en avions eu une [carte], si nous étions allés vers le nord au lieu de, mais il aurait fallu savoir, connaître [...]»²²⁹. Pour dessiner une carte, il faut être en possession

²²⁶ D. DÄLLENBACH, « Attaques et stimuli (1987) – lignes de fuite », s. d. (en ligne : <http://christinegenin.fr/blog/2011/05/attaques-et-stimuli-1987/> ; consulté le 27 décembre 2021) ; L. DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 170-181.

²²⁷ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 169.

²²⁸ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 229.

²²⁹ *Ibid.*, p. 346.

d'un savoir que la carte d'état-major, justement, n'offre pas. Ultimement, la carte, malgré sa prétention à offrir une connaissance claire, remplit une fonction inverse. Elle devient le support iconique ou artistique de la méconnaissance frappante des haut-gradés dans la bataille et montre en une forme de mise en abyme le doute qui frappe l'incessante question du savoir dans ce roman.

Dans *L'Acacia*, après la mort du capitaine cartographe, le narrateur imagine un soldat ennemi se rapprochant pour le piller dans l'espoir de retrouver une carte : « [...] à la recherche de quelque papier d'état-major ou de quelque ordre de marche, de quelque carte oubliée par mégarde²³⁰. » Mais la carte n'a pas empêché la mort du capitaine qui finalement a fait face à l'inconnu d'un champ de bataille moderne avec une éducation militaire inadéquate dans le discours qui la soutient.

Le regard de l'écrivain sur la carte de l'état-major reprend sur le support de la carte la critique de la représentation conventionnelle, comme faussée par rapport à la réalité. Une carte géographique nécessite une expérience du réel pour permettre de surmonter la distorsion entre l'horizontalité du paysage et la verticalité de la représentation. Le géographe Serge Ormaux écrit à ce propos :

La nature profonde de l'information relative à la scène paysagère est d'appartenir à l'ordre de la perspective, c'est-à-dire de tendre vers l'infini, un infini nommé horizon. Cependant, l'impératif cartographique continue à imposer un ordre projectionnel. Nous nous trouvons confrontés à une sorte de distorsion entre l'espace-représentation de la carte et l'espace-référence des scènes paysagères.²³¹

La carte géographique revendique son identité hybride, d'une part représentation d'un paysage, d'autre part ne pouvant être lue que dans le paysage lui-même, qui rend dès lors caduc l'objet carte en tant que somme d'informations :

[...] toute carte appelle pour sa lecture une référence à mon expérience. Devant les documents dessinés par les ingénieurs, j'éprouve le sentiment d'une étrange familiarité : familiarité car je m'imagine traverser le site représenté ; étrange, cependant, car cette vue à vol d'oiseau est inaccoutumée et impose une mise en ordre de ce qui ne peut être perçu que par bribes²³².

Le narrateur simonien réfère à cette même situation quand il rappelle la fuite des soldats perdus, que les cartes n'aident pas : « mais il aurait fallu savoir, connaître

²³⁰ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 327.

²³¹ S. ORMAUX, « Cartographie du paysage », *Mappemonde*, n° 8, 1987, p. 28-33.

²³² M. DESPORTES, *Paysages en mouvement: transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle. 117 illustrations*, Paris, Gallimard, 2005, p. 87.

les chemins creux, les layons dans la forêt les boqueteaux [...] l'arbre en boule, la corne du bois [...]»²³³. » Le réel est également perçu de manière fragmentaire par les personnages simoniens, comme ici avec la phrase scandant uniquement des substantifs.

Plus haut, Serge Ormaux parle d'une distorsion entre deux espaces : celui de la représentation et des paysages représentés. Le dilemme simonien semble ainsi partagé par les cartographes, ce qui fait d'autant plus de la cartographie un autre support de l'expression métaphorique de la recherche poétique. Toutefois, la carte n'est pas uniquement un instrument inefficace d'assujettissement.

Claude Simon reprend donc à son compte la figure de l'explorateur, de l'arpenteur du monde. Néanmoins, s'agissant de la carte, il fait de cette dernière, en tant que telle, une icône de la critique de la représentation qui anime sa réflexion artistique. Il aborde également la carte comme objet dessiné. La carte dans sa proximité avec le dessin peut ainsi devenir l'un des supports métaphoriques de l'écriture prise comme un objet esthétique pictural autant que lisible.

LA CARTE COMME TABLEAU

Le capitaine est décrit dans le roman dans un portrait mis en abyme topographiquement, dessiné au travers des images qui le représentent et qui soulignent son absence en creux.

L'analogie entre les formes rectangulaires, comme les signifiants analogiques qui structurent le texte simonien, fait de la carte un support textuel et artistique au même titre que la feuille de papier, les lettres, les cartes postales hybrides entre le texte et l'image ou les tableaux décrits ou dépeints en mots selon le procédé de l'ekphrasis. Tous ces formats ont en commun d'être inscrits sur un support rectangulaire. Cette particularité témoigne en soi d'une proximité des formes artistiques, dessin, image ou écriture que Claude Simon ne se prive pas d'exploiter.

La carte a été reprise à l'époque contemporaine par des artistes pour sa dimension formelle et picturale. Par exemple par Pierre Alechinsky qui déclare : « Dessiner sur des cartes de géographie, c'est lire des formes géographiques en termes de taches et de lignes capricieuses et c'est surtout le plaisir de monter à bord d'un pinceau caboteur, de longer les côtes et les figures²³⁴. »

²³³ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 346.

²³⁴ P. DE GROOF, *Le Général situationniste*, Paris, Allia, 2007, p.16. Cité dans G. A. TIBERGHEN, *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, 2020, p. 96.

Le modèle paternel du militaire cartographe est aussi à ce titre mis au service d'une démonstration de l'intérêt de l'écrivain pour une mise en parallèle de différents genres artistiques qui partagent néanmoins le même fond formel et dévoilent une même recherche d'une forme composée et signifiante. Le modèle de l'ancêtre cartographe permet d'exposer l'écriture en tant qu'objet d'art.

Le capitaine explorateur dont un soldat fait les poches après sa mort au combat dans l'espoir de retrouver peut-être une carte²³⁵, est également un auteur de cartes postales et de lettres, écrits rapportés et analysés dans le roman :

[...] il attendit ce troisième galon [...], les cartes plus espacées alors (mais sans doute s'écrivaient-ils maintenant, car certaines, au-dessous de la signature, du simple nom, portaient la mention « lettre suit ») venant des confins de la Chine : un endroit où la civilisation avait jeté un pont aux poutrelles de fer au-dessus d'une rivière dans laquelle se baignaient des buffles, plus une cinquantaine de maisons et une caserne bâtie en dur à côté de quelques paillotes sur un fond de collines dominées par une plus haute en pain de sucre, le texte disant : « Le Mao-Son est la grande montagne au dernier plan à droite à côté de la croix que j'ai tracée. Bien à vous »²³⁶

Dans ce passage, la croix n'est pas décrite, mais la référence à la croix est notée. Le capitaine a autant écrit derrière l'image que dessiné sur l'image elle-même, en donnant une indication géométrique et géographique. Et cela dans le contexte de la présentation d'un lieu « exotique » où il représente « la civilisation » venue « jeter un pont » tout en bâtissant une caserne militaire. La phrase indique le rapprochement que le colonialisme a créé entre la prétention du progrès et de la civilisation exportée vers les contrées non industrialisées. Simultanément, la juxtaposition de l'image et du texte rappelle les explorateurs missionnaires et les soldats espagnols dans la jungle amazonienne dans *Les Corps conducteurs* ou plutôt une image les représentant. Une indication géométrique fait se rejoindre ces deux images, avec la mention de la croix qui indique, au-delà du rappel de la relation entre les missions chrétiennes et le colonialisme, ce « carrefour des sens » simonien que chaque signifiant offre en permettant de déployer infiniment le réseau des corrélations analogiques et métaphoriques. Ainsi, dans le passage cité plus haut des *Corps conducteurs*, nous lisons : « Au gré de celui-ci apparaissent et disparaissent les mots ou des parts de mots format la phrase O CRUX AVE SPES UNICA brodée e fils d'or au-dessous d'une croix entourée de rayons²³⁷. » Des « mots » ou des «

²³⁵ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 327.

²³⁶ *Ibid.*, p. 132-133.

²³⁷ C. SIMON, *Les Corps conducteurs*, op. cit., p. 41.

parts de mots » apparaissent sur ce qui ressemble à une description de tableau (laquelle en quelque sorte est plus qu'une ekphrasis). Cette description brouille la frontière entre le mot et le dessin du mot et le mot du dessin en ce sens que le récit est visible par un œil narratif qui voit plutôt qu'il ne lit et ne voit donc que les morceaux de mots interprétés et lus au fur et à mesure pour compléter une graphie, dont le signifié est en soi à interpréter lors d'une nouvelle opération mentale. La description insiste sur la visibilité de la graphie plutôt que sa lisibilité en l'insérant dans le cadre de l'ensemble du tableau du commandant missionnaire. De cette manière, l'image d'Épinal d'une christianisation des « sauvages », appuyée par le discours lisible de l'étendard, est contestée par la forme d'ensemble qui représente bel et bien une affaire conquérante et militaire. L'ensemble montre le monde bigarré, encore une fois mis en abyme dans la variété sauvage de la végétation tropicale, qui brise le credo de l'unité homogène déclarée par l'étendard, tout en montrant également le fossé entre un discours d'unification et l'acte inverse qui prétend le réaliser. La forme devient de cette façon un support suffisant pour permettre une perspective éclairante sur la « réalité », en l'occurrence sur la conquête du continent sud-américain. Ce même procédé de dé-couverte à travers la description est à l'œuvre dans la carte postale de la montagne chinoise, reliée au motif de l'expédition amazonienne par le truchement du « carrefour » des mots indiqués par la croix. Accessoirement, on peut également y lire la nostalgie simonienne et l'omniprésence de la trace, ici celle de lettres inconnues dont l'existence est attestée par la mention « lettre suit » qui pousse le narrateur malgré son doute vers la certitude d'un échange.

Le récit décrit une image tout en la contestant grâce à la description et à l'intertextualité entre les différents récits simoniens. On peut ainsi voir se dessiner autant le portrait d'un héritage culturel et d'un modèle à suivre pour le sujet écrivain, qu'une critique et une contestation des valeurs rapportées de cette manière, critique et contestation mises en abyme ici dans l'image de la colonisation au nom de la découverte et de l'exploration.

Le père explorateur et cartographe demeure nécessairement un modèle, puisqu'il est dépassé. À ce titre, la place de la carte dans l'œuvre simonienne se dévoile autant dans son rapport avec l'aspect généalogique de l'œuvre qu'en tant que métaphore des supports variés de la création artistique simonienne. La carte rappelle également la place de l'exploration et du voyage chez Claude Simon qu'il souligne lui-même lors de son discours à Stockholm²³⁸, de même qu'à travers les

²³⁸ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 30.

nombreux lieux et places décrits dans son œuvre. Jean-Yves Laurichesse écrit à ce propos :

Mais ce qui fait l'une des singularités de l'écrivain, c'est que le mouvement géographique de sa vie n'aura cessé de s'imprimer à l'œuvre elle-même, que la mémoire de tous les lieux habités, traversés, visités, n'aura cessé de fournir matière à l'écriture. C'est pourquoi le prière d'insérer de son avant-dernier roman, *Le Jardin des Plantes*, a pu parler à juste titre d'un livre qui « amalgame des fragments épars d'une vie d'homme au long de ce siècle et aux quatre coins du monde »²³⁹

La dimension géographique référentielle de l'œuvre se double de la réflexion incessante sur l'écriture, en ce sens qu'il nous paraît que le défi entre l'expression d'un paysage s'ancrant dans un ensemble marqué par l'infini de l'horizon et la verticalité d'une représentation abstraite et par définition, conventionnelle, manifeste aussi l'intérêt de Claude Simon pour représenter la simultanéité dans la linéarité du texte. Ainsi, la relation phénoménologique au temps vécu, c'est-à-dire à l'espace traversé dans le mouvement et le parcours, se pose comme une interrogation face à la carte, « représentation » schématique et abstraite de l'espace, pour faire revenir encore la question du « comment dire ? » simonienne :

[...] les collines figurées sur la carte au moyen de petits traits en éventail bordant la ligne onduleuse d'une crête, de sorte que le champ de bataille semble parcouru de mille-pattes sinueux, chaque corps de troupes étant représenté par un petit rectangle à partir duquel s'élançait le vecteur correspondant, chacun d'eux se recourbant en l'occurrence de façon à affecter à peu près la forme d'un hameçon, c'est-à-dire le dard dirigé au rebours de la partie du trait formant pour ainsi dire la hampe, le sommet de la courbe ainsi décrite coïncidant avec le point où le contact avait été pris avec les troupes ennemies [...] ²⁴⁰

La carte est une représentation convenue de l'espace géographique. Elle obéit à une logique picturale basée sur des conventions concernant le contenu plutôt que la forme. Elle doit utiliser un langage compréhensible pour le lecteur. Néanmoins, Claude Simon semble contester cette définition pour en créer une nouvelle qui se rapproche de sa réflexion poétique. Pour ce faire, il ne cesse de tirer la carte vers le pictural et le visuel pour ensuite repartir vers l'écriture dans sa

²³⁹ J.-Y. LAURICHESSE, « Orion géographe », dans *Claude Simon géographe*, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 16. (en ligne : https://classiques-garnier.com/doi/garnier?article=JlsMS02_15 ; consulté le 27 décembre 2021)

²⁴⁰ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 335-336.

morphologie physique, avant la signification des mots. Autrement dit, la carte redéfinie par Claude Simon devient un instrument pour désigner le texte comme un paysage métaphorique c'est-à-dire un espace typologique et signifiant en tant qu'objet advenu dans l'écriture. Dans ce passage, la description de la carte en tant que dessin devient métaphoriquement le champ de bataille revu comme un tableau dans l'écriture. L'observation de la carte en tant que dessin se superpose à sa lecture. Les icônes figurant les troupes ne sont plus interprétées dans leur représentation des mouvements de troupe. Le vocabulaire est pictural et géométrique et la dimension figurative est mentionnée dès le début. On assiste à la description d'un dessin qui est ensuite critiqué et en quelque sorte redessiné dans l'écriture en restant toujours aussi pictural dans la suite du passage :

[...], cette représentation schématique des évolutions des différentes unités ne tenant évidemment compte ni des accidents du terrain ni des obstacles imprévus surgis au cours du combat, les trajets réels ayant en réalité la forme de lignes brisées zigzaguant et quelquefois se recoupant s'embrouillant sur elles-mêmes et qu'il aurait fallu dessiner au départ à l'aide d'un trait épais vigoureux allant ensuite s'amenuisant et (comme les tracés de ces oueds d'abord impétueux et qui peu à peu [...] disparaissent, s'effacent, évaporés, bus par les sables du désert) se terminant par un pointillé les points s'espaçant s'égrenant puis finissant eux-mêmes par disparaître tout à fait [...]²⁴¹

Le narrateur réécrit la carte au conditionnel en partant de ce qu'il présente comme les mouvements effectifs des troupes « les trajets réels ayant en réalité la forme de lignes brisées », avec une double insistance sur un réel s'opposant à la « représentation schématique » qui ne tient « évidemment » pas compte de la réalité. La carte est une idée. Dans cette carte redessinée, les traits n'ont pas la netteté d'une carte idéale. Au contraire, si la carte était dessinée sur la base des réels incidents de terrain et des mouvements de troupe, le schéma deviendrait d'abord « illisible » pour ensuite disparaître, le dessin représentant alors la disparition réelle des combattants. L'illisibilité du désordre de la bataille et du désordre de la défaite française devient une esquisse reflétant la mélancolie des pertes, noir sur blanc dessiné avec des traits qui représentent des lignes brisées comme les lignes de vie des combattants. Mais en même temps, les pointillés qui finissent ces traits zigzaguant et ondulant rappellent également l'écriture et sa ponctuation et un discours qui ne peut jamais se terminer. La forme analogiquement ambiguë, autant dessin qu'écriture, exprime aussi l'espoir de tenter de dire le monde fragmentaire, exprimé dans le roman autant par le narrateur qui doute de ce qu'il a vu et vécu, que par son père qui, selon le fils, n'a

²⁴¹ *Ibid.*, p. 336.

pas d'autre choix que de parler pour conjurer la peur²⁴². L'illisible trait devient de nouveau dans la métaphore du dessin l'espoir de l'écriture et de la parole toujours possibles.

La mention des oueds, éléments de paysage naturel représentés sur des cartes, fait allusion à la perte que représente la guerre pour le combattant et rappelle aussi, en tant que métaphore inversée du tracé, les infinies possibilités offertes par le paysage initialement vide de la feuille, tout en transformant en véritable « paysage » textuel au sens propre la métaphore des troupes « bues ».

Les troupes sont représentées par un rectangle similaire à celui de la page ou de la carte postale qui est aussi celui de l'encadrement artistique qui pourrait devenir le cercueil métaphorique de ces troupes disparues. Mais la réécriture de la carte, justement par la reprise de la forme consacrée de la page rectangulaire, les libère dans la parole mélancolique du souvenir.

La critique de la carte d'état-major renvoie à la contestation de l'écriture conventionnelle et se lie ici à la guerre simonienne, car la carte d'état-major sur laquelle la disparition n'est pas même mentionnée concentre la tristesse et le deuil d'un survivant qui se souvient. De nouveau le rectangle apparaît sous la forme du carton avec la déshumanisation extrême ressentie par le militaire devenu, non pas même un animal, mais un objet. Néanmoins, l'objet carton est une feuille, la même que celle sur laquelle on peint ou écrit. La forme rectangulaire de la feuille permet peut-être à celui qui s'était senti devenir une cible en carton de reprendre pied en interagissant avec le rectangle de papier.

La contestation du discours conventionnel se double d'un nouvel aménagement grâce à la bifurcation vers la réflexion poétique à travers la carte devenue image. La description revient sur le schéma de l'hameçon puisque le « schéma » pourrait être, à un autre niveau, celui du roman lui-même, que Claude Simon compare à un puits artésien²⁴³. Si l'on utilise une comparaison musicale, la forme de l'hameçon rappelle éventuellement celui d'un motif musical qui apparaît et disparaît en contrepoint, comme une ligne sinusoïdale dont la forme est également évoquée par Claude Simon pour décrire le schéma d'*Histoire*²⁴⁴. Par ailleurs, l'hameçon, en évoquant la pêche, renvoie aux soldats pris au piège comme du gibier selon les dires de Claude Simon. Les formes géométriques qui ne représentaient pas

²⁴² *Ibid.*, p. 39.

²⁴³ F. VAN ROSSUM-GUYON, J. RICARDOU et M. CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL (CERISY-LA-SALLE (éd.), *Nouveau roman. hier, aujourd'hui, op. cit.*, p. 93.

²⁴⁴ F. van ROSSUM-GUYON et J. RICARDOU, *Nouveau roman, op. cit.*, p. 94.

la réalité d'une bataille confuse, dirigée vers l'intérieur du pays, deviennent un paysage textuel dans lequel la répétition mélancolique de l'événement traumatisant est mise en image sur deux niveaux à travers le motif de l'hameçon.

La carte devenue tableau se transforme en support de l'expression artistique d'un monde en guerre perçu comme un tout fragmenté. La suite du passage fait d'ailleurs directement allusion à la peinture et aux mouvements picturaux qui se sont dressés contre l'académisme :

[...] sur les cartes d'état-major les forêts sont figurées au moyen d'un semis de petits ronds de lunules entourées de points comme si elles avaient été récemment coupées, les rejets repartant en taillis pointillistes autour des troncs sciés au pied (il faudrait les colorier de ce jaune fauve du bois fraîchement abattu) [...] ²⁴⁵

Le narrateur s'attache ici à décrire un détail de la carte comme s'il s'agissait d'un tableau, et l'image, grâce au « comme si », exprime la destruction de la nature et métaphoriquement la dimension mortifère de ce à quoi la carte fait allusion. La mention des points, donnés comme icônes des arbres coupés, renvoie la description vers le pointillisme, puis le fauvisme, avec la mention du « jaune fauve » ou vivant de l'arbre « abattu » comme les cavaliers tombés dans l'embuscade ennemie.

La carte militaire dans l'œuvre simonienne semble donc finalement reliée à la question de l'exploration, cependant elle semble tiraillée entre sa forme conventionnelle, qui est donc la représentation d'un paysage à des fins d'informations triées, et de l'autre, sa dimension picturale qui ne devrait pas avoir d'importance dans une carte. Mais Claude Simon, partant du « brut » de la carte qui est son dessin, la reprend en tant que tableau, et grâce à la comparaison et à la métaphore, en fait une icône de sa réflexion sur la simultanéité d'une part, et de l'autre, sur l'objet-texte en tant qu'il n'est pas référentiel. La carte simonienne, quant à elle, demeure toujours une carte « ouverte » pouvant être interminablement complétée.

²⁴⁵ C. SIMON, *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 346.

Chapitre XIII : La nature et le modèle du paysage dans l'écriture

L'œuvre de Claude Simon est traversée tout entière de paysages, bucoliques, urbains, familiaux, aériens ou architecturaux. Certains paysages sont intérieurs, dans les épisodes de combat où l'épuisement des personnages brouille les frontières entre ce qu'ils imaginent et ce qu'ils voient.

La notion de paysage revient par ailleurs dans le discours de réception du prix Nobel dans lequel l'auteur compare l'évolution qui a mené à l'apparition du paysage en peinture à l'évolution de l'écriture qui devient production de sens et non plus simplement expression de sens. Le paysage simonien reflète donc la polysémie du mot, autant attachée d'une part à la nature, que d'autre part à l'art pictural, à l'écriture et à la culture.

La Nature, fil d'Ariane et modèle métaphorique parallèle de l'écriture

La nature simonienne est fortement marquée par sa dimension mythologique en tant que force primaire à l'œuvre. Dans les épisodes guerriers notamment, elle semble directement évoquer sa définition aristotélicienne de matière en mouvement qui scande l'espace-temps comme on peut le voir avec les gouttes de pluie :

[...] la pluie se mit à tomber, paisible aussi, engendrant comme une autre espèce de silence, [...] ponctué par intervalles par les chutes de quelques gouttes plus larges [...] élargissant pour ainsi dire l'espace par la répétition des mêmes chocs distincts, séparés, comme une scansion, comme le battement d'un invisible système d'horlogerie égrenant, patient et indifférent, les parcelles successives de temps [...] ²⁴⁶

Pourtant, les figures paysannes établissent avec la nature, en tant qu'environnement sensible de l'homme, une relation apaisée et paisible bien que peut-être mortifère. Les paysans sont souvent comparés à des « bêtes de somme » mais ils semblent posséder une dimension psychopompe grâce justement à cette animalité respectueuse du rythme et de l'ordre de la nature. Ils semblent capables de

²⁴⁶ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 162.

surmonter le sentiment confus d'isolement et de séparation que provoque la brutalité de la guerre pour conserver le contact avec le monde environnant tel qu'on peut le voir par exemple avec les soldats paysans veillant le cheval mourant dans *La Route des Flandres*.

L'enchantement provoqué par le déchaînement des éléments matériels, dû à la guerre ou à la nature et la perte de la rationalité lors de ce type d'évènements semblent favoriser le travail de perception, en particulier celui du regard. La description prend alors le relais et réinitialise le discours humain sur le monde. Elle permet de montrer l'autre face de la nature comme modèle d'écriture mais aussi en opposition avec la guerre. La description, en s'inspirant de la fécondité de la nature la montre comme force vive et mouvement incessant de vie.

La germination des plantes, la reproduction et la vie animale, ne semblent pas uniquement des expressions de la pure « volonté » qui traite les êtres humains comme des choses. Cette germination semble à mettre en relation avec la langue. Langue qui possède selon Claude Simon un pouvoir prodigieux de rassembler des choses très lointaines dans le temps et dans l'espace, langue apte donc à pouvoir aider à tenter de mettre en ordre ou mettre en tableau une certaine vision du monde comme englobante et constituée autant hors que dans et par la langue²⁴⁷. Autrement dit, la langue semble posséder un pouvoir germinatif qui rappelle justement celle de la nature. Les choses germent grâce à la parole au moment de l'écriture. A travers les figures de style métonymiques notamment qui permettent d'attirer de multiples sens comme dans un filet, l'œuvre est différente de ce que l'auteur projetait au moment où il l'écrit.

On pourrait donc avancer le terme de « phusis » dans le sens présocratique en quelque sorte, dans la mesure où l'écriture simonienne tire la nature de son sens « moderne » d'environnement naturel vers un principe originel et créateur ou comme un tout d'éléments liés ensemble de manière organisée et sans finalité. *Phusis* peut-être au sens d'être-là.

L'intérêt pour la matière et le sensible semble également souligner une convergence avec le regard des présocratiques insistant sur l'ensemble et la perception. Une vision présocratique de la nature correspond alors à l'importance du perceptible dans l'œuvre simonienne.

²⁴⁷ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 27-28.

Le paysage polysémique simonien

Les paysages sont omniprésents chez Claude Simon, notamment en raison de l'importance de la description dans son œuvre. A ce propos, il rappelle Marcel Proust qu'il cite en épigraphe de son dernier roman *Le tramway* : « ... l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. » Dans son discours de Prix Nobel, l'auteur revient sur la notion de paysage en relation avec son idée de dynamisme de la description :

C'est bien là que réside l'un des paradoxes de l'écriture : la description de ce que l'on pourrait appeler un « paysage intérieur » apparemment statique, et dont la principale caractéristique et que rien n'y est proche ni lointain, se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique²⁴⁸.

Il s'explique par la suite sur ce qu'il entend par dynamisme : la nécessité de dire le simultané d'un paysage mental visuel à travers la syntaxe, composition linéaire. Toutefois, l'exercice est facilité par ce « prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par » la langue, au moyen des tropes, qui seraient « partie constitutive de la connaissance du monde » acquise par l'humanité.

Le « paysage » se trouve donc explicitement désigné comme ce à quoi tendraient la recherche et la composition dans l'écriture, d'autant plus que la question du non-lieu du paysage intérieur se pose dans la problématique établie par l'écrivain. Dans le paysage intérieur, la distance des objets semble ne pas exister puisque « rien n'y est proche ou lointain ». La distance pourrait avoir disparu car le paysage intérieur serait un lieu, englobant ou surplombant la distinction entre le dedans et le dehors.

Dans son *Discours de Stockholm*, durant lequel il revient sur des éléments fondamentaux de sa réflexion d'auteur, Claude Simon parle de l'apparition du paysage dans la peinture. Pour lui, ce moment de l'évolution de l'art pictural est essentiel et reflète sa propre vision de l'écriture dans laquelle la description et l'image sont le moteur principal du dynamisme et du mouvement du texte. Selon lui, cette apparition représente le moment où le sens n'est plus exprimé par l'œuvre mais produit par elle :

²⁴⁸ *Id.*

[...] le paysage naturaliste [...] qui remplissait les endroits dépourvus de personnages et d'actions (...) [*sic*], dévore pour ainsi dire [...] les premiers plans, [...], si bien que ce que le peintre crée tire sa pertinence, non plus de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu'il reflète [...] l'harmonie même de l'univers.

Ainsi, à la suite d'une lente évolution, la fonction du peintre s'est trouvée en quelque sorte inversée et le savoir, ou si l'on préfère, le sens est passé d'un côté à l'autre de son action, la précédant dans un premier temps, la suscitant, pour, à la fin, résulter de cette action même, qui va non plus exprimer du sens mais en produire²⁴⁹.

Le « paysage », dans sa genèse, est un monument artificiel et esthétique aujourd'hui inséparable de notre conception de l'environnement²⁵⁰. Le paysage apparaît essentiellement au moment d'un tournant dans la peinture occidentale, quand les peintres, au lieu de représenter les mythes ou les Idées, commencent à prendre conscience de la possibilité de représenter ce qu'ils voient²⁵¹. C'est ce que rapporte Claude Simon au sujet du paysage des arrière-plans qui phagocyte la place occupée par la narration de récits mythologiques ou bibliques, comme comparaison avec sa vision poétique qui consisterait à donner la préséance à la description comme moteur essentiel du récit. L'association avec une narration se brise au profit de la description, ce qui en quelque sorte contribue également à rétablir un lien avec l'univers, l'être-là, que les croyances en des discours d'origine posent dans des formes muséales et fictionnelles. Dans l'histoire de la peinture occidentale, le développement de la perspective qui joue également un rôle essentiel dans l'apparition du paysage, permet de hiérarchiser l'espace en élaborant des niveaux verticaux ou de la profondeur²⁵². La relation du travail du peintre G. Novelli qui apparaît dans *Le Jardin des Plantes*, illustre également le refus des trompe-l'œil offerts par la perspective et contribue à une réflexion parallèle sur la peinture et la question de la profondeur métaphorique dans le texte.

La recherche d'un formalisme nouveau basé sur la description, mène à la volonté de montrer des ensembles ou des tableaux encadrés par la ligne d'horizon et approfondis par paliers : « Car la peinture donne à voir non des objets mais le lien entre les objets, comme elle s'essaie aussi à tisser un lien incorruptible entre ce que

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 21.

²⁵⁰ T. PAQUOT, « I. Détour dictionnariste », dans *Le paysage*, Paris, La Découverte, 2016, p. 13-22.

²⁵¹ A. CAUQUELIN, « 2. Grand œuvre et petites formes », dans *L'invention du paysage*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2013, p. 83-96.

²⁵² A. CAUQUELIN, « 4. La question de la peinture », dans *L'invention du paysage*, Paris cedex 14, Presses Universitaires de France, 2013, p. 53-72.

l'on sait et ce que l'on voit²⁵³. » Claude Simon emprunte le terme flaubertien de « tableau » pour suggérer l'importance de l'ensemble, décrit dans une réception proprioceptive. Dans ce tableau, la liste des éléments est interminable et tient au choix musical du terme dans la syntaxe, puisque « le mot juste est le mot musical » et que le paysage du texte, comme le paysage pictural, doit refléter la cohérence et l'harmonie de l'univers.

C'est donc dans un sens esthétique et pictural que le mot « paysage » apparaît dans le *Discours de Stockholm*, mais l'écrivain y insiste également sur les nombreux voyages qu'il a faits et sur les paysages qu'il a fabriqués à partir de ces voyages. Le texte est donc souvent description de paysages naturels ou urbains porteurs de traces, dans une optique de modélisation d'après le paysage pictural²⁵⁴. Il y aurait donc trois types de paysages que l'écriture met en relation d'ensemble à l'intérieur du texte grâce à la souplesse polysémique du mot. Ainsi, dans *Les Géorgiques*, les personnages dans la neige durant la guerre ou les feuilles rousses dans ce même roman²⁵⁵ :

[...] (l'un pharaonique et dessiqué, l'autre simiesque, microcéphale et dangereux) semblables à une apparition, à la fois terrifiants et burlesques, engendrés par le froid, la guerre ou le génie morbide de quelque graveur fantastique convoquant sur la blancheur du papier la dentelle épineuse des arbres nus, les éclats froids des armes, et des personnages allégoriques de légende ou de cauchemar²⁵⁶.

Les soldats reçoivent la visite de leur général accompagné de son aide de camp alors qu'ils ont allumé un brasier géant, « néolithique », dont la taille gigantesque et l'excès sont utilisés par le narrateur pour démultiplier les temporalités et les nullifier en les faisant passer dans une préhistoire atemporelle. Le général et son aide de camp sont décrits également avec des adjectifs qui renvoient à de l'histoire naturelle ou à de l'histoire mythologique, l'un simiesque et l'autre pharaonique. Puis vient l'ensemble polysémique du paysage textuel qui dresse un pont entre le tableau enneigé hivernal sur lequel se détachent les branches noires des arbres et le paysage pictural dessiné par un « graveur fantastique » dont le génie aurait convoqué le haut-gradé.

²⁵³ *Ibid.*, p. 58-59.

²⁵⁴ Voir J. H. DUFFY, *Reading between the lines*, *op. cit.*; B. FERRATO-COMBE, *Ecrire en peintre*, *op. cit.*

²⁵⁵ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 161.

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

Accessoirement, le « cauchemar » d'une composition mimétique représentant autre chose qu'elle-même, comme des personnages d'allégorie, est également pris en charge par ce que la présence de ce guerrier mortifère comparé à une momie, en même temps dépassée et épouvantable, évoque pour le narrateur.

Dans ce chapitre du roman, les descriptions de l'hiver font souvent appel aux couleurs, mais de manière à également comprendre une allusion textuelle. Par exemple : « *les lueurs rose et jade d'un ciel boréal [...] aux couleurs de pétales*²⁵⁷ ». La description du ciel de l'aube rosissant et bleuissant à mesure que le matin se lève semble rappeler l'Aurore aux doigts de rose de la mythologie grecque, qui enleva la vue au géant Orion et qui ouvre les portes du ciel à son frère Eos²⁵⁸. Plus loin, la description colorisée de l'aube juxtapose peinture et description :

Mais la féerie scintillante, l'embrassement glacé, diamantin, couleur d'amandes et de roses, s'était éteint. Le ciel était simplement bleu à présent, sans un nuage, sans même de ces stagnantes écharpes vaporeuses, ces traînées qui semblent parfois laissées par quelque pinceau géant, translucides et minces, sans le moindre écran contre le froid sidéral et céruléen qui se précipitait, compact, du fond des espaces interstellaires, pesait de toute son impondérable masse sur les collines et les vergers enneigés jusqu'à la lisière mauve de la forêt.²⁵⁹

Le ciel semble, grâce à l'analogie explicite de dessin avec pinceau, devenir lui-même un tableau, dont la dimension matérielle est exacerbée par la mention de la "masse" du froid dont la couleur est aussi picturale que céleste et ouranienne. La « féerie scintillante » qui fait du monde recouvert par l'hiver un univers hétérotopique de conte de fées, une sorte de territoire glacé où l'on ne voit que des militaires et des chevaux d'armes ou « héraldiques »²⁶⁰ est décrit en mouvement grâce au verbe « s'éteindre » qui rappelle que la guerre est occultée le temps de la contemplation du matin magique des nuits de garde qui paraissent interminables. Elle renvoie aussi aux déclinaisons de la lumière prismatique qui joue dans la glace et la neige et rappelle les techniques picturales. Le jeu de la lumière permet également d'étaler le motif de la pétrification sur une échelle verticale depuis le ciel jusqu'aux profondeurs de la terre chthonienne, grâce à l'adjectif « diamantin » qui

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 109.

²⁵⁸ R. DAVREU, « AURORE, *mythologie* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 3 janvier 2022. URL : <http://www.universalis-edu.com/acces/bibliotheque-diderot.fr/encyclopedie/aurore-mythologie/>

²⁵⁹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 118.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 101.

matérialise l'oxymore « embrasement glacé » du soleil ouranien qui, inversement à la fonction du soleil, ne réchauffe pas mais pétrifie encore plus.

Le pinceau géant métaphoriquement pris comme auteur des nuages absents, par son absence, contribue à la disparition d'un « écran » contre l'invasion du froid. Il n'existe pas météorologiquement de métaphore, mais le pinceau et l'écran côte à côte dans la même phrase semblent également référer à une figure de la description comme paysage pictural. Ainsi, une description du ciel au petit matin devient un support pour un paysage distribué sur trois supports.

Le paysage apparaît donc sous la plume de Claude Simon dans une relation directe avec l'apport de la peinture et des techniques picturales, et à ce titre, au cœur de la problématique de la simultanéité dans l'écriture. Le paysage simonien est aussi en rapport direct avec une certaine conception de la Nature comme *phusis*, mouvement perpétuel et échange.

La nature prise au pied de la lettre : *leimôn* et *phusis*

Philippe Nys, proposant une herméneutique du paysage, avance le nom grec *leimôn* pour élaborer sa théorie de lecture du paysage. Selon lui, le *leimôn* indiquerait une absence reconquise par la parole, qui la traduit ou, au moins, la délimite grâce aux mots :

Il s'agit là de faire place à un manque fondateur, de donner de la place à un discours, creusement qui, seul, rend possible l'inscription et l'accueil du présent. Mais creusement ne veut pas dire éradication des fondements, croissance du désert et nihilisme²⁶¹.

L'application du motif de *leimôn* pris dans ce sens au texte simonien serait peut-être pertinent dans la mesure où Claude Simon insiste sur l'écriture au présent comme enjeu essentiel du travail d'écrivain, quand il affirme que ce à quoi il s'attache est de commencer, continuer et finir une phrase :

[...] les choses échappent à la « représentation » narrative : il ne peut y avoir que « présentation ». J'ai dit que, pour moi, écrire posait trois problèmes

²⁶¹ P. NYS, « Pour une herméneutique du paysage », dans *Les enjeux du paysage: recueil*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 358. NYS, PHILIPPE, « Pour une herméneutique du paysage », dans *Les enjeux du paysage: recueil*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 358.

difficiles à résoudre : le premier, c'est de commencer une phrase, le deuxième de la continuer, le troisième de la terminer²⁶².

Claude Simon utilise le substantif « maelström » pour décrire un monde tourbillonnant autour d'un point immobile comme un œil de cyclone :

[...] cette énorme suite, ou plutôt masse, ou plutôt magma, ou plutôt maelström de sensations, de visions, de bruits, de sentiments et d'impulsions contraires se pressant, se bousculant, se mélangeant, se superposant, impossible à contrôler et à définir²⁶³.

Dans *Le Palace*, le maelström décrit la vision de l'Homme-fusil, qui vient de commettre un meurtre et il est précisé que cette masse entoure « la mort d'un homme », ce qui pourrait être une lecture de l'absence, du vide et en particulier, de l'inconnu. Le maelstrom est aussi un mélange de dehors et de dedans. Ce monde ressenti dans le désordre recouvre la perception de la mort, qui demeure inconnue.

Le lieu où se fait la guerre est également un lieu inconnu, en ce sens qu'il ne cesse d'être irréel, du fait de sa dimension mortifère. Mais il prend forme par la parole au travers de la description, qui le circonscrit et en fait un jardin en le délimitant dans une tentative pour le placer à côté des autres événements de la vie. Ce qui rappelle les allusions aux tableaux représentant des champs de bataille, comme *Le suicide de Saül* qui apparaît dans *La Bataille de Pharsale*²⁶⁴. Ainsi de la description du champ de bataille espagnol d'O. minutieusement rapporté : un champ de patates²⁶⁵, qui semble faire écho aux champs de Pharsale où le personnage cherche vainement les traces des batailles antiques²⁶⁶. La description précise et détaillée du champ de pommes de terre et les mouvements des troupes allant y chercher les patates sous le feu ennemi confirme également, dans un temps immémorial, l'identité naturelle double des terrains agricoles objets de conquêtes mortifères et répond en quelque sorte à l'interrogation lancinante du personnage enquêteur. La fonction double du sol, mortifère tout autant nourricier, apparaît dans cette description du prosaïsme terrifiant de la guerre où le ramassage de pommes de terre peut signifier la mort.

Si le *leïmon* la matière primaire est le signe d'une absence, d'un monde qui n'a pas de forme et donc pas d'existence, le « paysage intérieur » ni lointain ni

²⁶² M. CALLE-GRUBER et C. SIMON, *Claude Simon, op. cit.*, p. 55.

²⁶³ C. SIMON, *Le Palace, op. cit.*, p. 98.

²⁶⁴ C. SIMON, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éd. de Minuit, 1985, p. 101-117.

²⁶⁵ C. SIMON, *Les Géorgiques, op. cit.*, p. 282.

²⁶⁶ C. SIMON, *La Bataille de Pharsale, op. cit.*, p. 88-89.

proche dont parle Simon lors de son Discours de prix Nobel ne peut exister qu'avec des mots, d'autant plus que « [...] l'image est une question de distance²⁶⁷. » Autrement dit, une multitude de situations et de choses possibles qui n'existent pas tant qu'elles ne se réalisent pas dans l'écriture, laquelle supprime en quelque sorte la distance entre le sujet écrivain et l'objet-image qu'il écrit ou décrit. De cette façon, une profondeur métaphorique apparaît dans le texte qui devient un lieu de parcours référentiel en vase clos. Autrement dit, une sorte de jardin invitant à la promenade. Le paysage simonien est constitué au fur et à mesure de son écriture :

Tous les romans de Claude Simon à partir de *La Route des Flandres* se construisent sur un décalage temporel entre le temps de la narration, le moment où une conscience émerge dans le silence, et celui où quelque chose a eu lieu, comme si une voix s'élevait d'outre-tombe pour évoquer un monde défunt. Le présent n'est qu'un après, le moment où s'exprime la douleur de la perte²⁶⁸.

Le paysage est comme décrit à travers l'expression de sa perte au moment même de son avènement dans le texte. Dans ce cas, l'écriture d'un écrivain endeuillé pour qui le monde n'a d'autre sens que d'être²⁶⁹, pourrait être comparée dans sa genèse à la transformation du *leimôn*, signifiant « lieu humide, prairie ou pelouse²⁷⁰ » en jardin traversé d'innombrables chemins que les mots indiquent par leur simple présence. Au figuré, c'est bien ce que signifie *leimôn*, métaphoriquement une broderie, une abondance de richesses, de détails à indéfiniment creuser.

La nature simonienne, malgré les blessures que lui inflige la guerre, paraît au premier abord prédatrice et indifférente, que ce soit sous forme d'un radieux et fécond été ou sous la forme d'éléments naturels déchaînés et d'un monde perçu comme se liquéfiant. L'image d'un jardin élaboré sur un « lieu humide », peut-être la boue primaire et infernale de *La Route des Flandres* ou la prairie perfide dans laquelle le cavalier fait prisonnier veut s'enfoncer pour se cacher comme dans une femme²⁷¹, semble présenter l'envers de la médaille, en présentant cette fois la fertilité de la nature, sa force vive dotée de règles « imprescriptibles²⁷² ».

C'est également dans cette optique que l'image de l'arbre au feuillage profond qui surplombe la table de l'homme qui devient écrivain, se libère d'une

²⁶⁷ P. LONGUET, *Lire Claude Simon: la polyphonie du monde*, Paris, Éd. de Minuit, 1995, p. 47-48.

²⁶⁸ C. HAMAN-DHERSIN, *Paysages de Claude Simon*, op. cit., p. 85-114.

²⁶⁹ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 24.

²⁷⁰ A. BAILLY, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1960, p. 1176. Entrée "Leimôn".

²⁷¹ C. SIMON, *La Route des Flandres*, op. cit., p. 275.

²⁷² C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 131.

simple fonction généalogique pour devenir l'emblème de la fécondité d'une Nature « cultivée » et sylvestre, ouvrant *Histoire* et refermant *L'Acacia*²⁷³ :

l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers rameaux [...], les folioles ovales teintées d'un vert cru irréel par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre (et derrière on pouvait percevoir se communiquant de proche en proche une mystérieuse et délicate rumeur invisible se propageant dans l'obscur fouillis des branches), comme si l'arbre tout entier se réveillait s'ébrouait se secouait, puis tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité, les [...] rameaux plus lointains [...] de moins en moins distincts entrevus puis seulement devinés puis complètement invisibles quoiqu'on pût les sentir nombreux s'entrecroisant se succédant se superposant dans les épaisseurs d'obscurité[...] ²⁷⁴

L'arbre n'est vu que partiellement et sa branche ne touche finalement pas la maison. La distance demeure malgré le « presque » contact, distance qui rappelle la surface de la toile, aussi profonde qu'elle paraisse. L'arbre semble également posséder de la profondeur, avec les adverbes « en avant » et « derrière », et l'adjectif « lointains » ou la mention explicite d'une obscurité dotée d'une masse d'« épaisseurs ». Cette description se transforme immédiatement dans le paragraphe suivant dans le souvenir des soirées où les vieilles dames amies de la grand-mère du narrateur alors enfant tiennent salon. Elles sont les descendantes de grandes familles aux noms conquérants, dont les ancêtres ont brillé par leurs prouesses guerrières. La description de l'arbre et celle du salon des vieilles descendantes conversant se conjuguent pour devenir l'image d'un arbre généalogique fantasmatique, en apparence claire mais en réalité cachant un inconnu, puisque les conversations existant de façon fragmentaire dans la mémoire de l'adulte cessaient quand l'enfant entrait dans la pièce²⁷⁵. La description est partielle et revendique implicitement son titre de souvenir lointain.

On pourrait penser que l'arbre dont les feuilles et les branches sont perçus de manière indistincte, devient métaphoriquement l'icône de la perception du paysage intérieur. Comme si l'existence de l'arbre était devinée plutôt qu'affirmée. Le souvenir du salon des vieilles parentes n'est pas confirmé. Ce qui semble conduire ou plutôt se lire dans la description picturale de l'arbre. C'est-à-dire que l'arbre est

²⁷³ C. SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 380.

²⁷⁴ C. SIMON, *Histoire*, op. cit., p. 9-10.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 25.

décrit comme un tableau, où l'obscurité et la lumière sont affaire d'épaisseurs de peinture. D'ailleurs sous la lampe de l'écrivain, les feuilles sont d'un vert « irréel ». L'élément déclencheur du mouvement des feuilles est inconnu, non mentionné, non ressenti par le narrateur qui attribue à l'arbre la fonction essentielle de la Nature qui serait le mouvement. L'acacia semble générer sa propre vitalité qui brise ce qu'un tableau aurait de statique.

Ainsi, au travers de la description du paysage qui n'hésite pas à rappeler son inspiration picturale pour mettre à jour l'artifice de la représentation qui n'est jamais représentation du monde réel, mais plutôt toujours d'une image mentale, l'autre versant de la Nature, le mouvement et la fécondité, sont utilisés comme motifs, mais aussi pour inspirer des analogies et des transferts de signifiants, en permettant d'établir des réseaux de correspondance entre les « tableaux » ou les lopins du texte.

Le cadre de l'écriture : le paysage encadré vs la nature dévorante

Le paysage nécessite un cadre et un regard le regardant :

Le cadre de la fenêtre ouverte apparaît, certes, comme l'espace et la figure privilégiés de la description tant picturale que littéraire en Occident : depuis la Renaissance, toute représentation ne peut déployer ses feintes qu'à partir de la clôture d'une surface dans laquelle, en second lieu, commence l'inscription. Dans les romans simoniens, plus que partout ailleurs, la fenêtre est au commencement du texte [...]²⁷⁶

Claude Simon illustre notamment l'importance du cadre avec une *ekphrasis* qui consiste à brouiller la frontière entre description d'une scène animée et description de l'image. Dans le cas des paysages décrits dans les cartes postales, ou les scènes animées décrites comme des photographies, cette technique semble mettre en abyme le « dynamisme » du paysage selon Simon. Le paysage n'est plus une surface plane, mais devient une sorte de jardin en trois dimensions, avec des bifurcations qui permettent donc de sortir de ce paysage pour aller vers d'autres scènes. Le paysage de l'image est infiniment riche de détails, et donc en possibilités descriptives et semble agir textuellement et métaphoriquement comme un paysage réel dans lequel l'on se promènerait. Par exemple dans ce passage du roman *Histoire*

²⁷⁶ C. GENIN, « La fenêtre ouverte (1988) », *op. cit.*

dans lequel de nombreuses images, cartes postales, timbres ou photographies sont décrites :

puis le long navire plat et bas aux cheminées vomissant d'épais panaches de fumée charbonneuse, c'est-à-dire que des deux hauts tubes jumeaux noirs et luisants s'échappent (l'un très droit l'autre légèrement incliné comme chancelant sous son propre poids) deux nuages d'abord étroits ensuite boursoufflés crépus faits de volutes tourbillonnantes s'accumulant s'étageant se poussant s'enroulant rapidement sur elles-mêmes comme des bobines se bousculant s'élevant en s'étalant, les sommets des deux panaches s'arrondissant, faite d'un arbre dont ils imitent le dessin touffu et grumeleux [...] ²⁷⁷

Dans ce long passage inséré entre des descriptions de cartes postales, la scène représente un voyage en navire vers l'Égypte, prochain site d'envoi de la carte postale suivante qui est décrite. Néanmoins, rien dans le texte ne signale la bifurcation vers la description d'une scène animée. Les participes présents immobilisent par ailleurs le mouvement du navire à petits coups brefs, tout en créant l'illusion du déplacement grâce à la ponctuation, à leur accumulation et leurs infinitifs qui suggèrent simultanément un effet de mobilité, de multiplicité et de profondeur, par exemple « s'accumulant s'étageant se poussant s'enroulant ». Une allusion implicite à la peinture est également marquée quelques pages plus loin par la remarque sur l'horizon « cette ligne irréaliste et décevante qui là-bas sépare le ciel de la mer » :

[...] le faisceau convergent de leurs [des briques d'un mur] rangées parallèles s'enfuyant aspiré par la perspective vers un point imaginaire au-delà du mur en face [...] ²⁷⁸.

La description des briques en fait un tableau où les lois de la perspective sont respectées, un paysage en quelque sorte, d'autant plus que le passage précède et suit la description des feuilles d'arbres, des oiseaux et des taches de soleil passant à travers le feuillage.

À la fin, la description du navire rejoint l'écriture à travers la peinture qui mène au tableau de l'arbre, devenu par la vertu du cercle de la fumée de navire, l'arbre vital qui ouvre le chemin de l'écriture tout en le reliant à la généalogie de l'écrivain. Le dessin grumeleux semble en effet directement parler de peinture tout en signalant la texture pelucheuse du papier, issu de l'arbre. La feuille est une

²⁷⁷ C. SIMON, *Histoire*, *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 40.

navette de sens allant de la nature au langage et vice-versa. Ainsi la description du départ d'un navire devient une promenade qui commence au bord de l'eau et qui suit une boucle qui l'emmène vers l'abîme du retour à soi. Plus haut, la ligne des briques « s'enfuit » et se perd car « aspirée » ou autrement dit, pliée par la perspective du regard du narrateur, ce qui fait d'une ligne droite une ligne courbe, car la ligne est ainsi vue ou du moins racontée.

Les paysages immobiles et encadrés des scènes mémorisées sur papier glacé ou dans le souvenir sont donc également décrits pour illustrer sur deux niveaux, celui du récit et celui de la description, la capacité d'un paysage en tant qu'ensemble qui peut illustrer les possibilités de la langue à dessiner un paysage de mots.

La description des éléments naturels, décrits avec des adjectifs très doux parfois, semble également encadrer la nature dans des « tableaux » par exemple bucoliques comme le chien rassemblant le troupeau de vaches vu au loin par les soldats mobilisés²⁷⁹. Ils rappellent directement ceux qui représentent une idée de paix et de quiétude rurale, contrastant avec la violence irréaliste de la barbarie qui se déchaîne lors des épisodes de combat. De nouveau, la métaphore du tableau est autant une allusion à la peinture que la création d'un ensemble signifiant à travers la description.

Le cadrage des scènes et la création d'un paysage immobile mais animé attirent l'attention vers la forme du récit et ses mécanismes qui devient une expression du tiraillement angoissant du monde dans son perpétuel balancement entre engendrement et destruction. Cela permet d'aller au-delà de la distinction entre nature et culture, avec le transfert de la vitalité de la nature à la vitalité de la langue « qui parle déjà avant nous ».

La suspension de cette distinction change également la donne pour l'image de la nature dans les romans simoniens où elle semble devenir l'alliée de la guerre, en rappelant également une possible barbarie naturelle de l'homme. Dans ce contexte, la représentation devient également une affaire indépendante du référent qui se transforme en officine des matières premières travaillées et enrichies²⁸⁰ dans l'écriture.

²⁷⁹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 50-51.

²⁸⁰ Claude Simon. "Roman, description et action", *Studi di Letteratura Francese*, VIII, vol. 170, 1982, p. 12-27 [conférence prononcée en 1978, déjà publiée dans *The Feeling for nature and the landscape of man* [Proceedings of the 45th Nobel Symposium]. Textes réunis par Paul Hellberg, 1980, p. 78-89

Chapitre XIV : Le paysage du texte : De Novelli au livre-racine

La notion de paysage dans l'œuvre simonienne semble également, autant dans sa dimension picturale que naturelle, être mise en relation avec l'œuvre du peintre italien Gastone Novelli, qui fit l'expérience des camps de la mort pendant la guerre et fut confronté, comme Claude Simon, à la question du langage artistique et de la place de la culture après les atrocités de la Seconde Guerre mondiale.

Novelli apparaît essentiellement dans *Le Jardin des Plantes*, mais son œuvre et sa réflexion sur l'art montrent des préoccupations similaires à celles de Claude Simon. Ses tableaux semblent être des fils conducteurs dans la composition de ce roman.

Dans sa relation à la notion de paysage, la reprise de l'œuvre de Novelli par Claude Simon, notamment avec le procédé de l'*ekphrasis* et une typographie non-conventionnelle, permet à ce dernier de développer l'importance de la description et par là, rétablir la validité d'une écriture dont le sens s'élabore dans sa forme, sans rupture entre la fiction et le référent. La quatrième de couverture de ce roman indique d'ailleurs que l'ouvrage est autant une biographie qu'un roman.

En outre, le parcours du peintre devient dans le texte un parcours de reformation, avec le rituel subi dans la jungle et l'apprentissage d'une langue primitive et inconnue des sociétés savantes, mais vitale pour sa survie, qui aura une place essentielle plus tard dans sa peinture. Ce retour à la nature par rejet de la civilisation²⁸¹ semble également parallèle au parcours du personnage simonien dans *L'Acacia* qui reprend contact avec l'art grâce à la contemplation de la nature.

²⁸¹ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 235.

Novelli dans le texte : le retour à la nature et le réapprentissage de la langue

Novelli, en tant qu'artiste peintre rescapé, décide de quitter la civilisation, car il ne supporte plus « la vue d'un être civilisé²⁸² » et la peinture, puisqu'il décide de devenir chercheur de diamant. Néanmoins, ayant perdu son guide dans la jungle, il risque d'être tué, mais il réussit à survivre en communiquant avec une tribu indigène grâce à un langage pratique basé sur l'échange de flèches contre des poissons, jusqu'à la disparition des flèches²⁸³. Novelli explique un peu avant que c'est à Dachau qu'il a appris les techniques de survie qui lui ont donné l'occasion de survivre lors de sa rencontre avec ce peuple qui l'adopte :

Parce que, dit-il, j'avais appris ou plutôt compris deux choses : la première c'est que si tu as l'air trop fort, on te tue parce qu'on a peur de toi ; la seconde, c'est que si tu as l'air trop faible, on te tue aussi, cette fois simplement pour s'amuser²⁸⁴.

La vision du peintre concernant l'humanité montre clairement qu'il ne croit pas en une bonté naturelle de l'être humain ou du moins qu'il n'y croit plus. Sa vision de la « nature » humaine, reflétée par l'association entre les indigènes et le monde environnant hostile duquel ils sont indissociables, rejoint celle d'un Hobbes considérant l'état de guerre comme naturel et l'état de paix entre humains comme artificiel :

Il est manifeste que pendant ce temps où les humains vivent sans qu'une puissance commune ne leur impose à tous un respect mêlé d'effroi, leur condition est ce qu'on appelle la guerre ; et celle-ci est telle qu'elle est une guerre de chacun contre chacun²⁸⁵.

Néanmoins, la communication offre à Novelli l'occasion de dépasser ce premier état pour arriver à une forme d'entente. Le texte simonien reprend les éléments de cette évolution de la relation entre l'aventurier et les indigènes avec ce qui paraît être une « traduction » de Novelli, rapportée par le narrateur, des échanges menés :

²⁸² *Id.*

²⁸³ *Ibid.*, p. 241.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 237.

²⁸⁵ T. (1588-1679) A. du texte HOBbes, *Léviathan ou La matière, la forme et la puissance d'un état ecclésiastique et civil / Thomas Hobbes ; Traduction française en partie double d'après les textes anglais et latin originaux, par R. Anthony, op. cit.*, p. 240..

S'il s'agissait d'un message, il était clair qu'il prenait maintenant l'allure d'une sommation : « Ce que vous appelez en français une sommation sans frais », dit-il en riant, comme on rit après coup de ce genre de choses : « Ou plutôt avec frais, rectifia-t-il, puisqu'ils avaient pris les morceaux de poisson...²⁸⁶ »

La notion de traduction et ce qu'elle implique en termes de passage ou de parcours traverse tout le roman avec la traduction des noms des tableaux de G. Novelli qui agissent comme des icônes renvoyant aux motifs disséminés dans toute l'œuvre. Ici, elle permet d'insister sur l'importance du langage utilisé, importance ressentie également par Novelli. Ce dernier décrit la pluie tropicale quotidienne, en prenant conscience du *sens*, « de la justesse » d'une expression française :

[...] des trombes, dit-il, grises, couleur de métal, si serrées que par moments l'autre côté de la clairière disparaissait (il dit qu'il avait alors compris la justesse de l'expression française « tomber des hallebardes »)²⁸⁷

L'indication entre parenthèses de l'expression française dans le contexte du récit d'une survie dans lequel le narrateur peut se permettre de rire « après coup », renvoie directement aux flèches qu'il a découvertes et qui lui ont fait comprendre que sa vie est en jeu. Elle renvoie également à l'enclume, métaphore du sommeil qui « tombe » sur Novelli malgré son angoisse face à cette situation, comme la pluie qui tombe/trombes, mais aussi à une condamnation arbitraire à la mort, qui peut également tomber n'importe quand.

Le narrateur attribue cette sensibilité langagière à Novelli qui échange à ce moment-là avec lui, dans une autre langue que la sienne, donc une translation. Autrement dit, ce dernier se met à distance du sens immédiat pour choisir le mot juste et cela par nécessité.

Ainsi, Novelli dans le présent du récit se souvient d'un phénomène naturel dans le passé qu'il raconte et qui lui permet de se réapproprier – avec la distance de la traduction – une expression d'une langue « cultivée » qui tisse avec justesse un réseau sensible décrivant ce qu'il ressent. Le français, langue d'une civilisation cultivée, est paradoxalement mentionné pour référer à la guerre qui de nouveau, relie la séquence à l'état de guerre comme naturel à l'homme. Mais il est intéressant de noter que ce passage précède la décision du peintre de demeurer en compagnie de la tribu qui finalement, décide de le laisser vivre. Il n'explique pas au narrateur les raisons de sa décision. Néanmoins, ce dernier en avance deux :

²⁸⁶ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 239.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 241.

[...] il ne dit pas pourquoi il les trouvait sympathiques, si c'était parce qu'ils incarnaient le contraire d'une civilisation capable d'engendrer des philosophes aussi bien que des bourreaux [...], ou si c'était leur façon élémentaire de vivre ainsi, fondus dans la nature et à son contact direct, sans philosophes, qui lui plaisait : peut-être (il n'en parla pas mais comment croire que sa puissante sensualité y resta insensible ?) s'attacha-t-il à l'une de ces jeunes filles aux seins comme des petits cônes [...]²⁸⁸

À plusieurs reprises, le refus de la civilisation est indiqué comme le motif qui a poussé ce peintre à aller vivre dans la jungle amazonienne mais cette-fois, l'entreprise de civilisation fonctionne dans l'autre sens. Il ne s'agit plus pour des missionnaires d'apprendre la bonne parole à des indigènes, mais à un survivant torturé de retrouver des outils de communication qui ne lui rappellent pas l'aberration de la culture qui a mené aux camps d'extermination. Dans ce contexte, le contact élémentaire avec la nature, sans l'intrusion de la pensée logique ou explicative, est donné comme moyen de trouver un nouveau langage artistique, d'autant plus que la vie avec cette tribu réveille également ses sens. L'odyssée de Novelli est simultanément recherche d'un langage et redécouverte des sens et du corps. Le « contact direct » avec la nature opposée au rejet d'un monde comportant des philosophes et une pensée conceptuelle est une indication essentielle de l'objet de la recherche de Novelli à ce moment-là. Elle rappelle celle du cavalier dans *L'Acacia*, quand, revenu de la guerre, il retrouve le contact avec le monde d'abord à travers la sexualité, puis grâce au dessin des « feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, des cailloux, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune dentelure, aucune strie, aucune cassure²⁸⁹ » qu'il découvre lors de ses promenades. La relation à la nature semble être d'une importance capitale dans la redécouverte d'un « univers à présent rassurant, fiable²⁹⁰ ». Le cavalier échappé du stalag a besoin de cet épisode puis d'aller un jour s'asseoir et de regarder la mer pendant longtemps²⁹¹ pour commencer à changer et pouvoir reprendre la lecture, puis de se poser devant la fenêtre à l'acacia, face à la feuille blanche pour commencer à écrire. Le retour à la nature semble ainsi être un élément essentiel de la recherche artistique et poétique, justement à travers l'épreuve de la communication primitive qui semble ainsi être une sorte de rituel initiatique.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 243.

²⁸⁹ C. SIMON, *L'Acacia, op. cit.*, p. 376.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 367.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 377.

G. Novelli qui était parti pour devenir aventurier et chercheur de diamants, reprenant en quelque sorte la geste de la conquête espagnole est encore inconsciemment sous l'égide de la civilisation rapace qu'il fuit et qui fait du commerce l'autre visage de l'agressivité de l'homme envers l'homme. Il découvre après ce pseudo-rituel initiatique un monde primitif où les objets sont des signes immédiats et iconiques et il apprend une langue rythmique aux modulations impossibles à transmettre dans une langue comme le latin²⁹² et qui pourtant, grâce à ses seules modulations, permet de désigner des sens très multiples :

[...] il apprit à connaître puis à parler leur idiome qui, dit-il, était inconnu des membres de la Société des linguistes de São-Paulo auxquels il montra plus tard le dictionnaire qu'il était tant bien que mal parvenu à établir, pour autant qu'il était possible de le faire avec une langue pratiquement dépourvue de consonnes et composée presque uniquement de voyelles parmi lesquelles le son A qui, modulé et accentué d'une infinité de façons, ondulant, tantôt grave, tantôt sur une note assez haut placée, tantôt continu, tantôt saccadé, haché, signifiait une incalculable quantité de choses, aussi bien conceptuelles que concrètes (arbre, plante, danger, oiseau, haine, parentés, fleurs, amitié, serpent, etc.) totalement différentes.²⁹³

Novelli apprend d'abord à connaître l'idiome puis à le parler. L'opération s'effectue en deux phases et souligne encore une fois la distance à une langue étrangère, ici une sorte de langue des origines qui demande une forme de retour pour être d'abord comprise avant d'être reprise. On dirait presque que la langue primitive représente l'image de la nature primitive et sauvage avec laquelle ce peuple se confond. Le parcours d'apprentissage du peintre est également rappelé au travers de la constitution de son dictionnaire où de nouveau l'effort de traduction se remarque.

Ce passage se focalise sur la question du langage poétique, dans le sens où cette langue primitive apparaît comme un type de cri articulé mais échappant au Logos de la civilisation. La description de cet idiome inconnu des linguistes savants comme suite de vocalisations autour de la voyelle A n'est pas fortuite. Le A indique le commencement de la parole, nommément avancé dans le texte comme le cri de terreur primitif face à la mort, quand le narrateur, souffrant le martyr, pense qu'il va mourir et crie, son cri apparaissant comme une suite de A, dont il faut noter qu'elles apparaissent en majuscules : « Je serrais toujours les dents réussis d'abord ce grondement comme un chien puis j'ai cédé tout à coup je me suis entendu crier

²⁹² C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 244.

²⁹³ *Ibid.*, p. 243-244.

AAAAAAAAAAAAA [...]»²⁹⁴ ». A la page précédente, un extrait d'un courrier de Rommel à sa femme explique qu'il s'enroue à force de crier des ordres²⁹⁵.

Le cri de terreur du narrateur renvoie en écho au sentiment de la mélancolie de S. tel qu'il tente de l'expliquer au jeune journaliste : « quelque chose de violent qui protestait, furieux, bâillonné mais hurlant²⁹⁶ », de même qu'à la tristesse qui voile en permanence la voix du peintre²⁹⁷. Cette précision intervient lorsque le narrateur décrit le visage du peintre quand ce dernier raconte son odyssée dans la jungle. La voix et la parole chargées de tristesse rappellent aussi la mention du travail d'écriture de Marcel Proust, qu'il envoie à sa secrétaire et lui demande de procéder à cette correction : « Remplacer le mot malheur par le mot chagrin et laisser la phrase pareille²⁹⁸. » Immédiatement après ce passage, le narrateur s'efforce « dans son mauvais anglais » de parler avec la femme qu'il quitte²⁹⁹. Le « mauvais anglais » qui ouvre le roman, renvoie de nouveau vers la translation, autrement dit l'effort du travail littéraire et de l'expression du mot juste.

Le cri renvoie de même au rythme de la parole et aux sonorités des mots une fois qu'ils sont réellement lus. Claude Simon fait allusion à plusieurs reprises à l'importance de la musicalité, notamment dans une analyse de l'œuvre de Gastone Novelli, en 1962 :

On sait que nommer c'est déjà posséder, ou que nommer un objet que l'on possède accroît le sentiment de possession, et (on sait) à quel point l'image sonore et graphique d'un mot finit (ou commence) par ne plus faire qu'un avec l'objet qu'elle désigne³⁰⁰.

L'image sonore ou graphique d'un objet devient selon Claude Simon la même chose que l'objet, sans distinction. C'est-à-dire que le paysage du texte constitue autant

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 85.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 303.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 239.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 153.

²⁹⁹ *Id.*

³⁰⁰ « Tutti sanno che nominare è già possedere, oppure che nominare un oggetto già posseduto accresce il sentimento del possesso, e (sanno) a che punto l'immagine sonora e grafica di una parola finisce (o comincia) per essere tutt'uno con l'oggetto che designa. » Traduit par Mireille Calle-Gruber, Claude Simon, "Novelli e il problema del linguaggio", *Il Verri*, n°7, janvier 1963, 63-64. Cité dans M. CALLE-GRUBER, « Le récit de la description ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains », dans S. Houppermans (éd.), *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 19.

son sens que sa forme, lu sur la page ou par la voix. La langue poétique fait du mot la chose même, non pas seulement en relation avec un référent extérieur, mais dans la forme même, sonore ou graphique, qui prend le pas dans sa géométrie sur la communication poussive d'un récit déjà fait qui ne serait plus qu'à coucher sur le papier.

Dans la relation d'une telle optique à la mémoire, on peut notamment penser aux métaphores qui font des lettres d'archives se désagrégant la poussière même des histoires passées :

Lorsque l'on tourne les pages des registres en les tenant inclinés de fines particules couleur rouille aux facettes scintillantes et dorées comme du mica se détachent des lettres et glissent sur les feuilles. On dirait que les mots assemblés, les phrases, les traces laissées sur le papier par les mouvements de troupes, les combats, les intrigues, les discours, s'écaillent, s'effritent et tombent en poussière, ne laissant plus sur les mains que cette poudre impalpable, couleur de sang séché³⁰¹.

La métaphore se transforme en la réalité d'un passé qui n'existe effectivement plus qu'à travers ces traces sur le papier qui ont le pouvoir d'évoquer ce monde disparu. La couleur « rouille » ou de « sang séché » devient littéralement le signe d'une vie troublée passée à faire la guerre et la révolution et assombrie par le fratricide qui a été enregistré dans l'histoire familiale comme une malédiction. Ces archives reprises dans le roman sont donc autant un monument historique que le château ancestral, dont les ruines sont soigneusement décrites et qui raconte dans la progression de la description la décrépitude de la famille. Claude Simon nomme d'ailleurs la correspondance de l'ancêtre général un « savoureux monument d'art brut³⁰² » dans une lettre à Jean Dubuffet.

Le texte simonien semble reprendre tout en le mettant en abyme la même conception de la page, prise comme une surface où l'écrit est autant un signifié qu'un signifiant, qu'une calligraphie ou forme graphique, noire sur la page blanche. L'écriture apparaît artialisée dans sa forme comme une métaphore du commencement de l'écriture humaine qui s'est peut-être élaborée sur l'importance de la forme graphique, en proximité avec le dessin rupestre. Anne-Marie Christin, étudiant la relation entre l'écriture et l'image picturale, écrit :

Il apparaît alors que l'écriture est née de l'image dans la mesure où l'image elle-même était née auparavant de la découverte – c'est-à-dire de l'invention –

³⁰¹ C. SIMON, *Les Géorgiques*, op. cit., p. 76.

³⁰² J. DUBUFFET, *Correspondance, 1970-1984*, Paris, L'Echoppe, 1994, p. 32.

de la surface : elle est le produit direct de la pensée de l'écran. [...] Elle procède par interrogation visuelle d'une surface afin d'en déduire les relations existant entre les traces que l'on y observe, et, éventuellement, leur système. C'est d'avoir pensé à déplacer sur les figures mêmes des images les interrogations que suscitait la vision de leur support qui a permis de concevoir ces figures comme des signes, et des signes suffisamment ambigus et prégnant pour que l'on ne les interroge pas seulement en termes de signification mais en les associant également, comme à un système d'un autre type, aux sons de la langue³⁰³.

Par exemple, la description des formes géométriques dans le tableau de Novelli est liée à la mise en page du roman, de même qu'à la description. Ainsi de la forme triangulaire rappelant les seins de la femme dans la salle de bains, la lettre A que la forme des seins rappelle, les modulations de la voyelle « A » de la langue primitive que Novelli apprend dans la jungle amazonienne, les modulations du cri de souffrance du narrateur se voyant mourir, également décrites en une ligne de « A », et les mises en page des morceaux textuels en diagonale, qui dessinent donc des triangles. Le A semble être la parole cri, une forme de communication primaire formelle où le son lui-même incarne aussi le sens, selon le rythme et le ton qu'on lui donne.

Ainsi, le paysage du roman est tout autant le paysage textuel que le paysage sonore. Nous allons voir comment la description simonienne reprend, traduit et développe la description du tableau de Novelli intitulé « Archivio per la Memoria » pour en faire une illustration de sa propre réflexion littéraire.

³⁰³ A.-M. CHRISTIN, *L'image écrite, ou, La déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p. 6.

L'œuvre de Novelli et *Le Jardin des Plantes* : les lopins de la page et l'importance de la description

Dans *Le Jardin des Plantes*, Claude Simon insère de nombreuses citations tirées d'œuvres littéraires, ou des mémoires d'hommes politiques ou militaires. La composition formelle des pages ne suit pas la linéarité d'une mise en page traditionnelle. Des morceaux de texte sont disposés sur une page et séparés par des blancs, parfois verticaux, parfois horizontaux et parfois obliques. Les textes qui se continuent sur les pages suivantes, chacune avec des mises en forme indépendantes découpent la page en plusieurs endroits. Le lecteur doit parcourir comme un jeu de pistes les différents morceaux textuels et tenter de retrouver la suite des pages précédentes. La page du roman devient ainsi une surface textuelle à parcourir dans sa forme, puis à lire dans un second mouvement. Les morceaux textuels se complètent grâce à des analogies sémantiques et culturelles qui relient tous les morceaux ensemble, comme tressés, dans le sens où même si la relation entre deux passages ne semble pas évidente au premier abord, lire les pages suivantes ou précédentes permet de retrouver le lien qui les relie. Les motifs se disséminent à travers le roman, et réapparaissent comme les motifs musicaux d'une fugue. Deux formes majeures régulent la complexité et l'ampleur des agencements :

[...]la fugue, où reprise, intervalle, analogie élémentaire assurent une distribution textuelle variable ; la constellation, où le regroupement local de variations sur le motif constitue un moment de cristallisation, un nœud d'écriture, une pointe de sensibilité³⁰⁴.

Dès les premières pages, les thèmes de la guerre, du voyage, des refus et des inspirations littéraires, ainsi que la sensualité sont disposés et dispersés dans les morceaux textuels pour ensuite continuer à apparaître et à disparaître jusqu'à la fin du récit. En 1973, à propos de *Tryptique*, Jean Dubuffet écrit à Claude Simon :

[...] votre livre présente ce caractère qui me comble de plaisir, de procurer une lecture ininterrompue, je veux dire qu'on peut à tout moment l'ouvrir à n'importe quelle page, et trouver dans cette page la substance du livre entier. C'est un livre qu'on ne peut pas lire - si lire est commencer à la première page

³⁰⁴ M. CALLE-GRUBER, « Le récit de la description ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains », *op. cit.*, p. 15.

et finir à la dernière. Ici, on ne finit pas. On peut faire usage du livre une vie entière. On peut le lire aussi en remontant de la fin au commencement³⁰⁵.

Le récit débute avec un fragment dans lequel le narrateur dit : « m’efforçant dans mon mauvais anglais³⁰⁶ ». La question de la recherche de la bonne langue est d’ores et déjà posée, dans le contexte d’un forum où l’écrivain veut montrer ses convictions littéraires et politiques. Le récit commence donc avec la mention implicite de deux points de vue chers au cœur de Claude Simon : l’écriture comme un travail acharné et une aventure de recherche. Ce fragment suit une citation de Dostoïevski en exergue sur l’inévitable description. Il semble que la question qui se pose dès le début est le « comment dire ? » plutôt que « quoi dire ? ». D’ailleurs, s’ensuit dans le morceau suivant le récit désordonné de la participation du narrateur à un forum organisé en Asie centrale du temps de l’Union soviétique. Le forum est simplement « appelé » comme ça et le mot « verbiage » au singulier et au pluriel apparaît dans le morceau, accompagné des mots « discours et invocation ». Le colloque littéraire où l’écriture est contrôlée avec la vocation de défendre les valeurs soviétiques est décrite grâce à la mention de l’invocation qui montre que la valeur n’est pas accordée à la littérature, mais à des autorités extérieures à elle. Le mot « discours » suivant le « verbiage » montre le caractère artificiel d’un forum qui est en réalité politique. Dès cette première page, la description montre un refus implicite de la littérature conventionnelle.

À ce stade, G. Novelli n’est pas encore mentionné. Cependant, on peut suivre le développement des motifs qui préludent sa mention, puis la description de son tableau, autrement dit une *ekphrasis*. Cette préparation se fait grâce à plusieurs scènes qui se développent en parallèle : la femme dans la baignoire et l’accouplement, la description de la baignoire, des récits de voyage. La narration commence avec un fragment indépendant qui va réapparaître à plusieurs reprises tout au long du roman en continuant la scène. Le narrateur y est accompagné d’une femme dans une salle de bain à la baignoire remplie d’une eau vert Nil. Dans la page vis-à-vis, en face de ce fragment, le narrateur mentionne un voyage à Karnak en Égypte où un bas-relief représente un dieu :

[...] figuré de profil sans bras le corps tout entier comme une sorte de botte d’où sortait au milieu comme une branche un tenon son membre raidi

³⁰⁵ J. DUBUFFET, *Correspondance, 1970-1984, op. cit.*, p. 12.

³⁰⁶ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes, op. cit.*, p. 11.

horizontal fertilisant de son sperme une salade (tradition ou mauvaise traduction ? : en fait plante à haute tige feuillue)³⁰⁷

La description du dieu fertilisateur met uniquement en scène ce qui est vu. Aucune autre information supplémentaire n'est donnée. De fait, le narrateur corrige même ce qui aurait pu être une interprétation : la salade devient une plante à haute tige feuillue. Toutefois, cette description attire l'attention sur l'ancienneté d'une archive qu'elle déchiffre dans son inscription. Le dieu figuré est actualisé au présent. Par ailleurs, le bas-relief semble apparaître dans une langue primitive qui est entre le dessin et la graphie, puisqu'il est fait mention de « traduction ».

La description du dieu figuré quasiment géométriquement dans sa fonction reproductrice se dédouble sous la forme d'une petite colonne sur la page. Mais également, d'un renvoi à Novelli, mentionné pour la première fois dans le fragment suivant. La description de son tableau apparaît deux pages plus loin, après la mention de la baignoire à l'eau couleur vert Nil et du dieu botte fécondant de nouveau cités pour décrire la forme de la cheville du narrateur dans l'eau. Puis apparaît la description du tableau « Archivio per la memoria », dans lequel une sorte de frise représentant des seins de femme est comme « soutenu » par des « colonnes », les triangles semblant renvoyer à la féminité et les colonnes³⁰⁸, grâce justement à cette référence directe à la masculinité et à des formes phalliques « botte » « tenon » comme une illustration de l'accouplement de l'homme et de la femme dans la salle de bains, dont les morceaux s'insèrent entre les descriptions des tableaux de Novelli.

La question entre parenthèses « (tradition ou mauvaise traduction ?) » établit une liaison directe avec les tableaux du peintre Novelli dont les titres, apparaissant en liste dans le roman et parfois traduits, indiquent en trame de fond, un réseau de motifs poétiques chers aux deux artistes et que le roman illustre en quelque sorte par le passage à la traduction, c'est-à-dire par l'établissement d'un réseau de descriptions liées ensemble qui réactualisent les passages grâce à leur temporalité différentielle³⁰⁹.

Par exemple, la référence à l'Égypte dans les premières pages s'accompagne aussi d'une référence au buisson ardent de Moïse par l'intermédiaire d'un feu

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 19.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

³⁰⁹ M. CALLE-GRUBER, « Le récit de la description ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains », *op. cit.*, p. 25.

d'artifice³¹⁰ qui rappelle au narrateur dans les morceaux suivants les bombardements subis pendant la guerre, motif fondamental qui unit l'écrivain et le peintre. Deux cents pages plus loin, la mention d'un tableau de Novelli intitulé « La paura clandestina³¹¹ » et traduit par Mireille Calle-Gruber par « *La peur dans le fond* », donne toute sa place à l'angoisse de la mort durant la guerre et à ce que Novelli a subi dans le camp de concentration. La méthode descriptive de la mention sérielle des titres des tableaux du peintre italien semble ainsi devenir, par l'entremise du travail du peintre, une réflexion sur le rôle que joue la description en tant que moteur dynamique fondamental du texte.

Dans le tableau de Novelli : « La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34. [...] certains des seins sont ombrés dans leur partie inférieure [...] »³¹². Dans le roman, les descriptions des seins vus par le narrateur rappellent ce tableau³¹³. De même, les dessins sur la toile sont posés sur un « fond blanc », similaire aux blancs typographiques de la page simonienne. La juxtaposition dans la même page de la description de la baignoire et des peintures de Novelli semble montrer une similarité dans les formes géométriques, notamment celle du damier :

[...] peintures presque toute construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant³¹⁴

Le système de damier, de même que la forme sinusoïdale des lignes se rapprochant et s'éloignant rappellent directement les réflexions picturales simoniennes sur la forme de ses romans. La composition en damier apparaît dans *La Bataille de Pharsale*, lors de la description d'un tissu aperçu de près par un narrateur lisant la critique de l'art d'Elie Faure à propos de l'attention à tous les détails sans distinction chez un peintre allemand³¹⁵. Dans la même scène, une femme lit un roman à la facture narrative classique que le narrateur semble tourner en dérision au travers d'un quelconque titre grandiloquent³¹⁶. La réflexion sur l'art se diffuse dans

³¹⁰ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 26.

³¹¹ *Ibid.*, p. 120.

³¹² *Ibid.*, p. 23-24.

³¹³ Par exemple les seins des deux prostituées : *Ibid.*, p. 58-59.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 24.

³¹⁵ C. SIMON, *La Bataille de Pharsale*, op. cit., p. 156.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 174.

la description d'une scène quotidienne, dans laquelle les éléments sont posés sur le même plan, ou plus exactement sur une même surface.

La déformation des lignes est une allusion directe à la perception du réel qui rejoint les critiques simoniennes sur l'école réaliste et son intérêt notamment pour le cubisme. Dans la peinture de Novelli, comme dans l'écriture simonienne, l'attention est attirée vers la réflexion artistique elle-même. Les peintures sont construites sur « un système » élémentaire de lignes verticales et horizontales qui, certes, rappellent les barbelés du camp de la mort, mais renvoient au premier abord aux mécanismes techniques de la peinture et de la question de la perspective par exemple.

Dans *La fiction mot à mot*, la forme sinusoïdale est mentionnée par Claude Simon pour décrire la manière dont les motifs réapparaissent dans *Histoire*³¹⁷. La description de la composition picturale du peintre renvoie ainsi vers une réflexion artistique partagée par les deux artistes. La description continue en utilisant la comparaison d'un carrelage vu à travers l'eau d'une piscine. La mention de la profondeur tire la réflexion artistique vers une citation de Gastone Novelli, extraite de la préface de son catalogue et mentionnée en italien sans traduction : « La superficie pittorica torna ad essere vermente una superficie, senza illusionismi di scorci e prospettive³¹⁸. »

La citation du peintre qui insiste sur l'absence de profondeur et la surface plane du tableau, dénonçant l'illusion de profondeur générée par la perspective est en quelque sorte une critique de plusieurs siècles d'art « civilisé », d'un héritage qui pour cet artiste, est devenu insupportable à la suite de ce qu'il a subi dans les camps de la mort. Cette citation suit la description du tableau « Archivio per la Memoria » qui va du figuratif à l'abstrait pour finir sur la mention de « l'inscription » sur une surface³¹⁹. La description procède d'une part à la démonstration de ce qui est vu et devient une « théorie » dans son sens littéral, et d'autre part, tisse un lien parallèle et implicite avec le travail d'écriture qui est également une œuvre au présent, comme la création d'une archive pour la mémoire.

La mention des tableaux de Novelli, en tant que double du personnage de S., ayant vécu le même siècle et les mêmes tragédies, a pour rôle la mise en situation,

³¹⁷ F. van ROSSUM-GUYON et J. RICARDOU, *Nouveau roman*, *op. cit.*, p. 94..

³¹⁸ C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 25.« La surface picturale est à nouveau véritablement une surface, sans illusions de raccourcissement et de perspective. » Traduction française automatique : <http://bit.ly/3yRLiC5>.

³¹⁹ M. CALLE-GRUBER, « Le récit de la description ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains », *op. cit.*, p. 23.

dans et par la description, de la réflexion sur l'écriture dans sa forme, en tant que signe sonore et graphique faisant sens en soi, au présent du récit. L'écriture mémorielle ne regarde pas vers le passé mais vers le futur, en réclamant son indépendance, pour devenir elle-même une mémoire "Ce Jardin des Plantes" est effectivement un lieu privilégié où cultiver l'art d'écrire c'est-à-dire l'art de faire mémoire(s)³²⁰. »

Mireille Calle-Gruber avance le terme de « langue-Novelli » pour la manière dont la description du tableau devient un procès sur l'art :

« La description littéraire y insiste : ni dessin ni texte et cependant relevant et de l'un et de l'autre, la peinture-graphe-graffiti de Novelli fait le *passage* fondamental : cette peinture fait fond, elle représente l'idée même d'une surface-à-langages où puisse se construire l'émergence des traces du sens et des sens ; où tenter d'organiser un langage à l'insu des alphabets constitués³²¹. »

La langue primitive de Novelli, traduite en graffiti dessins et sa théorie de la peinture sur une surface s'inscrit en parallèle de la réflexion simonienne sur la question. L'écriture y trouve une double identité. Elle est d'une part invoquée pour représenter le réel, mais d'autre part, en tant qu'elle se réalise formellement au présent, elle réalise aussi le monde dans son propre accomplissement. La récurrence des participes présent et des parenthèses, ainsi que des bifurcations générées par les analogies sont entre autres des manifestations de l'accomplissement du récit au présent de l'écriture.

À ce titre, la relation de l'écriture non pas avec le réel d'un référent extérieur au texte, mais avec la surface sur laquelle s'élabore l'écriture, rapproche la recherche artistique de l'écrivain de celle du peintre Novelli, pour un texte qui fait paysage, comme la peinture de Novelli fait paysage. Le texte invoque le regard et la contemplation du monde. Avec Claude Simon, c'est la logique de la description à l'œuvre qui tire simultanément l'attention sur l'écriture et ses mécanismes intrinsèques et internes, et sur le regard.

On remarque alors un sens de l'observation et du regard qui fait également du monde un paysage libéré des règles de la perspective où les choses sont mises à plat primitivement.

³²⁰ *Ibid.*, p. 17-18.

³²¹ *Ibid.*, p. 27.

La logique rhizomique de l'écriture et la libération de l'espace de la guerre

Nous avons tenté de mettre à jour les mécanismes de ce que l'on pourrait appeler une "écriture naturelle", qui se réclame du signe primitif, lequel fait sens en soi et qui comprend les deux faces de la nature et de la culture. Une écriture où effectivement les distinctions entre les différentes dichotomies, narration/description, mouvement/immobilité, référentialité/fiction, forme/fond, signifiant/signifié s'estompent ou s'affermissent au fil du récit, sur la base d'une logique inhérente à l'harmonie et au rythme de l'ensemble. La dimension spatiale de l'écriture qui tente de surmonter la linéarité de la syntaxe pour asseoir une vision intérieure, de même que le primat temporel du présent de l'écriture pourrait être mis en parallèle avec le nomadisme d'une pensée du multiple aux frontières mouvantes qui peut se démultiplier.

Dans l'hypothèse d'un discours littéraire sur un monde bousculé par la guerre, avec des valeurs devenues inopérantes par des événements tels que la Shoah, pourrait-on penser que le modèle d'une écriture « nomade » qui fait de l'art non pas une imitation de la nature, mais une nature en soi, permet au narrateur simonien de rétablir un pont, dans et par l'écriture, entre l'espace fermé et hors de portée d'une guerre qui n'est plus que mémoires et le monde extérieur à cet espace ?

Il est peut-être pertinent de voir si un modèle conceptuel tel que celui du rhizome deleuzien pourrait développer métaphoriquement l'idée d'une libération de la guerre de son espace hétérotopique grâce à un basculement du côté de la langue et du travail de l'écriture pour le sujet écrivain.

La notion de « rhizome » développée par Gilles Deleuze et Félix Guattari offre peut-être un modèle conceptuel qui permet d'étudier l'œuvre simonienne comme une libération spatiale de l'écriture ou comme une carte.

Le modèle du rhizome paraît convenir notamment à l'importance de la description du phénomène dans l'œuvre simonienne. Au début de leur ouvrage *Mille plateaux*, Félix Guattari et Gilles Deleuze dénombrent les différents types de livres qui existent : l'arbre-livre et le livre qui obéit à la logique rhizomique à laquelle ils adhèrent. Pour ces deux penseurs, le premier type, l'arbre-livre, obéit à la *mimesis* :

Un premier type de livre, c'est le livre-racine. L'arbre est déjà l'image du monde, ou bien la racine est l'image de l'arbre monde. C'est le livre classique, comme belle intériorité organique, signifiante et subjective (les strates du livre). Le livre imite le monde, comme l'art, la nature : par des procédés qui lui

sont propres, et qui mènent à bien ce que la nature ne peut pas ou ne peut plus faire³²². »

Le livre racine à la logique binaire serait celui qui induit des structures formelles strictes, qui imite et qui procède de l'Idée, un livre en quelque sorte transcendant. Un tel livre rappelle la littérature « réaliste » basée sur la *mimesis* et qui fait l'objet du refus et de la critique des Nouveaux Romanciers. Claude Simon n'y fait pas exception.

Dans son œuvre, les narrateurs et les personnages sont en colère contre les discours construits et dominants qui sélectionnent certains faits et en ignorent d'autres. En littérature également, Claude Simon marque avec ironie ses distances avec une littérature à prétention moralisante³²³ qui procède également par sélection d'éléments à narrer au regard d'une histoire exemplaire. A la place, il insiste sur l'authenticité d'une écriture dont la justesse serait le résultat des règles propres à la langue et à la syntaxe, autrement dit d'une écriture obéissant à des lois de composition internes à la littérature. A ce propos, dans son discours de réception du Prix Nobel, il cite Novalis pour dénoncer une littérature réaliste qui cherche à illustrer une leçon autre qu'une « leçon de choses » :

A la fin du siècle des Lumières et avant que ne se forge le mythe du « réalisme », Novalis énonçait avec une étonnante lucidité cet apparent paradoxe qu'« il en va du langage comme des formules mathématiques : elles constituent un monde en soi, pour elles seules ; elles jouent entre elles exclusivement, n'expriment rien sinon leur propre nature merveilleuse, ce qui justement fait qu'elles sont si expressives que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses³²⁴ ».

Le langage apparaît au centre de la réflexion simonienne sur l'écriture. Pour lui, le langage grâce à ses « figures » « parle déjà avant nous » et contient la « connaissance accumulée³²⁵ » de l'humanité à laquelle nous accédons tous par le biais de la langue. Ainsi, le langage n'est pas un instrument passif d'expression du monde extérieur dont l'écrivain se servirait pour dire le monde tel qu'il est. La réflexion est orientée vers le rapport entre le mot et la chose qui pour Claude Simon, est bien problématique. Il rappelle ici l'ancienneté de la réflexion sur la littérature hors du cadre de la pure *mimesis* qui tire son sens d'elle-même pour donner

³²² G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 11.

³²³ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 24.

³²⁴ *Ibid.*, p. 30.

³²⁵ *Ibid.*, p. 27.

« justement » en elle-même un aperçu des rapports entre les choses. Le reflet n'indique visiblement pas une allusion à la référentialité d'un miroir promené le long d'un chemin, mais à l'interrelation entre la langue et les choses. Grâce à son « expressivité », le langage est capable de renverser l'habituelle primauté donnée aux choses sur les mots pour les signifier et pour délivrer le sens. Car il n'exprime rien de plus, comme les mathématiques, que sa propre « nature merveilleuse ». Le « jeu étrange » des rapports entre les choses selon le mot de Novalis rappelle également la poétique du peintre Novelli. Chiara Falangola, étudiant la géométrie du paysage textuel dans *Le Jardin des Plantes*, écrit à ce propos :

L'art et le désir sont des processus créatifs, qui, comme des jeux, ont leurs propres règles qui ne dépendent que du système du jeu, et qui, le temps du jeu, recréent un monde fictif, toujours autosuffisant dans sa propre subjectivité et fiction³²⁶.

Ce refus d'une signification au regard d'une réalité extérieure ou autrement dit, le basculement du sens vers l'intérieur de la littérature paraît faire écho à cette idée deleuzienne. Deleuze et Guattari écrivent à ce propos : « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir³²⁷. » Le sens se dévoile ou se réalise à travers l'aventure de l'écriture. Dans le discours de Stockholm, l'auteur retourne aux sources de la *poïesis* et questionnant l'idée de l'inspiration artistique, valorise l'importance du travail. Il rappelle pour commencer le rapport de l'art à l'artifice en partant d'une définition et explique que « l'art imite l'art ». Ce faisant, il renverse la prétention mimétique :

de même que ce n'est pas le désir de reproduire la nature qui fait le peintre mais la fascination du musée, de même c'est désir d'écrire suscité par la fascination de la chose écrite qui fait l'écrivain, la nature se bornant pour sa part, comme le disait spirituellement Oscar Wilde, à « imiter l'art »...³²⁸

Ainsi, l'activité de l'écriture devient une activité exploratrice, et non plus une consigne d'écriture venant d'un ordre supérieur nommé l'inspiration.

L'autre modèle de livre deleuzien développé dans *Mille Plateaux* qui s'inscrit dans une logique rhizomique, semble pour sa part rappeler la poétique simonienne :

³²⁶ C. FALANGOLA, « La leçon de Novelli et la géométrie du paysage textuel du Jardin des Plantes », *Cahiers Claude Simon*, n° 13, Presses universitaires de Rennes; Association des lecteurs de Claude Simon, 30 août 2018 (DOI : 10.4000/ccs.1590 consulté le 20 mars 2023)

³²⁷ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 11.

³²⁸ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 12.

Le système-radicelle, ou racine fasciculée, est la seconde figure du livre, dont notre modernité se réclame volontiers. Cette fois, la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité ; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement. Cette fois, la réalité naturelle apparaît dans l'avortement de la racine principale, mais son unité n'en subsiste pas moins comme passée ou à venir, comme possible³²⁹.

La pensée du multiple et l'absence d'une recherche de sens transcendant rappellent effectivement des notions chères à Claude Simon. Deleuze et Guattari énoncent des principes pour le modèle conceptuel du rhizome qui serait en perpétuel devenir, rappelant également à ce propos la mélancolie simonienne du temps qui n'est jamais que présent : principes de connexion et d'hétérogénéité en vertu desquels « n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être [...] »³³⁰ ; principe de multiplicité : il faut traiter le multiple comme un substantif (multiplicité) et ne plus le subordonner à l'Un comme sujet ou objet, réalité spirituelle ou monde unitaire ; principe de rupture asignifiante : un rhizome peut être rompu, brisé en un endroit quelconque, il reprend toujours son parcours suivant d'autres lignes ; principes de cartographie et de décalcomanie : il ne s'agit pas de produire des calques, mais d'inventer des cartes qui restent toujours ouvertes, qui peuvent toujours être connectées, déchirées, renversées, pliées et repliées dans tous les sens, toujours à entrées multiples et en prise avec le réel³³¹.

Il nous semble que l'écriture simonienne suit un chemin parallèle qui rappelle les principes du rhizome deleuzien. La multiplicité dont se réclame la description simonienne rappelle la multiplicité unifiée et unique du modèle rhizomique. L'unité simonienne réside dans la construction harmonieuse de la multiplicité qui n'est jamais niée. Les parenthèses et bifurcations générées par l'attention soutenue aux « carrefours de sens³³² » que les mots sont, semblent renvoyer vers la « rupture asignifiante ». Autrement dit, le texte, malgré des séquences qui semblent décousues, bénéficie d'une continuité qu'il est possible de retrouver grâce aux multiples sens des mots. Ces mêmes parenthèses et bifurcations renvoient également vers le principe de connexion et d'hétérogénéité en densifiant le contenu grâce à d'autres récits parfois explicatifs, généralement descriptifs.

³²⁹ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 12.

³³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³³¹ *Ibid.*, p. 14-16.

³³² C. SIMON, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 28.

La logique immanente de la pensée rhizomique nous rappelle l'aversion simonienne pour la verticalité, la transcendance et le refus de signification posée dans le discours et renvoyant à une leçon extérieure à l'œuvre. L'aversion simonienne pour les discours paternels formateurs et autoritaires, Claude Simon la déclare aussi explicitement dans son discours de réception du Prix Nobel, quand il rappelle que le monde n'a pas de signification, mais que simplement il est³³³. Cette prise de position paraît se refléter dans son œuvre pour son intérêt pour la description et rappelle également l'introduction à ce qu'est un livre au début de *Mille plateaux* :

Il n'y a pas de différence entre ce dont un livre parle et la manière dont il est fait. Un livre n'a donc pas davantage d'objet. En tant qu'agencement, il est seulement lui-même en connexion avec d'autres agencements, par rapport à d'autres corps sans organes. On ne demandera jamais ce que veut dire un livre, signifié ou signifiant, on ne cherchera rien à comprendre dans un livre, on se demandera avec quoi il fonctionne, en connexion de quoi il fait ou non passer des intensités, dans quelles multiplicités il introduit et métamorphose la sienne, avec quels corps sans organes il fait lui-même converger le sien³³⁴.

Claude Simon revendique que le monde existe sans qu'il soit nécessaire d'y trouver une signification³³⁵. La supposition deleuzienne fait de même pour le livre, en décrivant l'écriture comme une activité en quelque sorte autotélique et en réfutant la distinction entre la forme et le contenu. Ce livre deleuzien sans autre objet que lui-même dont le discours est intrinsèquement lié à sa forme rappelle le formalisme et la recherche d'une écriture aux règles internes de Claude Simon. Ainsi, quand il fait un rapprochement entre le mot juste et le mot musical en critiquant ceux qui rejettent l'« artisanat » de l'écriture et ne voient en la langue du prosateur qu'un « simple véhicule » et en citant Flaubert : « Comment se fait-il qu'il y ait un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical³³⁶ ? ».

De même, les agencements du livre du multiple semblent directement renvoyer à l'importance des listes et des descriptions en « tableaux » de l'œuvre simonienne, marquée par la volonté de « tout remettre sur le même plan » et de soupçonner le monde des valeurs en faillite en réfutant une logique de hiérarchisation qui obéirait à d'autres lois que celles de l'harmonie textuelle.

³³³ *Ibid.*, p. 24.

³³⁴ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 10.

³³⁵ C. SIMON, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 24.

³³⁶ *Ibid.*, p. 23-24.

Quant aux « corps sans organes » et les « multiplicités » avec lesquels le livre est en liaison, on pourrait peut-être se tourner vers la dimension politique et sociale de l'œuvre simonienne, notamment avec ses prises de position face à la littérature soviétique ou la critique implicite de la littérature à idées que l'on peut entre autres lire dans *Le Jardin des Plantes*³³⁷.

Nous avons constaté que la guerre est explicitement ancrée dans l'œuvre simonienne comme un « corps enkysté ». Les récits simoniens la situent dans un espace fermé, comme hermétiquement séparé du monde, comme si l'étrangeté que subit le personnage, sa défamiliarisation avec le monde était celle de l'espace où se situe la guerre. En outre, la guerre est une thématique névralgique de l'œuvre et semble influencer une vision du monde qui accorde de l'importance aux choses plus qu'aux idées dans l'agencement du texte, du fait de la certitude de la disparition et du fort désir de vivre que ressentent les narrateurs simoniens face à la possibilité de leur mort. Dans ce contexte, le choix d'une poétique axée sur le monde tel qu'il est dans la langue et par la langue, avec l'individu qui l'éprouve, semble être aussi une stratégie de transformation du lieu clos de la guerre en chemins et promenades ouverts grâce à l'espace-temps de l'écriture. Cette dernière, vue comme une aventure dans la langue, devient elle-même un territoire d'exploration dont la carte, toujours mobile et changeante, s'inscrit à l'instant même de sa naissance. Là encore, la poétique simonienne se rapproche de la pensée développée par Deleuze et Guattari d'un modèle spatial rhizomique qui permet de cartographier le réel sans faire de calque à partir d'une idée, mais en partant des choses mêmes. C'est le sixième grand principe du rhizome, celui de « cartographies et décalcomanies ». La littérature n'est pas un calque, mais une carte toujours ouverte, toujours en changement, toujours en devenir. Deleuze et Guattari écrivent :

La carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. [...] La carte est ouverte, elle est connectable dans toutes ses dimensions, démontable, renversable, susceptible de recevoir constamment des modifications³³⁸.

L'écriture « inachevée » de Claude Simon et sa possibilité d'approfondir indéfiniment les descriptions, contribue à faire du texte un paysage rappelant le paysage naturel auquel les moindres changements donnent une nouvelle forme.

³³⁷ Voir la volière et le théâtre bouffon : C. SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 340-345.

³³⁸ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 20.

La carte deleuzienne exprime comme dans l'œuvre simonienne, un monde en perpétuel changement mais néanmoins et paradoxalement toujours stable et semblable à lui-même dans son unité multiple. L'aventurier de l'écriture qu'est Claude Simon a peut-être ainsi trouvé dans l'exploration de la langue le moyen de réinstaller le lieu hétérotopique de la guerre au centre de la carte mouvante et perpétuelle du monde écrit.

- Les espaces bāyrāmiens

Chapitre XVI : L'espace rural et la guerre

L'espace rural est omniprésent dans l'œuvre bāyrāmienne. Quelques-uns des romans de l'auteur se consacrent au terroir et lui ont valu des prix littéraires.

La ruralité est une histoire personnelle pour un auteur né dans un village et qui y a passé sa petite enfance, mais c'est également une passion et un héritage littéraire. En effet, M. Bāyrāmi se dit inspiré d'œuvres de la littérature soviétique, tel que *Le Don paisible* et s'intéresse aux possibilités de l'expérimentation dans le cadre du réalisme¹. Accessoirement, dans l'histoire littéraire contemporaine iranienne, la littérature du terroir iranienne est fortement marquée par le naturalisme et le réalisme socialiste, car elle a pris forme durant le XXe siècle pour dénoncer la gestion désastreuse des zones rurales en Iran qui mena à un exode massif durant tout ce siècle. M. Bāyrāmi a été reconnu par certains écrivains iraniens comme le premier à ignorer le style réaliste iranien, fortement inspiré par la littérature soviétique, pour décrire la vie rurale².

Nous nous intéressons à la ruralité dans l'œuvre bāyrāmienne, car l'espace rural, dont les motifs apparaissent dans les romans de guerre, se profile comme un laboratoire social où se construit un savoir basé sur la brutalité et la difficulté d'une vie au contact permanent d'une rude nature, dans des régions reculées et ignorées des promesses du progrès. Ces lieux géorgiques permettent un rapprochement entre l'espace de la guerre et l'espace rural dans la recherche par les narrateurs des raisons historiques du conflit, qui finalement ne sont pas découvertes, puisque l'héritage généalogique de la vie paysanne qui est aussi un récit « guerrier », est considéré comme « inutile³ ».

¹ Entretien avec la doctorante, daté de mai 2022.

² « Mohammadrezā Bāyrāmi avvalin romān-e rūstā'ie ġeyr-e ĉap-e mā rā nevešt (Mohammadrezā Bāyrāmi a écrit le premier roman rural non-gauchiste) », sur *ISNA*, 19 octobre 2013 (en ligne : <https://www.isna.ir/news/92072716747/-/محمدرضا-بایرامی-اولین-roman-روستایی-غیر-چپ-ما-را-نوشت> ; consulté le 13 mars 2023)

³ M. BAYRAMI, *Ataš beh eħtyār*, op. cit., p. 223.

La praxis de la description de la vie rurale : la connaissance par l'expérience

L'espace rural bāyrāmien est remarquable par les descriptions précises qui le dessinent. Il s'agit souvent de descriptions d'actes plutôt que de paysages, ce qui crée un effet d'hypotypose et dynamise la description dans le cadre du mouvement. Dans l'entretien qu'il nous a accordé, M. Bāyrāmi précise qu'il souhaite que la description remplisse une fonction plus centrale qu'un simple ornement⁴⁵. Cela rappelle le souhait d'un Claude Simon ou les expériences des Nouveaux Romanciers dans l'utilisation de la description pour attirer l'attention sur le texte en tant qu'objet littéraire, en tant que la description doit « multiplier ces signaux auto-référentiels et ou métalinguistiques destinés à la rendre “remarquable” dans le texte⁶. » Le travail d'expérimentation de M. Bāyrāmi qui éloigne de plus en plus son œuvre des canons de la littérature réaliste russe du XX^e siècle montre également les variations du descriptif dans sa tentative de déjouer la linéarité du texte et de disposer en fragments ou tableaux des scènes aux temporalités éloignées pour dessiner une quête des origines de la guerre. Le tourbillon des morceaux descriptifs sur lequel nous reviendrons permet la composition d'une fresque dessinant des images de mouvement immobilisé.

La description bāyrāmienne se montre souvent sous forme d'hypotypose, avec le regard d'un narrateur qui décrit ce qu'il voit non pas avec une variété de détails, mais en choisissant des éléments qui s'inscrivent dans le cadre d'un enseignement ou qui font l'objet d'une anecdote ou d'une histoire spécifique du passé du narrateur ou d'un récit intertextuel didactique. Philippe Hamon considère dans son étude des spécificités de l'écriture descriptive que cette dernière a souvent rempli une fonction pédagogique, par la facilité qui existe à séparer le morceau du reste du texte pour en faire un exemple⁷. La description bāyrāmienne de l'espace rural contient également un enseignement implicite inscrit au cœur de la dynamique de l'image.

⁴ Entretien avec la doctorante, daté de mai 2022. En annexe.

⁵ P. HAMON, *Du descriptif*, 4. éd., Paris, Hachette, 1996, p. 35.

⁶ *Ibid.*, p. 65.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

L'enseignement contenu et mis en scène grâce à la description est relié à la guerre car le contact de la nature offre des éléments de réponse implicite ou du moins d'explications insensées sur les origines des conflits. Philippe Hamon écrit :

[...] la description [...] est toujours le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où le texte, d'une part, s'embraye sur le déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d'une société, le lieu où sont, d'autre part, disposés les indices que le lecteur devrait garder présents en mémoire pour sa lecture ultérieure. La description [...] est la mémoire du texte et toujours, plus ou moins, « memorandum » ou « memento »⁸.

L'espace rural offre à la présentation de la guerre une matrice de lieux communs qui permettent au narrateur d'évoquer des hypothèses explicatives basées sur le savoir et les « présupposés » que le lecteur aura engrangés. La description de l'espace rural fait sens, alors que celui de la guerre demeure une hétérotopie détachée. M. Bāyrāmi précise également qu'il est un écrivain qui accorde une grande valeur à l'expérience⁹.

La description d'une nature en action donne également dans le récit une place particulière à l'animal, en surlignant en pratique la proximité de l'homme et de la bête. Dans les parties concernant la guerre, l'animalité humaine se dévoile à travers une expérience du monde qui se passe de jugement moral et demeure dans l'immédiateté de la survie. Cette particularité du texte fait de l'espace rural une matrice de la civilisation humaine. Dans *Feu à volonté*, l'ancêtre nomade décide un jour volontairement d'arrêter les migrations annuelles et choisit un lieu qui deviendra le village, mise en abyme du monde. La raison que donne le narrateur soldat, qui raconte la vie de son ancêtre dans une reconstitution généalogique aux archives inconnues est l'amour de l'ancêtre pour le spectacle de ses chevaux s'ébattant dans une prairie située à côté d'une source d'eau. Nous verrons que cette source décrite avec précision dans les fantasmes des soldats assoiffés est un élément descriptif jouant le rôle d'un lieu de mémoire intertextuel dans les différents romans du corpus.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁹ Entretien avec l'étudiante, mai 2022. Voir l'annexe.

La vie rurale et la formation individuelle

L'auteur bénéficie de son expérience personnelle pour faire parler des personnages de paysans qui sont souvent des enfants. Le monde rural se présente de cette manière comme un espace social, un milieu d'apprentissage et un laboratoire d'étude sociale et historique. La proximité de la nature en fait souvent dans le texte un adversaire, mais aussi une auxiliaire d'apprentissage, les jeunes protagonistes tirant des leçons de la dure vie paysanne, des rivalités, des peurs ancestrales telles que celles du loup, ou s'inspirent des animaux, des lieux et des éléments qui deviennent des symboles archétypaux redevenus vivants du fait de leur voisinage et de leur présence dans la vie quotidienne des protagonistes. L'espace rural joue de cette manière un rôle fondamental dans le parcours de formation de l'individu qui aspire souvent à quitter cet environnement et *suivre son chemin*.

La description de la vie rurale se fait sans sentimentalisme. Les paysans sont au contact de la nature rude et dangereuse et celle humaine et cruelle.

Dans le roman *Les Morts du parc vert*, la partie concernant le narrateur « je », qui est le jeune berger et paysan Bolot, représente souvent ce dernier dans les champs ou dans les plaines, en compagnie des bêtes et en interaction avec la nature environnante. Il décrit les paysages montagneux, les récoltes, les semailles et son rôle de pasteur, en profitant de ces descriptions pour en faire une leçon de vie :

[...] personne ne pouvait lui offrir du blé ou de l'orge comme les miens. Il n'y avait pas même un minuscule caillou dedans. Il était comme l'eau de la pluie tombée du ciel ; pur, clair, limpide. C'était un travail difficile. Mais plus j'y pensais, plus il me semblait que le glanage était tout un univers. Normalement, je marchais à cent ou deux cents pas devant le troupeau pour pouvoir prendre ma part avant qu'il ne détruise tous les épis. C'était comme si j'étais leur rival. Je me baissais et si quelqu'un m'avait vu de loin, il aurait pensé que j'étais la chèvre qui dirige le troupeau. Mais je pense que mes rivaux principaux n'étaient pas les moutons mais les corbeaux et je me posais toujours la question était-ce moi qui prenais leur nourriture ou eux qui voulaient voler ma part¹⁰ ?

Dans ce passage, plusieurs éléments récurrents apparaissent. Notamment la métaphore de l'eau dans un contexte positif. Alors que dans *Feu à volonté*, la pluie apparaît généralement comme un instrument en même temps punitif et tout à la fois désirable, ici, l'eau est le comparé dans le ruissellement des grains de blés nettoyés avec difficulté. L'image perçue renvoie à l'abondance de la nourriture de la fertilité de la terre et du travail géorgiques qui demande de la patience et de la rigueur. La

¹⁰ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 45.

hantise de l'eau est ici celle du paysan dans une contrée aride, mais son vœu a été exaucé. Son travail a porté ses fruits. Le fait de mentionner la pluie qui tombe du ciel dans sa pureté et sa clarté accentue la bénédiction que représente cette récolte. Ceci alors que l'eau possède dans ce roman le même caractère bicéphale et ambigu que dans le roman de guerre *Feu à volonté* : le père de l'enfant ayant été tué près d'une source, le jeune berger s'assure toujours de ne pas s'en rapprocher puisqu'il a l'impression qu'une chose vivante s'agite et scintille dans l'eau de cette fontaine, dont il n'aperçoit que l'étang qui s'est formé devant. Il ne voit pas le geyser qui demeure un incertain non-lieu de la mort.

Le narrateur précise qu'il vend ses grains obtenus par glanage au seul commerçant du coin contre de l'argent qu'il conserve précieusement. Il l'utilisera pour acheter au marchand ambulante un pull aux couleurs du drapeau iranien. Le lecteur comprend que le marchand ambulante est l'ancien militaire, grand-père de Bolot, qui recherche interminablement son enfant et son petit-fils depuis la fuite de Bālāsh. Il joue sans le savoir le rôle de l'intermédiaire qui donne à l'adolescent l'envie définitive de partir. Le jeune berger met en effet l'argent de côté pour pouvoir un jour quitter le village et reconstituer sa propre histoire. Le travail agricole est ici un tremplin social.

Une autre préoccupation récurrente de l'œuvre apparaît dans ce passage, qui est celle de la place de l'homme par rapport à l'animal. Ce questionnement essentiel semble en relation avec l'éthique et englobe aussi la bestialité en cours pendant la guerre. L'adolescent est un jeune berger chargé de guider le troupeau vers les pâturages et de les protéger. Néanmoins pour pouvoir glaner, il doit précéder le bétail pour accéder avant lui au champ de blé. Par la suite, le glanage consiste à ramasser des graines consommées sinon par les animaux. Le garçon, méditant sur ses actions se demande duquel, de lui ou du bétail ou même des animaux sauvages, a droit à la consommation de cette ressource. Il se voit en concurrent face à ces bêtes. Cela rappelle le discours du père dans *La Route des Flandres* qui pose la guerre comme alternative au commerce et par là, à la nécessité de consommer. Ce questionnement apparaît sous diverses formes dans l'œuvre bāyramienne, souvent couplé à la mise en scène de la cruauté de l'homme face à l'animal dans un contexte de rareté des ressources, mais aussi de cruauté gratuite dans un contexte de pression mentale ou simplement de culture. Il ne s'agit pas de montrer la régression à l'œuvre dans la guerre, la cruauté est au contraire un aspect « naturel » de l'humain que la culture et l'éthique tentent de contrôler. Plus globalement, la place de l'homme dans le cours naturel des choses questionne l'éthique de la guerre. La guerre est-elle mauvaise en soi ? La réponse semble positive, d'où le narrateur cherchant dans son histoire généalogique dont il a hérité les coutumes et la culture de la guerre telle

qu'elle se pratiquait autrefois. Mais son questionnement retombe sur une aporie : la guerre se présente comme mauvaise et contre-nature quelles que soient les manières de la faire, mais la paix apparaît essentiellement comme une utopie car l'essence de la nature est d'une certaine façon polémique. Dans *Feu à volonté*, le narrateur recherchant sous une pluie diluvienne un corps tombé d'un camion arrive dans un champ de blé abandonné. Néanmoins alors que l'action de la pluie paraît clairement punitive, la nature désertée par l'homme apparaît au narrateur comme pure et redevenue silencieuse comme aux « premiers temps de la création » :

[...] je me suis rendu compte qu'on traversait une prairie brûlée [...]. Peut-être qu'il y avait un village dans les alentours [...] et c'était étrange que la vision de ces herbes sèches [...] me transporte vers la désolation et la mélancolie d'un territoire dans et avec lequel nous vivions [...], je ne l'avais jusqu'alors jamais imaginé ou vu mort, ou même abandonné, un abandonné qui allait ou qui pouvait aller vers la virginité la pureté des premiers temps de la Création, le temps où tout est intouché et pur et silencieux et immobile et comme il doit l'être¹¹.

L'absence de culture sur la terre abandonnée par la guerre mène le narrateur à associer la désolation et la mélancolie à un territoire jusqu'alors « bucolique » avec ses rivières opulentes et ses chemins déjà traversés. L'association sensible se manifeste ici de manière inversée. Le territoire habité était en quelque sorte hospitalier et au service de l'homme. Or, l'abandon de la terre par l'être humain, d'abord vu comme désolation et mélancolie prend alors une couleur positive. La terre a beau avoir l'air morte et abandonnée, elle a retrouvé sa « pureté » et « virginité » des premiers temps, autrement dit d'avant la culture de l'homme. On dirait que la narration dans un seul élan oscille entre l'influence dénaturante de la guerre et dans le même temps considère le résultat, c'est-à-dire l'exclusion de l'homme, comme un idéal utopique du bon et du beau. Quand le narrateur précise que les choses doivent se passer de cette façon, sa remarque semble répondre au mouvement perpétuel et périple interminable des soldats perdus dans une nature implacable d'où l'humain est tout à fait absent, et pousser la logique de la nature en tant que chaos ou mouvement perpétuel sans espoir de repos pour l'humain. La nature se voit ainsi spatialisée dans l'image du chaos, paradoxalement présentée sous la forme de l'immobilité. Paradoxalement, la guerre qui mène à la destruction de la culture, en tant que cause de son absence, redonne à la terre une place pérenne, qu'elle menace pourtant en tant qu'activité humaine. Il semble que ce passage résonne avec la nature délaissée par l'homme de *La Route des Flandres* ou de

¹¹ *Ibid.*, p. 180-181.

L'Acacia, où le cavalier désarçonné erre dans la forêt, en état de choc, mais aussi en symbiose avec une nature grandiose et indifférente à la guerre.

L'espace du travail géorgique et l'influence de l'homme sur la nature, dans un sens agraire, paraît être le lieu de l'élaboration d'une question fondamentale sur l'éthique, avec la figuration occasionnelle de ce questionnement, qui la spatiale et l'insère dans un parcours de guerre auquel l'écriture tente de donner forme et sens.

Les multiples activités agraires décrites et liées au quotidien de l'adolescent dans *Les Morts du Parc vert* soulignent par répétition la dimension pédagogique de la vie rurale, traduite dans le texte dans la description qui traduit le mouvement d'apprentissage dans sa forme dynamique. La description en effet, ferait appel à la culture et au savoir du lecteur. Philippe Hamon écrit à ce propos :

[...] la description, en effet, est toujours le lieu d'inscription des présupposés du texte, le lieu où le texte, d'une part, s'embraye sur le déjà-lu encyclopédique ou sur les archives d'une société, le lieu où sont, d'autre part, disposés les indices que le lecteur devrait garder présent en mémoire pour sa lecture ultérieure.¹²

Dans l'exemple suivant de la boue, le discours intérieur du narrateur adolescent sur la boue la relie intertextuellement à la glaise première, de même qu'à toute la littérature didactique mystique persane classique qui en a traité, ce à travers le personnage d'un vieux « saint » dont les chaussures restent irréprochables. L'adolescent décrit sur presque une page entière les divers subterfuges des villageois pour ne pas se crotter et la longue description devient une leçon morale :

Et je pense encore qu'il n'y a pas beaucoup de gens qui peuvent échapper à la boue, c'est-à-dire qui savent comment se conduire avec elle comme ils le veulent et non pas comme elle le veut. C'est-à-dire que la boue soit à leur disposition et non pas eux à son service à elle¹³.

S'ensuit une description des subterfuges de l'enfant pour échapper à la boue dont il se sent prisonnier en se méprisant. Un vieil homme commentateur du Coran semble pouvoir échapper à cette boue et conserver des chaussures irréprochables au point que les villageois, en plaisantant, le considèrent comme un faiseur de miracles, tout en le guettant pour découvrir ses tours secrets qui dénonceront un faux miracle. Dans ces pages, la boue rattache les difficultés de la vie paysanne à la littérature classique persane, en particulier la littérature mystique, où le lexique « boue, miracle, sainteté, prison » renvoie à un thème qui traverse des siècles de littérature

¹² P. HAMON, *Du descriptif*, op. cit., p. 42.

¹³ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 168.

didactique. Dans cette littérature, le corps humain, fait de boue, est une prison que l'homme sage tente de maîtriser à travers les exercices ascétiques et l'abondance des entraînements spirituels. La métaphore du corps devenu prison de l'âme englobe l'univers terrestre et mortel. Néanmoins, dans ce passage, rien ne concerne directement les interprétations mystiques évoquées par le champ lexical, pas même la découverte par l'enfant, à la fin du paragraphe, que la lutte contre la boue est perdue d'avance. Implicitement, le texte garde le lecteur en ce bas monde et sa réalité physique et naturelle, au travers de la description précise du combat incessant entre l'homme et la gadoue.

On retrouve plus loin la boue lors de l'apparition du fantôme de Bālāsh traversant deux vallées et aperçu de loin par l'adolescent qui remarque que l'individu bien habillé a des chaussures immaculées bien qu'il ait passé du temps dans des terrains boueux¹⁴. De même, lorsque les morts sortent des tombes à cause d'une inondation, les villageois retrouvent ensuite les os et les crânes dans la boue pour reconstituer les squelettes et les remettre en terre :

Parfois, l'un d'eux soulevait un os et tout en le tenant, commençait à méditer et c'était comme s'il voulait se remémorer tous leurs souvenirs communs et cependant, s'il restait longtemps immobile, il risquait de ressembler lui-même à un cadavre pourrissant, car tout le monde était couvert de boue des pieds à la tête, les pieds surtout ; tant que certains se virent obligés de se déchausser, car les chaussures ou les bottes restaient prises dans la terre [...] ¹⁵

Néanmoins, l'adolescent qui les regarde de loin ne se sent aucune appartenance à ce village puisqu'aucun de ces morts ressortis de terre n'est à lui. La description vivace de la boue montre en même temps la relation entre l'homme et la terre qui serait gardienne d'une histoire physique et matérielle. Quand le fantôme de Bālāsh se déplace dans les champs embourbés, il ne laisse aucune trace. La terre métaphoriquement devient une page matérielle de l'histoire, un support, à travers la mise en scène vivante du combat contre la glaise. Par ailleurs, la mention de la glaise apparaît juste après la description de la source auprès de laquelle le père inconnu est mort. L'adolescent décrit le passage jusqu'à la source comme un parcours donc embourbé et la description commence ainsi. C'est comme si la boue représente également les pensées récurrentes et tout ce dont l'homme ne sait pas se débarrasser.

¹⁴ *Ibid.*, p. 184.

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

La relation de l'homme à la boue est ainsi relue dans une perspective qui va de la pratique vers une reprise du thème de l'emprisonnement et du désir de départ, de même que la relation de la boue à la mort dans l'écriture. La description de la lutte du petit paysan pour ne pas se crotter libère de la place dans le texte pour relier ce passage à l'apparition d'un fantôme qui ne peut se crotter et qui ne laisse aucune trace sur le sol¹⁶ en endossant en quelque sorte un rôle symbolique.

La description se rapprochant de l'hypotypose met en scène au présent de narration un enseignement que les personnages vivent et assimilent dans l'expérience du mouvement et de l'interaction avec l'objet ou l'événement décrit. Dans le même temps, le savoir qu'ils en retirent semble déjà à l'œuvre dans le récit. Comme le dit Philippe Hamon, la description est réécriture d'un savoir déjà donné. Dans l'œuvre bāyrāmienne, l'espace rural et l'apprentissage des jeunes personnages se présentent comme la meilleure scène pour déployer ce savoir qui constitue la seule hypothèse présentable contre l'insanité de la guerre. Pour tenter de tisser un lien historique et donner un sens d'ensemble à cette expérience, le narrateur se retourne vers le passé ancestral.

¹⁶ *Ibid.*, p. 193.

L'espace du village : matrice de l'histoire de la civilisation humaine et des origines

Dans l'œuvre bāyrāmienne, l'espace rural est aussi en lien avec la fictionnalisation de l'histoire ancestrale qui, en tant qu'elle implique un changement de mode de vie – de nomade à sédentaire –, génère une modification des interprétations de l'espace qui paraît autant sociologiquement fondé que fantasmatique et basé sur une reconstitution approximative.

L'histoire familiale et ses péripéties sont imaginées par un narrateur qui ne dispose que de ressources orales. Ce motif apparaît présent autant dans *Feu à volonté*, que dans *Les Morts du Parc vert*. Dans *Feu à volonté*, l'histoire que raconte le narrateur « je », qui semble celle d'un personnage « qui voulait être écrivain », est celle, recomposée par son imagination, de la sédentarisation d'un premier ancêtre nomade, événement majeur aux conséquences fondamentales sur l'espace naturel, notamment sa transformation en lieux à posséder, à la valeur marchande et identitaire.

Ainsi, le narrateur possiblement agonisant de *Feu à volonté* se réfère à des histoires orales, en utilisant des expressions telles que « paraît-il » ou « dit-on » pour reconstituer la création de son village ancestral par Mort Khān, un nomade madré et impitoyable qui décide de se sédentariser pour des raisons esthétiques, puisqu'il prend un grand plaisir à voir ses chevaux en liberté dans une plaine où il bâtit son village à côté d'une source :

L'histoire commença quand il s'arrêta très longuement dans un des pâturages de printemps ou l'une des étapes de la transhumance, c'est-à-dire à l'endroit même où il fonda plus tard son empire et créa un village en y devenant le propriétaire, le maître, le seigneur et le notable, puis ordonna qu'on y bâtit des maisons et comme ils [les membres de sa tribu] ne savaient pas eux-mêmes cultiver – car ils n'étaient que des pasteurs nomades – il engagea des cultivateurs et des serfs, cultiva et bâtit, alors que le clan faisait sa migration annuelle depuis la plaine de Mogān pour arriver aux quartiers d'hiver (ce qui en soi durait dix douze jours). Et ce village était un pâturage à côté d'une généreuse source d'eau [...] et cet ancêtre, qui avait d'ailleurs un nom étrange [...] ne s'en lassait pas. Il montait ses tentes au-dessus de la fontaine et sur un terrain plat qui surplombait la prairie et l'on dit qu'il aimait s'y installer

quotidiennement et, de son éminence, observer son territoire incontesté et s'en réjouir. [...] Lui-même adorait la chasse [...]¹⁷

La première phrase du passage « l'histoire commence » montre qu'un narrateur se prépare à raconter une histoire. L'expression rappelle « il était une fois » qui en persan se dit « Il y avait un, il n'y avait pas un ». On s'apprête à entendre une histoire imaginaire et qui commence comme un conte ou une histoire sans datation, un récit rapportant des événements atemporels, comme si ce qui se passait était un conte exemplaire, et le format semble proche de l'oral.

La phrase d'amorce similaire à « il était une fois » est appuyée par la suite du récit, qui raconte la fondation d'un village par un ancêtre nomade qui décide de se sédentariser, autrement dit de changer de mode de vie. Bien que dans d'autres passages concernant l'ancêtre, le narrateur précise qu'il a décidé de fonder ce hameau avant la sédentarisation forcée des nomades sous l'ère Pahlavi¹⁸, l'ensemble prend toutefois une teinte historique particulière comme si cette histoire avait une valeur universelle, notamment en raison de la précision sur « une des étapes de la transhumance » qui semble dédoubler la chronologie de la sédentarisation de l'ancêtre. Celle-ci se fait dans un temps cyclique, celle de la migration annuelle des clans nomades, mais il existe une autre temporalité, indiquée par « étape » qui crée une étendue, celle du parcours cyclique des nomades des quartiers d'hiver vers les quartiers d'été. Le temps de la sédentarisation de l'ancêtre est mythique.

Ainsi, les indicateurs spatio-temporels se concentrent sur les lieux et les parcours. La transformation de sens que l'espace où se meuvent des clans migrants subit suite à cet événement fondateur l'ancre dans la thématique de l'errance, du nomadisme dans un environnement sans repère et la confusion des combattants perdus et mourant de soif.

Sous un certain angle, si l'on considère le nomadisme non pas comme une migration avec des rites et des dates précis, on pourrait avancer que l'espace du nomade est selon l'expression deleuzienne « lisse », c'est-à-dire métaphoriquement¹⁹ un espace dans lequel l'humain a laissé peu ou pas de règles et de traces. Au contraire, dans un espace strié, les rapports entre les choses ou plus

¹⁷ *Ibid.*, p. 62-63.

¹⁸ Cf. Encyclopaedia Iranica Foundation, « NOMADISM », [En ligne : <https://iranicaonline.org>]. Consulté le 27 août 2022.

¹⁹ Métaphoriquement car selon les géographes, le concept d'espace « lisse » est à prendre au sens métaphorique, d'autant plus qu'il n'existe pas d'espace lisse aujourd'hui, ce qui fait que l'expression serait archaïque. Voir H. REGNAULD, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, 2012/1 (N° 76), p. 195-204, p.200.

spécifiquement leur distance ne font pas leur différence, mais des lois externes qui s'imposent et définissent des fonctions spécifiques aux territoires dorénavant fermés et demandent par conséquent une délimitation des frontières. Deleuze et Guattari définissent en ces termes le lisse et le strié :

Le lisse et le strié se distinguent en premier lieu par le rapport inverse du point et de la ligne (la ligne entre deux points dans le cas du strié, le point entre deux lignes dans le lisse). En second lieu par la nature de la ligne [...]. Il y a enfin une troisième différence concernant la surface ou l'espace. Dans l'espace strié on ferme une surface, et on la répartit suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées; dans le lisse on se distribue sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours (logos et nomos)²⁰.

Un espace traversé par des nomades appartient à la seconde catégorie. Tous peuvent y passer et ils s'intègrent dans leur environnement et suivent le mouvement cyclique des saisons à travers des parcours géographiques dans la nature sauvage. Mais la sédentarisation de celui que l'auteur présente comme un ancêtre change entièrement les données sociales et culturelles de l'espace.

Ce qui n'était qu'une prairie parmi d'autres devient un lieu réclamé et possédé à la suite du jugement esthétique du nomade passant. La prairie devient le lieu d'inscription d'une communauté humaine ordonnée par un seul homme qui se l'approprie et en fait selon le narrateur un « empire », symbole de son pouvoir et de sa volonté. Cette modification de sens de l'espace représente un bouleversement social important, à la hauteur d'un changement d'ère et de société. Nous avons ici un récit en miniature de l'histoire de l'humanité.

Ailleurs, nous lisons que le clan ne comprend pas les motifs de sédentarisation de Mort Khān et le répudie, lui refusant la fraternité clanique quand il est attaqué par un clan de voleurs de chevaux²¹. La décision de s'installer de manière permanente crée une frontière culturelle et l'individu n'appartient plus à sa société originelle. La sédentarisation de Mort Khān, qui se produit dit le texte, « plusieurs décennies²² » avant la sédentarisation forcée amorcée par Rezā Pahlavi lors de l'application de sa politique, change radicalement le mode de vie et provoque des coupures et une temporalité avant/après.

À ce titre, l'espace naturel, qualifié de "lisse" où se meut en liberté le nomade et où la présence humaine demeure minimale et s'inscrit de manière

²⁰ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Mille plateaux*, *op. cit.*, p. 600.

²¹ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, *op. cit.*, p. 67-68.

²² *Ibid.*, p. 67.

temporaire et cyclique se transforme en lieu qui préfigure les cités humaines, l'inscription de la technique et des codes sociaux urbains. Il doit désormais montrer les signes du progrès et de l'investissement dans une temporalité qui se rapproche de la chronologie. L'homme utilise désormais de plus en plus la technique, même s'il continue de vivre au rythme de la nature. Le territoire devient le lieu d'un métissage culturel entre nomades sédentarisés et cultivateurs. On y constate les motifs de la présence et de l'absence, ceux de l'errance ou de la sédentarité, ainsi que l'apparition des frontières.

De ce fait, l'espace rural agit comme un intermédiaire exprimant la relation de l'homme à la nature et à son code culturel. Les lieux ruraux semblent raconter dans un temps détaché de la chronologie la fondation du monde et amorcer la question des relations de la fiction, de l'histoire et de la vérité qui traverse l'œuvre bāyrāmienne.

L'entrecroisement de l'espace rural et de l'espace de la guerre dans la narration

Mais en quoi cet espace rural est-il en relation avec la guerre ? C'est qu'à travers une distribution des thèmes de la fondation, de la culture ancestrale, du nomadisme et du caractère rapace et possessif de l'ancêtre fondateur, un lien se dessine dans le texte avec l'agonie du soldat qui voulait devenir écrivain. La corrélation s'établit à travers quatre éléments spatiaux : la fondation du village à proximité d'une source, la forme de la fumée qui amorce la fantasmagorie en créant un tiers espace imaginaire, l'errance et la perdition qui s'opposent au nomadisme. Ces motifs sont englobés sous le thème dominant de l'errance, errance géographique et mortelle motivée par la soif, ne renvoient-ils pas implicitement à l'errance du martyr manqué ? Rappelons que dans *Les Sept Derniers Jours*, recueil des souvenirs de la dernière semaine du conflit et publié en 1990, moins de deux ans après la fin de la guerre, l'écrivain et ses compagnons de route, du moins certains d'entre eux, sont justement sauvés d'une mort certaine par des nomades qui les transportent près d'une source où ils ont établi leurs quartiers²³.

La question de l'eau se pose car l'errance des soldats n'a pas pour objectif de retrouver les lignes et les frontières spatiales culturelles (territoires iraniens/lignes iraniennes vs. territoires sous contrôle ennemi, etc.) mais de trouver de l'eau. L'errance se présente de prime abord comme une quête matérielle d'eau. Elle

²³ M. BAYRAMI, *Haft rūze āḥar*, op. cit. [En ligne: <https://fidibo.com/book/80958>]

dépasse le cadre du discours sur la guerre et le conflit. Le soldat se voit réduit à sa plus simple expression d'être vivant ayant besoin d'eau. Comme chez Claude Simon, l'espace vécu, marqué par une souffrance aigue, est différent de l'espace national et religieux mystique, qui a été promis. En effet, la quête de l'eau symbolise d'une part la soif infligée aux figures de l'Imam Hossein et de ses compagnons lors de l'événement de Karbala. Ces figures apparaissent constamment comme des modèles d'identification pour les combattants pendant la guerre. D'autre part, la figure de l'ancêtre qui s'assure d'allier son choix esthétique à l'existence d'une source, élément fondamental et nécessaire dans le cours de la civilisation iranienne, comme on peut le voir avec les qanâts ou la fonction du *Mirāb* (Le maître de l'eau)²⁴ contrebalance cette quête de l'eau. L'histoire de l'ancêtre nomade qui se sédentarise près d'une source raconte en miniature le développement de la culture sur le plateau iranien.

Le village et l'environnement rural apparaissent comme des matrices de la civilisation humaine également parce que les valeurs que l'on y apprend se basent sur la pratique. La connaissance des narrateurs est empirique et se forme au contact de la nature. Dans *Les Morts du Parc vert*, les personnages ont en eux une naïveté, par exemple le speaker complimenté pour sa ressemblance avec Maxime Gorki, qui aurait aussi réalisé des travaux manuels et écrit des reportages où il témoignait²⁵. Il ne connaît pas le socialisme, mais le compliment le pousse à croire en la grandeur de celui qui le complimente, par effet de transmission depuis le grand socialiste lui-même. L'adolescent narrateur quant à lui est laissé à lui-même, sans éducation, et ce qu'il sait résulte donc le résultat de sa réflexion appliquée à son expérience, ce qui lui donne en quelque sorte l'idée de sa méconnaissance. Ce que l'enfant sait, il le sait d'expérience et la même expérience lui enseigne qu'il ignore des choses importantes, telles que les détails sur ses origines.

Mais aussi, l'expérience esthétique donnée dans *Feu à volonté* apparaît comme la raison ayant mené à la fin du nomadisme. L'espace n'appartient plus à tout le monde, car l'ancêtre, pour admirer la beauté de son troupeau de chevaux dans la prairie, décide de cesser d'être nomade et de s'installer dans un territoire dont il définira ensuite les bornes avec l'aide de son Pahlavān et en utilisant la ruse et la force²⁶.

²⁴ Encyclopaedia Iranica Foundation, « ĀBYĀR », [En ligne : <https://iranicaonline.org>]. Consulté le 27 août 2022.

²⁵ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, *op. cit.*, p. 76-77.

²⁶ M. BAYRAMI, *Ataš beh ehtyār*, *op. cit.*, p. 105-110.

Dans la narration, ce personnage ancestral et fondateur est un rapace, qui s'apparente à la chose à laquelle les soldats tentent d'échapper. D'où la tentative d'exorcisme par la parole. Comme si la mort et la violence étaient déjà présentes à l'origine de la fondation de la civilisation. Cette force s'approprie l'espace et lui donne une signification qui demeure amoral, malgré le jugement esthétique qui en est à l'origine.

Le narrateur, sans doute le soldat gazé et mourant de soif sous le soleil alors qu'il raconte – ou pense raconter – cette histoire dessine en parallèle deux histoires, celle des vainqueurs et celle des victimes, et ce dans une perspective où les positions peuvent changer à chaque instant. La guerre est en quelque sorte une activité inévitable, car l'homme, être par nature cruel et injuste, tente de dominer son prochain et le monde. Tel semble être l'enseignement qu'apprend la vie rurale.

La source comme lieu de la quête

Il est intéressant de noter un autre point de jonction entre l'espace rural au moment de sa fondation et l'espace de la guerre : les tornades de poussière soulevées par les chevaux de l'ancêtre.

Les chevaux et la source bienfaisante dans une plaine verte qui poussent l'ancêtre à se sédentariser et à fonder une communauté dans laquelle la technique et le progrès dans un temps linéaire ont un sens, apparaissent dans l'incipit du roman sous la forme d'une libération fantasmée et que le reste du récit montre comme non-réalisée :

[...] ceux qui avançaient [...] et qui humant maintenant un parfum, sont arrivés à une montagne derrière laquelle il y a tout ce qu'ils désirent, ce pour quoi ils se sentent plus forts [...]. Peut-être s'arrêteraient-ils un moment là-haut et regarderaient-ils incrédules devant eux [...]. Peut-être même [...] arracheraient-ils leurs vêtements [...] et courraient se jeter dans ce bassin asymétriquement rond [...] et on peut autant s'y rafraîchir qu'y boire et puis même y laver les gourdes et les remplir et boire et boire, jusqu'à ce que tu puisses croire que ce boire a fait disparaître l'effet du précédent boire et maintenant il ne reste plus qu'un souvenir amer et sale de cette gorge étroite et mince d'antiquité ou de montagne et de l'événement qui eut lieu non pas dans la réalité mais comme dans un cauchemar nocturne sur un chemin qui paraît n'avoir eu ni commencement ni fin²⁷.

Le roman *Feu à volonté* est un récit d'errance à la recherche de l'eau introuvable. Nous ne pouvons pas savoir si le narrateur raconte dans l'incipit une scène qui s'est réellement passée ou s'il l'a rêvée. Dans le désir nécessaire qui guide les soldats, la source imaginée devient celle-là même que l'ancêtre voulait et a obtenue au prix de la guerre et de l'appropriation de l'espace géographique. Les temporalités du récit historico-mythique de l'ancêtre et des soldats perdus en montagne se télescopent sur les scènes de deux récits de fiction parallèles, mais unifiées par la présence spatiale d'une source dédoublée dans le temps.

Dans le roman *Les Morts du Parc vert*, le père inconnu a été tué près d'une source dont le nom évocateur *Atgoli*²⁸ le relie aux chevaux. L'adolescent qui refuse de s'en approcher, la voit de loin et le jeu de lumières dans l'eau provoque en lui un

²⁷ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, Tehrān, Ketāb-e Neyestān, 2011. Incipit.

²⁸ Note en bas de page de l'auteur : *Atgoli* signifie [en dialecte azeri] « l'Étang du cheval » et aussi « Abandonne l'étang ».

étrange état mental²⁹, dans lequel il ne discerne pas le fantasme du souvenir et où il a l'impression d'entendre une voix qui l'appelle :

On entendait le bruit [la voix]³⁰ de l'eau. Un bruit qu'on aurait dit venu de temps passés très anciens, et non pas seulement du présent. À proximité d'une source perdue dans une prairie vierge, avec ici et là des prêles des champs qui se prenaient dans le visage ou s'y frottaient et on pouvait dire qu'elles étaient plus caressantes qu'irritantes, surtout dans cet air un peu frais, sur ce sol un peu humide devant le ruisseau et avec ces grenouilles qui sautaient sans cesse devant le regard et dont on pouvait autant sentir le plongeon que les gouttes qu'elles vous projetaient au visage, fraîches, bonnes et plaisantes [...]. Il y avait aussi des papillons bleus, qui papillonnaient et se posaient parfois sur les prêles des champs, qui dans leur danse calme, arrêtaient les rayons du soleil pour qu'il ne brûle pas les rétines.³¹

Dans cette scène, le narrateur Bolot décrit une source absente, car par la suite, le lecteur découvre qu'il somnole dans la plaine et non pas à côté de la source et que cette vision semble un rêve ou un souvenir, l'adolescent ne le sait pas lui-même. Son retour à la conscience ou son éveil correspond au rejet et au doute puisqu'il se demande souvent si ce qu'il voit n'annonce pas la folie. Il pense que ses « souvenirs sont morts-nés³² », car personne n'y croit et qu'il doute lui-même de leur véracité.

Le point de vue photographique d'un narrateur indéfini « on » crée également une distanciation puisqu'il faut attendre le paragraphe suivant pour voir l'inclusion des personnages. La source apparaît comme un paysage idyllique décrit et en mouvement, grâce aux nombreux verbes. Néanmoins, la description apparaît aussi sensible, notamment avec celle du plongeon des grenouilles que l'on sent de même que la sensation physique des gouttes d'eau. L'auteur met l'ouïe sur le même plan que le toucher pour qu'elle déborde sa propre matérialité et intègre un peu plus le motif de la voix entendue qui traverse ce roman.

La temporalité se dédouble également, entre le présent et des passés. Autrement dit, un passé entre l'immémorial et le temps historique et chronologique, mais non délimité car inconnu. Ce temps-là est théoriquement un objet de recherche

²⁹ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, op. cit., p. 67.

³⁰ En persan, le même mot est utilisé pour dire « voix » et « bruit ». Mais le lexème signifie par défaut « voix ». Tout ce qui fait du « bruit » a donc « une voix ». Ici, le bruit de l'eau de la source pourrait métaphoriquement être la voix du passé. Autrement dit, un basculement du temporel vers le spatial, que l'on verra dans l'étude de la nature en tant que témoin de l'histoire des hommes.

³¹ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, op. cit., p. 82.

³² *Ibid.*, p. 174.

pour le narrateur, car il a de nombreuses questions dont il ne trouve pas les réponses dans son milieu.

Cette description permet de détacher la source de la trame des lieux « référentiels » que fréquente l'adolescent, les prairies et les montagnes où il mène son troupeau et en fait une sorte de lieu imaginaire, un certain non-lieu qui donne également à la source une place fondamentale dans la spatialité du roman. La description dédouble aussi la source que l'adolescent sera forcé d'aller voir plus tard et il s'étonnera de la différence avec l'image qu'il s'en était formée³³. Mais avant qu'il ne remarque cette différence, la description se transforme en souvenir de la mort du père que le narrateur ne voit pas :

Il y avait Père. Je pense qu'il était tombé juste là où l'eau bouillonne et monte [...]. Il ne buvait plus l'eau de la source et le ruisseau qui menait vers l'étang n'était plus rouge, ou il l'était et moi je m'étais retourné vers le ciel – comme une tortue qu'on aurait renversée et qui ne peut pas facilement se remettre à l'endroit – et je ne le voyais pas. Mais je pouvais encore entendre son gémissement ; bien que difficilement, bien qu'entrecoupé. [...]

[...] Je me souviens très bien de tout cela, même de l'odeur humide de l'herbe et la bouse de vache, pas très loin de là qui n'avait pas encore séchée et les mouches s'y posaient et s'en envolaient et on entendait leur bourdonnement et certaines avaient des ailes dont on ne pouvait dire si elles étaient bleues ou vertes³⁴.

Le souvenir ou le rêve qui commence avec une description idyllique devient une scène traumatisante que le narrateur n'arrive pas à voir puisqu'il est tombé sur le dos et ne voit plus que le ciel dont il ne dit rien. Il constate plutôt une impuissance quand il dit qu'il est renversé comme une tortue qui n'arrive plus à se mettre à l'endroit. Le paysage idyllique, à l'endroit, est renversé par la mort du père. Mais l'adolescent se voit lui-même à l'envers. Les papillons sont aussi devenus des mouches. Le narrateur est incapable de voir la mort de son père, néanmoins, l'absence de vision est doublée d'une grande attention aux ailes de mouche, dans une pulsion scopique généralisée qui ne trouve pourtant pas sa réponse, puisque l'œil visionnaire ne peut finalement pas savoir quelle est la couleur des ailes de certaines des mouches. Le renversement est aussi donné comme un souvenir « très bien » conservé. Le mouvement général part de la description d'une source idyllique, racontée par un narrateur qui semble impersonnel, mais le narrateur « je » s'approprie ensuite l'image même s'il confesse son impuissance à voir. C'est comme

³³ *Ibid.*, p. 356.

³⁴ *Ibid.*, p. 355.

si l'ajout des êtres humains détruisait un lieu tout en le réalisant. Par exemple, bien que cela ne soit pas précisé, la couleur bleue ou verte des ailes des mouches semblent les substituer aux papillons bleus. La description réussit à transformer le non-lieu en ce qui semble bien être un souvenir réel, même si le narrateur ne le sait pas. Car dans ce passage, il ne doute pas de ce qu'il raconte. Au contraire, il s'en souvient très bien.

L'obsession de l'eau face à la mort par la soif est aussi cachée dans cette scène de manière implicite, car le père dit qu'il brûle et c'est cette phrase « Je brûle ! » que l'adolescent entend en écho dans ses songes et qui l'interpelle. Cette expression qui en persan renvoie à un sentiment négatif intense, souvent le regret ou la colère, apparaît ici dans un double sens, métaphoriquement la mélancolie quant à ses choix de vie, et celui corporel et sensible : l'homme est blessé et se sent brûler. La brûlure, qu'elle soit directement causée par le soleil ou indirectement, par la soif, est aussi exposée dans la description des herbes également nommées « queues de cheval » en persan, qui protège le visiteur de la source des rayons du soleil.

Finalement, vers la fin du roman, l'adolescent est forcé d'aller chercher de l'eau à cette source. Pendant son absence, son troupeau est confié au fils légitime de l'homme qui l'élève. Celui-ci s'endort, le troupeau franchit les limites du pré, mange de la luzerne et tombe malade. Les deux adolescents doivent d'appeler Mirān qui est obligé de tuer deux des bêtes et force Bolot à marcher sur des ronces pour le torturer et le punir. À la suite de cet épisode, Bolot décide de partir et sur le chemin qui le mène à la liberté, retrouve le fantôme de son père – qu'il ne reconnaît pas -, lequel lui confie, à la dernière page du roman, qu'il a retrouvé ce qu'il avait perdu : sa tombe³⁵.

Le père qui meurt auprès de la source n'a pas de tombe. Mirān, au nom qui connote la mort³⁶, a trouvé le corps alors qu'il chassait et a prévenu les gendarmes. Un gendarme arrive avec du retard et découvre que le corps a été dépecé et mangé par les animaux³⁷. Mais aucune mention de tombe n'apparaît tout au long du roman. L'adolescent narrateur ne se considère pas comme un membre du village, car les morts du cimetière ne sont pas les siens. Cependant, la question de l'endroit où son père repose ne semble pas se poser pour lui et la mention de la découverte de sa tombe par le fantôme qui peut désormais partir apparaît uniquement à la dernière page du roman. Cette scène a lieu après les deux faits enchaînés : la punition de

³⁵ *Ibid.*, p. 385.

³⁶ Mirān signifie maîtres mais aussi « faisant mourir »

³⁷ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, *op. cit.*, p. 356.

Mirān qui s'assimile à de la torture et choque les autres villageois et la décision de l'adolescent de partir, les deux événements survenant après sa visite à la source.

Ainsi, il existe un lien entre l'adieu et le deuil fait par l'adolescent, la source et la mémoire historique. Il suffit en quelque sorte à l'adolescent de visiter la source, d'y puiser de l'eau et de la voir de ses propres yeux, plutôt que de l'imaginer, pour qu'il ne soit plus attaché au village, et cela en parallèle à la venue du fantôme paternel qui l'accompagne quand il part. En ce sens, la fontaine est le lieu de la mémoire bloquée, censurée, puisque l'adolescent est amnésique ou que ses souvenirs sont déconsidérés par les autres.

L'importance de la mémoire dans la reconquête identitaire de l'adolescent est focalisée sur l'espace, à travers la source devenue réelle. Dans un schéma similaire au conte, il est peut-être possible de considérer le passage à la source, puis la punition définitive et violente de Mirān comme des étapes d'un enchantement qui prend fin. Autrement dit, d'un temps qui se met à avancer, en parallèle au parcours spatial de l'adolescent qui visite divers endroits de la région et du village, puis se lance à l'aventure avec un petit pécule. Symboliquement, avant de sortir du village, il brûle la veste trop grande de Mirān qu'il a toujours portée et qui a occasionnellement fait de lui le souffre-douleur des autres enfants³⁸.

Dans ce roman également, comme dans *Feu à volonté*, la source est un lieu central dans le roman, non seulement par le symbolisme de l'eau et de la source. Le Coran dit de l'eau : « « Les mécréants ne voient-ils pas que les cieux et la terre formaient une masse compacte ? Nous les avons alors séparés et *Nous avons produit à partir de l'eau toute chose vivante*. Comment ne croient-ils pas !³⁹ ». Précisons que ce verset est mis en exergue dans *Feu à volonté*. La source est également ce qui permet aux soldats de trouver le chemin du salut face à la mort.

Dans ce même roman, la description imaginaire de la source dans l'incipit reprend des détails de la source : l'herbe fraîche, les prairies entourant la source, les papillons bleus, la forme asymétrique du bassin et l'odeur de l'eau. De cette manière, il semble que la même source, à la forme comme garantie par la description, est transposée dans le second roman, en tant que lieu central et non-lieu fantasmatique qui ne cesse de se dérober et reste hors de portée.

³⁸ *Ibid.*, p. 320.

³⁹ *Le Coran*, Sourate *Les Prophètes – Al-Anbiyâ'* (21:30)

Tout ensemble, la source, dans ces deux romans, apparaît comme un endroit onirique dans des récits qui racontent et agissent en même temps comme une enquête sur les raisons des deux guerres dont ils tracent une fiction.

La figure du cheval ; espace rural et bestiaire psychopompe

L'espace rural et celui de l'errance des soldats se rejoignent également autour d'un bestiaire bāyrāmien dont la figure dominante est celle du cheval.

Les animaux du bestiaire bāyrāmien, dépeints dans une hantise de dévoration et de grouillement, jouent un double rôle dans le sentiment de l'espace de la guerre : ils représentent la mort organique et deviennent l'alter ego du soldat dans leur double rôle de bourreau et de victime de la cruauté généralisée du monde. Ils représentent aussi la vision cauchemardesque d'un monde grouillant et en perpétuel mouvement que le combattant épuisé de courir ne cesse de dénoncer comme un « cauchemar interminable » dans un périple également infini.

Le cheval possède quant à lui une place centrale dans le roman *Feu à volonté*, mais apparaît également dans *Les Morts du Parc vert*. Dans *Feu à volonté*, l'incipit fait du souvenir d'un vieux cheval que les soldats tuent, l'événement qui symbolise la vision de la guerre. Un narrateur imagine des hommes assoiffés et épuisés, arrivés à une source d'eau fraîche qui leur permettra de se désaltérer à volonté, mais l'espoir explicitement annoncé est celui d'oublier le souvenir de ce qui s'est passé et que le lecteur découvre beaucoup plus loin dans le récit :

[...] on peut autant s'y [la source] rafraîchir qu'y boire et [...] boire et boire, jusqu'à ce que tu puisses croire que ce boire a fait disparaître l'effet du précédent boire et maintenant il ne reste plus qu'un souvenir amer et sale de cette gorge étroite et mince d'antiquité ou de montagne et de l'événement qui eut lieu non pas dans la réalité mais comme dans un cauchemar nocturne sur un chemin qui paraît n'avoir eu ni commencement ni fin⁴⁰.

La répétition du verbe « boire » insiste sur l'importance de la soif et la montre négativement par l'impossibilité de se désaltérer à travers ce qui est nommé le « précédent boire ». Ce précédent est une scène dans laquelle les soldats perdus

⁴⁰ M. BAYRAMI, *Ataş beh eḥtyār*, op. cit., p. 11.

trouvent un vieux cheval noir errant, dont l'apparence décrépite et la maigreur⁴¹ leur font comprendre qu'il est seul depuis quelque temps et qu'il n'existe donc pas d'espoir de trouver un village ou une tribu nomade dans les environs. Le narrateur décrit l'animal avec beaucoup de détails, en particulier ses yeux larmoyants et affligés de trachome et pensent qu'il a lui aussi abandonné tout espoir⁴².

La description détaillée du cheval et de sa mise à mort est doublée tout au long du passage d'une insistance du narrateur sur le regard. Les soldats sont pris d'une pulsion scopique qui leur fait perdre leurs moyens : « Ils étaient si occupés à l'observer qu'ils en avaient oublié ce à quoi il pouvait servir et ce que "sandwich" signifiait⁴³. » L'animal se détache du monde environnant pour devenir l'objet d'une centralisation qui, au vu du développement du passage, semble faire de la mise à mort du vieux cheval la scène symbolique de la guerre vécue par des hommes en perte d'identité, pris dans le même mouvement de dégradation organique et de régression des personnages simoniens.

Une description plutôt détaillée se poursuit tout au long du passage, depuis la mise à mort « de la pire manière possible⁴⁴ », jusqu'à l'éventration du cheval pour atteindre ce qui semble être ses entrailles pour y trouver un liquide qu'ils pourraient boire pour se désaltérer, avec en parallèle la pulsion scopique des soldats qui ont commis cet acte. Après avoir enfoncé une baïonnette dans la gorge de l'animal, les soldats sortent comme d'un état second :

[...] et soudain, comme s'ils revenaient à eux, ils reculèrent et commencèrent à regarder, avec un grand étonnement. C'était comme si quelqu'un d'autre avait fait cela à leur place, sans même les prévenir.⁴⁵

C'est comme si l'action de tuer l'animal et de regarder se détachent, l'une restant active, mais la seconde devenant une activité subie et passive. Dans ce mouvement, que le narrateur compare à un état second, ce qui insiste sur sa dimension en quelque sorte incontrôlable et pulsionnelle, la narration semble distancier les hommes de ce qu'ils ont fait. La pulsion intérieure a dépassé la nécessité rationnelle de trouver de l'eau et les soldats ont régressé à leurs pires instincts animaux, car ils ne veulent ou ne peuvent plus réfléchir, et de ce fait, de se différencier. Le regard qui devrait leur permettre de trouver un sens explicable et de

⁴¹ *Ibid.*, p. 83.

⁴² *Ibid.*, p. 83-84.

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

⁴⁵ *Id.*

porter un discours sur ce qu'ils ont fait, de manière logique, ne remplit plus son rôle et ne leur permet pas de se singulariser en tant qu'êtres humains.

Mais dans le même temps, la narration crée une distanciation grâce à une certaine mise en scène qui fait référence à l'image cinématographique. Ainsi, le voyeurisme est de nouveau mentionné et va devenir encore plus explicite plus loin dans le passage quand la description se focalise sur le mince filet de sang qui coule de la plaie de l'animal et qui déjoue les attentes des soldats devenus voyeurs, dont l'imaginaire sur la question est formé par le cinéma :

[...] il était plus noir que rouge et glissait plutôt [...] ou s'obtenait difficilement, ou se produisait, goutte à goutte et doucement au lieu de jaillir ou de bouillonner ou de fuser ou de bondir ou de se ruer soudainement, cela même à quoi ils s'attendaient ou qu'ils avaient vu dans les films [...] ⁴⁶

L'imaginaire des soldats est formé par le cinéma et l'image du samouraï ou du chevalier vêtu d'une armure apparaît à plusieurs reprises, pour mettre en scène le fantasme d'une superpuissance permettant la survie. Le chevalier imaginé par la troupe de soldats peut indéfiniment marcher comme un automate⁴⁷ et apparaît lors de la délimitation des frontières entre les terres de l'ancêtre et celles du village voisin, qui sera lésé, justement grâce à la force et à la ténacité du chevalier qui marchera très loin en portant la pierre qui indique la frontière⁴⁸. La mention des films apparaît essentiellement autour du motif de la chevalerie et de la force du chevalier qui finit par se retourner contre le petit peuple. Dans ce contexte, les images cinématographiques semblent remplir une fonction similaire aux livres discourant de la guerre et des valeurs héroïques dans l'œuvre simonienne. Ces images présentent une vision de la guerre et du valeureux combattant incessamment en avancée et allant de l'avant que les conditions réelles d'errance et de fuite des soldats tournent en dérision.

En outre, la référence au visionnage du film rappelle encore la distanciation passive des soldats qui regardent ce qu'ils ont fait. Dans cet état, ils sont également devenus une partie non pas du spectacle mais du monde environnant duquel ils ne peuvent plus se séparer, car ils ne se reconnaissent plus. La description focalisée sur le sang qui coule lentement de la plaie compare cette lenteur à la marche saccadée, qui renvoie de nouveau à l'errance des soldats, mais aussi au spectacle de la démarche automatique et ordonnée du chevalier qui semble ne jamais vouloir

⁴⁶ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 106.

s'arrêter. Sa marche est celle du chemin interminable dans lequel s'inscrit le cauchemar du cheval tué. Le temps est immobilisé dans l'espace du souvenir qui se répète infiniment et répercute le désir d'immobilité qui traverse la narration.

La référence à un spectacle continue alors qu'ils attendent que l'animal finisse de mourir :

Et maintenant, le lent liquide coulait du poitrail jusqu'aux pattes élancées, arrivait aux sabots – comme intimidé et honteux – s'enfonçait de telle manière dans le sol sablonneux qu'on aurait dit qu'il n'y avait jamais rien eu de toute éternité. Et eux, toujours en arrière et à la queue leu-leu regardaient comme s'ils étaient des personnages de dessin animé, de ceux qui en groupe et ensemble regardent depuis l'embrasure d'une porte, alors que seules leurs têtes sont visibles, superposées les unes sur les autres et dans leurs yeux, on peut voir une vague de peur ou de curiosité ou de voyeurisme ou une méchanceté enfantine.⁴⁹

Le sang de l'animal est aussi comparé précédemment aux rivières de montagnes du fait de son faible débit. L'acte d'avoir tué l'animal n'apporte aucun secours ou consolation et ne semble qu'un pis-aller. Le sol très sec absorbe le liquide comme s'il n'avait pas coulé. On dirait que l'environnement est infernal, car il dissimule le sacrilège de la mort de l'animal. L'espace physique ne garde donc pas de trace de ce qui s'est passé.

Mais durant le temps étiré par l'agonie très longue du cheval, le regard et la vue des soldats et la disposition de la scène, marquée par la séparation, indique l'enregistrement d'un événement inattendu. Ainsi dans les yeux des hommes, le narrateur décèle la peur, la curiosité, le désir de regarder et la méchanceté. C'est-à-dire une réaction de foule ou une régression face à l'acte traumatisant.

La comparaison avec un dessin animé dessine une seconde séparation scénique, extra-narrative, pour souligner encore plus la coupure entre l'acte et la compréhension. Il existe un défaut de sens que la pulsion scopique semble vouloir compenser, mais sans aval. L'objet est absent et la seule chose qui se constitue sous les yeux avides et méchants des soldats errants est le mystère de la mort ou sa non-visibilité.

La description insiste sur une scénographie marquée par des espaces délimités et interdits, avec la mention des têtes dépassant de l'embrasure d'une porte. Ils regardent avidement une scène interdite. La narration accentue la disposition spatiale d'une coupure et sur le regard de voyeur, insatiable, sur le

⁴⁹ *Ibid.*, p. 93.

sacrilège qu'est cet abattage, tout en faisant de la pulsion scopique l'élément de mise en équivalence des identités perdues des soldats dont la mentalité a régressé au niveau le plus primaire et de l'animal sacrifié.

Cette scène, dont l'importance est soulignée dès l'incipit relate aussi la place psychopompe du cheval, dont l'agonie interminable va, dans la suite du passage, se focaliser sur les yeux de l'animal, déjà souffrant de son vivant :

[...] ou ces yeux éteints, trachomateux – dont on aurait dit que déjà avant la mort, ils étaient allés à la rencontre de ce dont on ne peut échapper – qui lui donnaient l'air d'être peut-être toujours vivant, même s'ils savaient et voyaient qu'il était mort, car il les fixait encore et qu'ils étaient grand ouverts et pouvaient encore voir ce monde, même s'il était devenu souffrance et douleur infinies et interminables⁵⁰.

La description est toujours focalisée sur le regard, cette fois-ci du cheval, dont la fin se fait attendre, au point que les hommes se trompent plusieurs fois et qu'ils commencent à douter de la mort de l'animal. Les yeux restés ouverts et fixés sur eux les poussent malgré eux sur le devant de la scène et les transforment en objets passifs dans le monde auquel ils participent, sous l'angle de la cruauté, cette dernière étant réverbérée et mise en miroir dans le regard de l'animal souffrant l'agonie. Le cheval occupe une position de miroir, dans un jeu de regards entre lui et les hommes qui le tuent. Il reste l'élément distinctif d'un monde devenu indistinct. Avec cette spatialisation rendue possible par la vision qui donne une place aux choses, les rôles actif et passif des soldats en situation de survie sont tous les deux mis en avant.

Au regard de l'image et d'une scénographie picturale, le cheval, en réfléchissant la vision des soldats, remplit la fonction du miroir dans la création de la perspective, c'est-à-dire qu'il devient l'objet qui s'interpose entre le regard et l'objet « réel » en l'inversant. C'est encore la continuité d'un paradis perdu et d'une ascension devenue chute. Néanmoins, il existe une reconnaissance de la souffrance de l'animal qui renvoie à celle de la nature et des soldats. Le narrateur essaie de se détacher de ce qui a été fait en créant une séparation, mais la pulsion scopique brouille les frontières entre les hommes et le monde qui les pousse dans cette posture passive. Le cheval laissé à lui-même est un alter ego des soldats qui choisissent de le tuer pour survivre.

Les soldats poignent le cheval dans la gorge après l'avoir piégé dans une gorge de montagne, endroit où ils cherchent sans succès de l'eau. Au début du

⁵⁰ *Id.*

roman, cette gorge est autant « de montagne » que d'« antiquité⁵¹ ». L'espace et le temps sont mentionnés ensemble. Le lieu physique et géographique de la gorge se confond avec le temps historique sur lequel le narrateur insiste mais sans précision. Le moment de l'acte de tuer l'animal, même s'il paraît irréel, est bien situé dans un temps historique, peut-être clos, car il s'agit de la guerre. De ce fait, avec le symbole de la gorge étroite, qui rappelle à Hamid le chemin pour arriver à l'Enfer⁵², la mise à mort de l'animal devient un acte de guerre, attendu des soldats. La mort de l'animal devient l'événement central dans le roman. Cet acte est aussi un péché, un sacrilège, dans l'isotopie d'un parcours infernal et inversé. Car loin de mener à l'élévation, la mise à mort du cheval noir est aussi symboliquement une façon de rentrer sous terre.

Pour Gilbert Durand, le cheval est l'animal psychopompe par excellence, qui représente au mieux le passage du temps. Associé à la frayeur devant ce passage, il est « symbole du temps⁵³ » et s'allie ainsi aux images infernales. Il dit à ce propos :

C'est la chevauchée funèbre ou infernale qui structure moralement la fuite et lui donne ce ton catastrophique que l'on retrouve chez Hugo comme chez Byron ou chez Goethe. Le cheval est isomorphe des ténèbres et de l'enfer [...]⁵⁴

Dans le roman, le narrateur précise que l'animal est noir et qu'il a l'oreille cassée. Dans un récit axé autour de l'errance et de la fuite, le cheval tué prend également une valeur symbolique ou iconique, car il devient le support de l'errance des soldats et contient en outre un trésor que les soldats souhaitent obtenir en le tuant. En effet, après ce passage, le narrateur revient sur l'anagramme de « guerre » (*jang*) en persan qui est « trésor » (*ganj*) et rime avec « souffrance » (*ranj*) :

[...] c'est-à-dire juste après qu'ils avaient finalement pensé que c'était fini et qu'il ne bougerait plus et cet œil – celui-là qui regardait vers le haut et n'était pas enfoncé dans le sol – pouvait aussi les regarder sans être vivant pour les tromper une nouvelle fois et ils savaient qu'ils avaient affaire à une seule partie du cadavre qui, bien qu'elle soit la plus puante et la pire, était si bien cachée dans des replis qu'on aurait dit un trésor – dans une guerre – qu'il faut retirer de la gueule du dragon ou une petite boîte enfouie au cœur d'autres boîtes plus grandes qu'il faut ouvrir une à une avec difficulté et les poser côte à côte pour arriver à la

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 92.

⁵³ G. DURAND et J.-J. WUNENBURGER, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 12e éd, Malakoff, Armand Colin, 2021, p. 60.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 56.

dernière et maintenant, ils étaient intégralement couverts de sang et étaient devenus comme des animaux venus pour une curée intégrale [...]⁵⁵

Ce que les soldats recherchent dans les entrailles de l'animal devient un trésor, dans une inversion des valeurs ou plus exactement dans une déconstruction des valeurs. Car l'histoire du trésor qui ne s'obtient qu'avec peine et souffrance est une référence intertextuelle à un distique de Ferdowsi, dans *Le Livre des Rois*, quand le bon roi Iraj est tué par son frère Tour qu'il est alors voir sans armes pour calmer sa jalousie contre lui et il essaie de le raisonner et de le détourner, sans succès, du meurtre fratricide :

Approuves-tu donc, et peux-tu concilier ces deux choses, que tu as reçu la vie et que tu l'enlèves à un autre [?!] Ne fais pas de mal à une fourmi qui traîne un grain de blé; car elle a une vie, et la douce vie est un bien⁵⁶.

Par la suite, dans la littérature iranienne, ces vers ont été repris à plusieurs reprises, notamment par Saadi, dans son *Bûstân*, au chapitre de la Bonté, dans l'histoire de *La Fourmi*, dans laquelle Saadi cite le vers :

Console, toi aussi, les cœurs affligés, si tu veux obtenir les consolations de la fortune. Qu'elles sont belles ces paroles de l'illustre Firdausi [...] «Ne tourmente pas la fourmi qui charrie son grain de blé, car elle vit, et la vie est chose douce.»⁵⁷

Ce vers devenu proverbe est un élément didactique et intertextuel qui relie le cheval, la mort et les fourmis dans un tissage textuel où le bestiaire s'associe naturellement à ce qui dans la mort au combat, est organique. Car la fourmi est également associée au labeur, et tient une place importante dans le roman, où elle apparaît dans les scènes où en file indienne, les fourmis transportent dans une vision cauchemardesque, devant les yeux du narrateur mourant dans la plaine, des morceaux de cerveau humain⁵⁸. Dans une autre scène, le narrateur imagine voir les fourmis devenues géantes couper la route aux soldats en installant un barrage, durant la nuit où des chacals aux yeux brillants se sont rassemblés pour dévorer le corps d'un soldat mort tombé du camion. Le narrateur précise qu'il ne veut surtout pas « voir » ce que les fourmis vont leur faire comme les ouvriers ordonnés qu'elles

⁵⁵ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 93.

⁵⁶ Firdausī, *Le livre des rois*, vol. 1, trad. Jules Mohl, Impr. nationale, 1876, 576 p., p. 120-121.

⁵⁷ Sa'dī et Charles Barbier de Meynard, *Le Boustān ou verger, poème persan de Saadi*, E. Leroux, 1880, 446 p., p. 114.

⁵⁸ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 151.

sont⁵⁹. Le grouillement animal représente selon Gilbert Durand une manifestation primitive de l'animalité et sa forme rationalisée serait « l'archétype du chaos⁶⁰ » et c'est aussi en cela que dans l'iconographie, l'enfer est souvent animé par le grouillement. Le schème thériomorphe se transforme également en « agressivité, en sadisme dentaire⁶¹. » Gilbert Durand, étudiant ce schème, écrit :

[...]la plupart du temps l'animalité, après avoir été le symbole de l'agitation et du changement, endosse plus simplement le symbolisme de l'agressivité, de la cruauté. [...]Par transfert, c'est donc la gueule qui arrive à symboliser toute l'animalité, [...] C'est donc une gueule terrible, sadique et dévastatrice qui constitue la seconde épiphanie de l'animalité⁶².

Le cheval en tant que symbole dont les entrailles chthoniennes sont visées par les soldats serait également une image de la dévoration, mais dans le rôle passif de la proie, son regard qui reflète la détresse des soldats les montre à eux-mêmes comme indistincts du cycle organique de la mort. La régression animale et primitive atteint son summum dans la transformation des hommes en bêtes mordeuses.

Les fourmis, les chacals, les rats ou taupes apparaissent dans le bestiaire bāyramien dans leur rôle organique, mais également avec leur charge symbolique de dévoration, de grouillement et pour la fourmi, de labeur mécanique et ordonné, ce qui lie ces animaux au cheval dans une ronde ou un cycle dans lequel les êtres vivants et naturels sont tous disposés sur un même niveau d'existence et de mouvement frénétique, tour à tour prédateurs et proies, tous pris dans le cycle organique que l'existence du soleil a généré.

En effet, dans cette même scène, le narrateur se voit devenu un avec les branches rabougries des arbres et la plaine déchiquetée et ravagée sous les explosions et la fumée, alors que le soleil qui lui brûle les rétines lui rappelle les cours à l'école où on lui expliquait que le cycle de la nature n'existerait pas sans cette étoile⁶³. Accessoirement, le professeur qui enseigne cela aux élèves est lui-même surnommé « Soleil » à cause de sa tête chauve. La symbolique ouranienne de l'ascension est doublement conjuguée dans la figure d'autorité du professeur et celle de sa nécessité dans le cycle de la vie, mais elle est dénigrée dans le surnom

⁵⁹ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁰ G. DURAND et J.-J. WUNENBURGER, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 55-56.

⁶¹ *Ibid.*, p. 66-67.

⁶² *Ibid.*, p. 67.

⁶³ M. BAYRAMI, *Ataş beh eḥtyār*, *op. cit.*, p. 148-151.

moqueur que les élèves ont choisi pour le professeur. Mais aussi explicitement à travers le souhait du soldat mourant que cette « source infinie de la vie⁶⁴ » disparaisse :

Nous tous et tout ce que nous possédons provient d'une source infinie [...] et cette source est celle qui donne vie à ce et ces cycles [...] ...mais quand je voyais la terre brûlante ainsi, je souhaitais qu'elle n'existât pas ou qu'au moins, elle débarrasse le plancher pendant quelques heures [...]⁶⁵

La référence à un créateur suprême semble connotée dans ce passage en tant que source de tout ce qui permet la vie, mais également en tant qu'eau, en référence au verset coranique qui apparaît en exergue du roman⁶⁶ et qui dit que l'eau est l'origine de toute vie.

Le soleil ouranien ou le divin comme objectif de l'ascension est transformé, à partir de l'argument même du verbe coranique, en son contraire. Son inversion montre, dans la disposition spatiale et l'existence du cycle organique, que la guerre, en tant que contre-nature, est vécue comme une inversion de la symbolique spatiale de l'ascension dans laquelle l'on peut reconnaître une certaine ressemblance avec l'œuvre simonienne.

L'écriture bāyrāmienne est également remarquable par des spécificités formelles qui la relie d'une part à l'influence et à l'expression de la guerre et de l'autre, à l'expérimentation formelle dans l'écriture.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 150-151.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁶ Le *Coran*, sourate *Les Prophètes – Al-Anbiyâ'* (21:30)

Chapitre XVII : Les mots brisés pour dire la guerre

Le bilinguisme : les mots de l'Autre pour dire la guerre et l'identité perdue

Le narrateur bāyrāmien est un bilingue, comme l'écrivain Bāyrāmi, de la minorité azérie dont la langue maternelle est l'azéri, un turc parlé en République d'Azerbaïdjan mais aussi dans les deux provinces iraniennes d'Azerbaïdjan et la province d'Ardabil. Précisons que l'écrivain dans un entretien dit qu'il ne se considère pas bilingue, car il est incapable d'écrire en turc⁶⁷. Cette langue apparaît dans les œuvres bāyrāmiennes par bribes, indiquée dans le texte par des guillemets, avec ou sans traduction en persan de l'auteur en notes de bas de page. Ces bribes d'azéri remplissent une fonction spatiale, car elles créent dans la graphie du texte le conflit identitaire des minorités dans un pays dont la centralisation moderne s'est élaborée autour de l'identité persanophone. La politique culturelle centraliste a relégué les langues et les cultures des minorités ethniques iraniennes aux marges de la culture iranienne prise dans son ensemble en tant que mosaïque de langues et de peuples. L'auteur profite également de l'intertextualité bilingue pour installer la guerre civile, qui sur un plan culturel, était sous certains aspects une guerre entre Persans et Azéris, du fait du pro-iranisme du gouvernement Pahlavi.

Le turc apparaît dans *Les Morts du Parc vert* autant dans l'histoire de l'adolescent grandissant dans un village turcophone que dans la vie du speaker de la radio, choisi par les indépendantistes pour célébrer la culture azérie dans une perspective proturque, par opposition à l'identité iranienne entendue comme persane. Mais la narration met en scène la difficulté à appartenir à une minorité linguistique qui joue un rôle de premier choix dans l'histoire du pays. Ainsi par exemple, quand Bālāsh parle à la radio, il raconte à la grande fierté de ses auditeurs des histoires sur les origines supposées des Azéris qui remonteraient à l'Asie centrale, mais aussi des biographies de héros nationaux d'Iran à l'origine de la Révolution constitutionnelle iranienne⁶⁸ tels que Sattar Khan ou Baqer Khan :

⁶⁷ Entretien avec nous, réponse à la question « Quelle est l'influence de votre bilinguisme dans votre écriture ? »

⁶⁸ Encyclopædia Universalis, « RÉVOLUTION CONSTITUTIONNELLE EN IRAN », [En ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/revolution-constitutionnelle-en-iran/>]. Consulté le 4 août 2022.

D'ailleurs, son travail ne consistait pas uniquement à raconter des histoires ou réciter de la poésie, mais les auditeurs préféraient avant tout ces parties-là, en particulier les histoires qu'il racontait de "Sattar Khan", "Baqer Khan" et Sheykh Mohammad Khyabani, ou au sujet de "Asli-karam" ou "Qachaq nabi" ou "Kuroqli". Parfois même, il leur lisait *Le Livre de Dede Korkut* qui était un livre ancien et vieux de centaines d'années et qui parlait de bravoure et d'honneur et défense de la patrie et qui était un héritage du peuple "Oghouze" dont on disait qu'il était peut-être l'ancêtre de certains des Azéris. Quand il expliquait que le grand poète grec, c'est-à-dire Homère, s'était inspiré de "Dahli doumroulé" [Trad en bas de page: *Domroul à la tête folle*] du *Livre de Dede Korkut* pour écrire son chef-d'œuvre, c'est-à-dire *L'Odyssée*, tous les Azéris étaient plongés dans le plaisir et s'enorgueillissaient de leur culture et c'était bien cela que Douzgoun lui avait demandé de faire et c'était bien ce sentiment que le Parti aimait provoquer.⁶⁹

Dans ce passage, les conflits à l'origine de la guerre civile qui n'est pas encore commencée à ce moment-là sont tous présents. Les auditeurs aiment autant entendre parler des héros nationaux iraniens qui sont azéris – Tabriz, en Azerbaïdjan de l'Est, a été un lieu central dans la Révolution constitutionnelle – mais se réclament dans la même foulée de la mythologie oghouze plutôt qu'iranienne. Les mouvements ne s'opposent pas, les auditeurs appréciant les deux tout autant l'un que l'autre, mais la situation et le fond de cette émission radiophonique élaborée par le parti séparatiste, à la veille de l'attaque des troupes du gouvernement central pour reprendre les provinces déclarées autonomes, portent déjà en germe le début de la guerre civile. *Le Livre de Dede Korut* parle de « défense de la patrie » mais dans une région autonome et accusée d'indépendantisme, à la langue et culture minoritaires, quelles frontières délimitent le pays natal ?

Le père de Bālāsh est un officier royal fidèle au gouvernement central qui critique avec virulence l'adhésion de son fils aux séparatistes. Le fils de Bālāsh, Bolot, grandit orphelin et brutalisé dans un village où la mort du « partisan » inconnu qui est son père, assassiné par un des villageois anonymes simplement pour l'attrait de son fusil⁷⁰ est contournée et en quelque sorte censurée. Les habitants ne veulent pas revivre le traumatisme de cette guerre. Néanmoins, le questionnement sur les origines du conflit apparaît notamment dans le texte à travers les phrases et les poèmes azéris insérés tels quels dans le texte et traduits par l'auteur en bas de page⁷¹. Les insertions directes en azéri apparaissent dans le texte comme des rappels

⁶⁹ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 17.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 154.

⁷¹ *Ibid.*, p. 16-18.

méta-narratifs et graphiques d'une identité retrouvée dans l'écriture, dans un contexte social et politique où les minorités ethniques sont encore considérées avec méfiance par le gouvernement central et que la perspective de la République islamique en la matière est la même que celle du gouvernement royal précédent⁷². Étudiant la politique iranienne concernant les minorités ethniques, Marat Grebennikov constate dès l'ère Pahlavi la consolidation d'une identité nationale basée sur le persan :

L'histoire politique moderne de l'Iran est jalonnée de tentatives de consolidation d'une identité nationale iranienne unique qui éclipse les loyautés ethniques et tribales. Pendant l'ère Pahlavi, cela s'est produit dans le cadre du programme de modernisation du shah, qui a étendu le contrôle administratif du gouvernement central à la périphérie et a promu la langue et la culture persanes à l'exclusion de celles des groupes minoritaires de l'Iran. La révolution islamique a adopté une approche similaire, en mettant l'accent sur une identité religieuse par définition supranationale et en refusant de reconnaître l'hétérogénéité au sein de l'Iran⁷³.

Dans ce contexte, les insertions en turc dans une histoire qui raconte la guerre civile oriente le récit vers deux perspectives : d'une part la dimension culturelle qui sous-tend la manipulation politique dont les personnages ont fait l'objet selon le narrateur, et de l'autre, les discours politiques qui écrivent ou réécrivent l'histoire de cette intervention militaire gouvernementale. Les Soviétiques appuient l'existence de la république autonome démocratique, car elle protège leurs intérêts, mais le soutien populaire dont les séparatistes ont besoin doit s'asseoir sur une communauté culturelle que le gouvernement central dénie à ses citoyens des ethnies minoritaires. D'autre part, les problèmes culturels et politiques entre les ethnies et le gouvernement central continuant jusqu'à aujourd'hui, le discours de l'historien gouvernemental dessine, au moins à l'intérieur de l'Iran, une image politiquement orientée. Les Azéris eux-mêmes ont ainsi été réduits en quelque sorte au silence, autant par les discours pro-turcs que progouvernementaux. En utilisant directement la langue maternelle des victimes et des protagonistes de ce conflit à

⁷² « Azeris », [En ligne : <https://minorityrights.org/minorities/azeris-2/>]. Consulté le 4 août 2022.

⁷³ Marat Grebennikov, « The Puzzle of a Loyal Minority: Why Do Azeris Support the Iranian State? », *Middle East Journal*, vol. 67 / 1, Middle East Institute, 2013, p. 64-76, p. 66: « Iran's modern political history is rife with attempts to consolidate a single Iran national identity that eclipses ethnic and tribal loyalties. During the Pahlavi era, this took place under the shah's modernization program, which extended the central government's administrative control to the periphery and promoted Persian language a culture to the exclusion of those of Iran's minority groups. The Islamic Revolution took a similar approach, emphasizing a religious identity that was by definition supranational and refused to recognize the heterogeneity within Iran. »

travers le personnage de Bālāsh⁷⁴, l'auteur souligne l'existence de cette voix à la fois azérie et iranienne réduite depuis plus d'un demi-siècle au silence. Dans la fiction et le texte, la perspective se déplace depuis celle d'un discours fortement idéologisé et par une voix qui représente la majorité, vers la minorité qui a vécu ce traumatisme.

Les insertions en turc sont aussi une introduction pour le lecteur persanophone à cette culture en même temps nationale et étrangère. Ce dernier se trouve confronté à un alter égo, un concitoyen avec lequel il ne peut pas communiquer sans utiliser sa langue de « vainqueur ». Pour être comprise, les citations en azéri doivent être lues dans leur traduction. De cette façon, une barrière linguistique qui crée des trous dans la trame du texte est dressée qui renvoie graphiquement à l'Histoire passée. Ceci contribue à un questionnement qui traverse l'œuvre bāyrāmienne de la déconstruction et de la tentative d'écrire à travers le médium de la fiction une Histoire finalement inconnue.

La traduction, au lieu de transposer l'essence de l'azéri, en montre le méconnu. Tous les Iraniens reconnaissent l'azéri, son rythme, des mots, son accent, mais ne le comprennent pas. C'est une langue connue mais inconnue dans le même temps. Elle recèle un mystère identitaire pour le lecteur persanophone de ce roman persan. La lecture est interrompue et il faut rechercher le sens dans les marges de la page. Une interprétation se constitue en nécessité dans la spatialité de la feuille. Un effort de reconstitution est nécessaire qui souligne dans le même mouvement l'existence de cet événement dans la conscience historique des Iraniens et sa méconnaissance.

⁷⁴ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 18.

La graphie brisée : la fracture de la guerre civile dans l'espace du texte

À la publication du roman *Les Morts du Parc vert* et de la polémique ayant suivi concernant une perspective historique pro-turque pour l'auteur, certains critiques avaient fait des remarques sur des « erreurs » grammaticales et syntaxiques de Bāyrāmi, lui reprochant en quelque sorte de ne pas bien écrire en persan puisque sa langue maternelle est l'azéri. Ces critiques ont entre autres souligné certaines particularités graphiques formelles, telles que la décomposition des mots en plusieurs parties. L'exemple le plus parlant est le mot « Azerbaïdjan » calligraphié en « Azerbaï-djân » tout au long du roman. Mais cette graphie particulière qui sépare les mots *azerbâ* et *djân*⁷⁵ comporte une signification que Mohammadrezā Bāyrāmi aborde dans son recueil de mémoires et de réflexions littéraires *Le stérile arbre à soie* publié en 2019 :

Autre détail que j'estime opportun d'évoquer, c'est l'écriture, la graphie. *Les Morts du Parc vert* est une histoire au sujet de la déliquescence et de la séparation. Par conséquent, ce sentiment est apparu dans l'écriture et l'a poussée à l'extrême vers la graphie séparée – brisée – au point que par exemple les suffixes pronominaux [ou autres] sont séparés des verbes, des noms ou des indicatifs. J'avais même ma propre grammaire pour ce faire. Mais j'ai peu à peu senti que j'allais trop loin dans cette voie et que la logique [de ce procédé] disparaissait également du fait de l'exagération [...] Par conséquent, je suis retourné à la graphie presque standard, mais de la manière que l'on voit dans les villes frappées par la guerre et fortement bombardées, c'est-à-dire avec une partie de ruines et de vestiges préservés, comme un échantillon ou témoignage ou mémoire ou démonstration de ce qui fut, ce qui eût lieu et... et on rebâtit le reste. L'échantillon que j'ai conservé est "Azerbaïdjân" qui est resté "Azerbaï-djân" dans tout le récit.⁷⁶

Un texte littéraire est aussi une affaire de mise en page, de texte, de feuilles imprimées de signes dessinés à l'encre. Les signes graphiques correspondent à des signifiants que nous interprétons dans le signifié. Mais l'usage iconique des formes

⁷⁵ Qui en persan signifie « vie » et métonymiquement « cher » en suffixe à un nom propre. Azerbaï-gan signifie littéralement « Cher Azerbaï ».

⁷⁶ M. BAYRAMI, *Derakht-e abrisham-e bi hāsel*, op. cit. Url: <https://fidibo.com/book/93867>.

ne disparaît pas. La calligraphie transforme le mot en icône et attire le regard sur le signifiant lui-même: l'écriture. Cette dernière se spatialise ainsi dans sa facture physique, dans le dédoublement du signifiant et du signifié et devient un intermédiaire pour l'actualisation du passé en présent anachronique, surprenant et événementiel. Dans son étude sur l'écriture, Jean-Marie Klinkenberg écrit : « [...] l'écriture rend co-présentes dans un énoncé unique des formes relevant d'organisations matérielles distinctes. Elle repose donc sur une intermédialité au sens où l'entend Eric Méchoulan⁷⁷. » Selon lui, l'écriture en tant que dispositif spatial est « pluricode » et « assume fatalement des fonctions non-linguistiques : elle est à la fois une sémiotique linguistique et une sémiotique de l'espace [...] »⁷⁸. » À ce titre, l'écriture se déploie sur plusieurs dimensions et deux axes : elle se déploie sur deux – sur la page – voire plus de dimensions – dans les feuilles d'un livre – et de l'autre, dans la transmission du référent absent et éthéré. Le support de la guerre civile et la fracture sociale et historique, la blessure vécue qu'elle entraîne pour une nation s'écrivent dans le roman bāyrāmien grâce à ce qu'il appelle une « grammaire personnelle », laquelle se dévoile dans des espacements physiques dans l'écriture.

Le persan s'écrit avec un alphabet arabe, où les diacritiques sont nécessaires pour montrer les voyelles, car seules les consonnes et les voyelles longues sont écrites. Si dans l'alphabet arabe, l'écriture des diacritiques est optionnelle, c'est parce que la syntaxe donne les indices nécessaires au lecteur pour prononcer correctement les voyelles au vu de la place des mots dans la phrase. Mais en persan, la syntaxe ne donne pas d'indication sur la prononciation des voyelles courtes. Néanmoins, imitant l'arabe, le persan s'écrit aussi généralement sans diacritiques, ce qui peut poser des problèmes de prononciation. Le même problème se voit dans l'écriture arabe du persan pour certaines consonnes arabes qu'utilise la graphie du persan, car alors que ces consonnes se prononcent différemment en arabe, en persan, la prononciation demeure la même.

Ces deux problèmes fondamentaux du persan ont été depuis le début du XXe siècle un sujet de débats entre les partisans d'une amélioration de la graphie persane et ceux qui souhaitent voir l'adoption d'un alphabet latin, sur le modèle de la

⁷⁷ « L'intermédialité étudie comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses. [...] Les effets de sens sont aussi des dispositions sensibles. » (Éric Méchoulan, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités / Intermediality*, Revue intermédialités (Presses de l'Université de Montréal), 2012, p. 13-31. Cité dans J.-M. KLINKENBERG, *Qu'est-ce que l'écriture ? : entre langue et espace*, Bruxelles, 2018, p. 24.

⁷⁸ *Id.*

Turquie⁷⁹. L'alphabet persan porte ainsi en soi dans sa forme même la trace de l'histoire iranienne marquée par un mélange culturel fort qui permet en même temps une grande souplesse calligraphique, art qui demeure très répandu en Iran. L'utilisation de cette souplesse pour mettre en scène matériellement la séparation dans le nom propre de la province semble agir aussi à double sens, en attirant également l'attention sur le débat sur l'écriture persane elle-même, qui se positionne également sur une charnière de tension, puisque les débats sur le changement de la graphie date de la période où le pan-iranisme se profile dans le rejet des cultures minoritaires, notamment le turc, car il veut s'opposer au pan-turquisme sur lequel il prend modèle. L'écriture arabe elle-même est un vestige de l'invasion arabe du VIIe siècle où l'arabe devient par la force l'écriture du système administratif, jusqu'à ce que des œuvres en persan nous étant parvenues commencent à être rédigées avec cette nouvelle écriture à partir du IXe siècle, avec la réapparition des premières dynasties persanophones et le persan moderne⁸⁰.

L'auteur ne profite pas de cette souplesse graphique de l'écriture calligraphique commune qui permet notamment de créer des sous-lignes dans les lignes par exemple, dans la mise en page syntaxique, mais l'alternance des chapitres entre le père-Voix et l'adolescent qui ne sait qui est son père et qui tente désespérément de se souvenir de lui, avant de tourner la page et de partir vers de nouveaux horizons, montre également la rupture⁸¹. Le grand-père, que l'enfant ne sait pas être son grand-père et vice-versa, a repris le métier de Bālāsh avant que celui-ci ne soit recruté pour être speaker de radio. Être colporteur et marchand ambulant fait de l'ancien officier royaliste un dépositaire de l'histoire mais qui s'échappe dans l'espace en de multiples chemins qu'il ne reprend pas. Peut-être pourrait-on penser qu'il représente une métaphore de l'écriture qui dans le mouvement de son avancée, dévoile dans sa fabrication ce passé inconnu et désormais absent se réactualisant dans le présent de l'écriture.

⁷⁹ Cf., Prods Oktor Skjærvø, "IRAN vi. IRANIAN LANGUAGES AND SCRIPTS (3) Writing Systems," *Encyclopaedia Iranica*, XIII/4, pp. 366-370, available online at <http://www.iranicaonline.org/articles/iran-vi3-writing-systems> (accessed on 30 December 2012). SEYYED Mohammad Ali, « L'écriture latine pour la langue persane », *Nāma-ye Farhangestān* (Lettre de l'Académie), Vol.10, n°3, Téhéran, Ed. De Farhangestān-e Zabān va Adab-e Farsi (Académie de Langue et de Littérature persanes), Automne 2008.

⁸⁰ « Petite histoire de l'écriture en Iran - La Revue de Téhéran | Iran », [En ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1694#gsc.tab=0>]. Consulté le 15 août 2022.

⁸¹ M. BAYRAMI, *Mordegān-e bāg-e sabz*, op. cit., p. 52.

La guerre et le tracé de la frontière : entre temps et espace, la survivance

Les changements incessants des points de vue et des scènes dans *Feu à volonté* mènent à une confusion quant à l'identité du narrateur ou des narrateurs qui parlent, de même que du lieu d'où provient le récit. S'agit-il du soldat mourant ? Dans un entretien, l'auteur avance que c'est peut-être lui – le soldat mourant – qui parle mais qu'on ne pourrait le dire précisément. Les modifications de point de vue, de lieux et de récits, parfois au milieu de la phrase, cassent au maximum la temporalité chronologique du récit en divisant la linéarité du temps grâce à la spatialité des lieux décrits par les différents points de vue. Dans un mouvement inverse, en plus de ce télescopage en quelque sorte technique du récit, la mise en abyme de l'histoire de l'ancêtre racontée par l'un des soldats perdus dans la montagne qui visualise lui-même l'histoire qu'il raconte, crée une seconde spatio-temporalité parallèle s'inscrivant dans la première comme en profondeur et de manière inversée, puisque l'ancêtre y apparaît comme un acteur originel de la guerre. Dans certains passages, les deux récits se croisent pour générer un espace commun et un temps circulaire, comme l'éternel retour infernal benjaminien, que le narrateur semble vouloir conjurer en parlant.

Après la scène visiblement centrale du roman qui décrit la mise à mort interminable du vieux cheval, la pensée du narrateur retourne vers le Pahlavān. La bifurcation semble sans raison à part celle d'abord de penser que la présence du Pahlavān héroïque quasiment invincible aurait sauvé Hamid tombé de la montagne, mais en réalité quelques pages plus loin, le récit du Pahlavān débouche sur la mise à mort de ce dernier par les villageois parce qu'il s'est approprié des terrains du village⁸². Le personnage du Pahlavān subit une ambivalence essentielle, de même que les paysans qui le tuent brutalement, avec une inversion des rôles similaire à celle entre les animaux et les soldats rivalisant de cruauté dans une vision de l'Histoire n'échappant jamais à la nature, dans laquelle la brutalité de la survie est un élément intrinsèque.

Le Pahlavān s'appelle Behbūd, qui signifie en français « progrès » ou « amélioration » :

⁸² M. BAYRAMI, *Ataš beh ehtyār*, op. cit., p. 116.

[...] et lui de nouveau se souvint du Pahlavān avec son nom étrange et même très étrange : Behbūd ! Oui ! C'était bien son nom. Et ça à une époque et dans une région dans lesquelles il paraissait très inattendu que quiconque connaisse le sens de ce mot persan et qu'il pense ou imagine – avant et après Behbūd – qu'une relation inverse pouvait aussi exister entre ce nom et ce destin... que l'on peut maintenant considérer comme funeste.⁸³

Dans ce passage, le narrateur se souvenant du nom du Pahlavān souligne d'un côté l'étrangeté du nom, qui n'est pas commun en persan, et l'inversion entre le concept de progrès et la fin brutale que le pahlavān subit. Ce personnage apparaît d'abord par analogie dans le récit du tabassage d'un sous-officier sadique et mauvais par les soldats dans le récit du narrateur inconnu qui raconte la vie de ses ancêtres. En insistant sur l'étrangeté du nom qui n'est d'ailleurs pas commun en persan, le narrateur souligne l'insertion culturelle du nom propre étranger, mais avec sa charge sémantique qui connote le manque de progrès dans une région rurale azéri, que l'on pourrait situer grâce aux indices verbaux au tout début du XXe siècle. On pourrait symboliquement entendre que la modernisation du pays n'a pas encore atteint cette région, mais c'est ici justement que le nom de Behbūd, au vu du rôle que ce dernier joue va inverser la signification du progrès et de l'amélioration, la mettant au service de l'exploitation des autres et de l'inégalité sociale. Le chevalier Progrès, dans le contexte de la modernisation, est l'auxiliaire du khān et ses actions ne mènent à aucune amélioration, d'où sa mise à mort par les villageois qui le pleurent ensuite.

Mais le nom de Behbūd n'est pas donné avant l'actualisation et la remémoration après la mort du cheval, où il réapparaît de nouveau dans l'analogie de sa mort et celle du cheval par curée. Or, entre sa réapparition et la description de sa fin, le narrateur raconte une autre séquence, celle de la délimitation de la frontière entre le village de Mort Khān et les voisins. Pour délimiter la séparation, Mort Khān invite les voisins pour leur part et Behbūd en tant que son propre représentant à de transporter dans un mouvement d'aller et de retour un rocher blanc en ligne droite depuis les frontières provisoires des deux villages. L'endroit où le rocher sera définitivement posé indiquera la frontière ainsi concertée. C'est d'abord les jeunes du village voisin qui déplacent le rocher et avancent dans les terres du Khān, à la joie des leurs, mais quand ce sera le tour de Behbūd, il réussira non seulement à retourner le rocher au point d'origine, mais il avancera profondément dans les terres voisines que le khān s'appropriera malgré les supplications des habitants pour qu'il s'arrête et pose le rocher. Et c'est avec cette séquence dans laquelle le Pahlavān détermine les frontières sous l'égide du khān que le détour du narrateur par le récit

⁸³ *Ibid.*, p. 103.

des origines et la précision sur le nom du « chevalier », permet de mettre en scène, dans une mise en abyme cyclique, ce qu'il considère comme des mécanismes implicites de la guerre, socialement mais aussi mythologiquement :

... et c'est ainsi que le Pahlavān [...] soulève le rocher blanc et commence à avancer et ce, sans se presser le moins du monde et tous le suivent pas à pas et en réalité retournent sur leurs pas et peu à peu arrivent au point que l'on peut désormais nommer le point zéro ou le commencement, ce même point de commencement qui est parfois aussi celui du faire et tout voyage ou tout défi s'y termine et on dirait alors que rien n'était dès le début et ce souvenir qui est resté dans ton esprit n'est qu'un cauchemar pâli et lointain dont on se souvient avec difficulté⁸⁴.

A la première apparition de Behbūd, sa figure avait été comparée, en parallèle avec la fuite incessante des soldats, à un automate capable d'avancer indéfiniment sans fatigue et sans blessure⁸⁵. L'automate ressurgit dans le mouvement de Behbūd mécanique et infatigable au service du khan comme une personnification du progrès et de la modernité. Behbūd devient dans ce passage une allégorie du progrès et de la marche de l'histoire, mais au lieu d'avancer, Behbūd est en réalité en train de reculer vers le point de départ, celui du « commencement » qu'il dépasse également dans son « mouvement originel ». Behbūd quitte l'histoire pour aller vers la préhistoire, où la nature cupide et artistique de l'homme génère un conflit répétitif et interminable dans une logique mécanique dont l'automate est la figure. Le mouvement de Behbūd dans l'espace, du fait de son nom, devient dans le récit un retour sur place vers le passé. Le Progrès, en avançant, recule incessamment, en s'inversant, et sert le roi.

Son mouvement est calqué sur celui de la nature, dans sa perpétuité et comme adjectif essentiel. L'éternité du mouvement souligne la durée du souvenir dans son actualisation présente, un temps donc infini. De plus, le narrateur refuse de s'attribuer la mémoire de ce qui fut avec l'apostrophe « tu » grâce auquel il se dérobe en faisant tourner le souvenir dans une spatio-temporalité également infinie entre son soi dédoublé. Simultanément, en doutant de l'existence du souvenir et de l'imagination de la marche du pahlavān, il questionne le statut du récit qu'il avance. Les histoires que les différents narrateurs racontent soulignent l'absence du référent, du passé raconté dans le présent du récit. Ce dont il parle n'est pas, mais existe

⁸⁴ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 47.

indéfiniment dans le récit qui le met alors en doute tout en s'accomplissant. Là encore, on pourrait avancer l'existence d'une circularité qui réverbère l'aspect cyclique des temps dédoublés entre les deux événements racontés.

L'analogie comme mode mythique et imaginaire superpose, mais comme dans un miroir inversé, le mouvement du pahlavān et celui de la balle qui spatialement se rapprochent tout en étant séparés par la ligne de démarcation qu'est la réverbération inversée de l'image mentale qui les pose ensemble côte à côte dans l'analogie des mouvements d'avancée. Ainsi, le héros, en tant qu'il devient le double étranger de la balle et de la violence mortelle qu'elle contient, est un anti-héros grâce à la disposition spatiale de la scène décrite. Un anti-héros qui, à l'inverse de ce qu'il fait héroïquement à ce moment-là pour son « peuple », appartient aux forces oppressives du pouvoir « capitaliste ». Et la frontière qu'il trace contient le potentiel des futures guerres et non de la paix prétendue par le discours d'ouverture du Khān.

L'inversion se remarque ainsi sur plusieurs niveaux, comme mise en abyme, ce qui dénature l'objectif de la délimitation de la frontière qui est de clarifier. Le discours proclame le contraire de ce qui se fait. Mais l'écriture se charge de mettre en scène, dans le mouvement de la description, l'inversion de la vérité. Plus loin, le narrateur s'interroge sur le rocher blanc, vestige physique de cet événement, mais qu'il ne se souvient pas d'avoir jamais vu. Il avance alors la supposition que des mécontents l'ont fait disparaître ou bouger une nuit, mais que cela ne se saura jamais⁸⁶. La trace physique de l'événement historique et mythifié par le discours généalogique a disparu, mais il est impératif pour le narrateur tentant de survivre à la soif⁸⁷ de revenir sur cet épisode, dans la continuité de sa recherche sur ses origines qui devient aussi une enquête d'historien pour découvrir les causes de la guerre. Pour Walter Benjamin, l'origine se trouve du côté du devenir :

L'origine ne désigne pas le devenir de ce qui est né, mais bien ce qui est en train de naître dans le devenir et le déclin. L'origine est un tourbillon dans le fleuve du devenir, elle entraîne dans son rythme la matière de ce qui est en train d'apparaître. [...] Elle demande à être reconnue d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert⁸⁸.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 103 : « Et personne ne demandait plus le récit de la vie du Pahlavān et c'était comme s'il parlait pour lui-même ou pour oublier la soif brûlante ou pensait qu'il parlait et pensait qu'il parlait ou racontait avec soi et en soi, comme il l'avait entendu et qu'il était resté dans sa mémoire. Il voyait Mort Khān, avec son visage tanné [...] ».

⁸⁸ W. BENJAMIN, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 2000, p. 43-45.

Tout au long de ce roman, le parcours reconstitué de l'ancêtre, de ses innovations, de sa rapacité, de la transformation sociale d'envergure qu'il génère avec à l'origine un plaisir esthétique est raconté par un narrateur s'efforçant de donner un sens à son expérience de la mort imminente et de la proximité de la guerre. Celle-ci ne lui apparaît que d'une manière confuse et tourbillonnante, illustrée par les tourbillons de poussière et de fumée des explosifs qui recouvrent le champ de bataille. C'est comme si le parcours de l'ancêtre, nommé « héritage guerrier » et considéré inutile⁸⁹, était l'origine de la guerre, mais dans une liaison qui n'est pas causale, mais cyclique et en perpétuel devenir. La guerre ne cesse d'advenir en tant qu'événement naturel et l'effort de l'ancêtre pour bâtir une civilisation paisible sous l'égide du progrès porte essentiellement en lui le germe du conflit, car le conflit est de l'ordre de la nature et dans un mouvement dialectique, le prédateur et la proie changent incessamment de place dans le mouvement perpétuel de la vie. L'origine de la guerre apparaît dans le devenir du monde bâti par l'ancêtre et voué à la disparition dans la guerre qu'il contient en creux.

Le choix de raconter son histoire dans un montage d'images tout au long du parcours des soldats dans un no man's land inhumain et minéral, où ils attendent interminablement la mort, traduit un geste de survivance. Georges Didi-Huberman évoque dans *Essayer voir* le choix du survivant de l'Holocauste exilé de son langage et de sa culture⁹⁰ pour témoigner du lieu de sa survie et en faire un *lieu malgré soi* qui est celui de tout le monde :

[...] l'homme de la survivance est celui qui [...] assume la tâche de reprendre la parole, de réinventer son propre langage et de transmettre pour autrui quelques images de pensées arrachées à ses taches de mémoire. Pour survivre à la survie, il faut devenir celui qui nomme (celui qui s'est agencé le disparate de ces mots incomplets pour dire quelque chose de son expérience) et celui qui montre (celui qui s'est agencé le débris de ses taches lacunaires) pour donner à imaginer quelque chose de son expérience⁹¹.

Dans *Feu à volonté*, le narrateur explique pourquoi il raconte ces épisodes du passé, même si les autres ne posent plus de question :

⁸⁹ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 223.

⁹⁰ Il cite Imreh Kértész : « Comment survivre à sa survie ? » Imreh Kertész, « Ce malheureux XXe siècle » (1995), *L'Holocauste comme culture. Discours et essais*, trad. N.Zaremba-Huzsvai et C.Zaremba, Arles, Actes Sud, 2009. Cité dans G. DIDI-HUBERMAN, *Essayer voir*, Paris, Minit, 2014, p. 20.

⁹¹ *Id.*

Et personne ne demandait plus le récit de la vie du Pahlavān et c'était comme s'il parlait pour lui-même ou pour oublier la soif brûlante ou pensait qu'il parlait ou racontait avec soi et en soi, comme il l'avait entendu et qu'il était resté dans sa mémoire. Il voyait Mort Khān, avec son visage tanné [...] ⁹²

Le narrateur bāyrāmien n'est pas un survivant de la Shoah et d'une faillite culturelle de la civilisation occidentale du progrès de l'histoire, mais son récit s'inscrit dans le cadre culturel du discours téléologique révolutionnaire islamique encadrant les récits de guerre iraniens modernes. Comme ce discours postule un nouveau monde, le narrateur bāyrāmien aussi tente de restituer un sens à une expérience que le discours officiel et monumentalisé, idéalisé sur la guerre est incapable de donner.

Son choix se porte sur le montage d'images du passé qu'il fragmente, alors que ce passé lui a été transmis comme un ensemble doué de sens et explicatif. Mais au moment de restituer ce discours, il fait jouer le rôle de la mémoire et compose dans sa parole « pour soi » des images cadrées quasi-cinématographiques. Il *voit* Mort Khān et décrit son chapeau et son visage tanné. La description de la cérémonie de la délimitation de la frontière est pareillement scénique et cinématographique. C'est un récit de survivance, mis en abyme dans le texte à travers le narrateur mourant ou tentant d'échapper à la mort.

Le personnage du Pahlavān apparaît comme une allégorie benjaminienne, dans le sens où il représente une fonction sociale emblématique qui n'existe plus dans le pays modernisé. Walter Benjamin explique ainsi la fonction de l'allégorie :

Dans l'allégorie, c'est la *facies hippocratica* et de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire dans ce qu'elle a toujours eu l'intempestif, de douloureux, d'un parfait, s'inscrit dans un visage – non, dans une tête de mort. Autant de sens, autant d'emprise de la mort, parce que la mort enfouit au plus profond la ligne de démarcation brisée qui sépare la physis et la signification ⁹³.

L'appréhension allégorique du personnage du Pahlavān semble permettre la conversion d'un temps mythique en époque historique, tout en remettant en question ce rôle social et les valeurs qu'il prétend véhiculer dans le discours général. Le héros moderne est prétendument le soldat, mais ce dernier est une victime des discours qui le forcent dans un rôle et qui ne correspondent nullement à la réalité de la situation. Alors la narration montre un autre visage, celui d'un héros qui agit dans le cadre

⁹² M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, *op. cit.*, p. 103.

⁹³ Walter Benjamin[et al.], *op. cit.*, p. 179.

d'un rôle social différent du discours fictif qui le décrit. Le personnage est en quelque sorte actualisé et remis dans un contexte social, historique et culturel qui se dévoile dans le présent de la fuite des soldats. Le récit semble avoir pour objectif une comparaison analogique des discours monumentaux et figés qui les transforment en fantasmes.

Grâce à la délimitation de la frontière qui continue son accomplissement dans le présent continu de la guerre racontée, l'actualisation du personnage dans une fresque, c'est-à-dire la fictionnalisation de son rôle dans le cours d'une histoire vue depuis le présent du soldat mourant, se double de l'inversion des deux scènes par analogie. Cela spatialise la temporalité des deux événements en les disposant côte à côte. C'est pour donner un sens global à cette expérience que le narrateur raconte l'histoire ancestrale, mais aucune explication n'est donnée des raisons de ces insertions. Pourquoi la guerre rappelle-t-elle l'histoire généalogique du narrateur qui voulait « devenir écrivain » ? Selon Walter Benjamin, l'origine apparaît dans l'attention au fragment dont le sens est reconstitué au présent. Il faut que le fragment soit posé sous le regard actualisateur pour qu'une constellation d'idées en émerge et éclaire une dynamique du passé. L'esthétique du choc serait-elle ici les insertions de scènes imaginées de la vie de l'ancêtre et de son chevalier ?

Dans ce contexte, la spatialisation du temps en miroir inversé offre le schéma d'une disposition qui rappelle une fresque où des scènes indépendantes mais liées dans un récit permettent de supprimer l'effet de causalité dans la recherche des origines de la guerre. L'enquête implicite s'évertue simplement à créer un autre espace qui renvoie tout autant à l'absence que l'espace de la guerre.

L'espace littéraire : le narrateur agonisant et la mort qui ne cesse de survenir

L'écriture du conflit dans l'œuvre bāyṛāmienne pourrait aussi être mise en relation avec la forme circulaire, elle-même liée à la fantasmagorie et à la difficulté pour le personnage de savoir s'il rêve ou s'il vit réellement un événement. La circularité dont le motif traverse toute l'œuvre contribue à créer une perspective

spatiale qui devient le support de l'atemporalité d'un questionnement et du problème du savoir qui hante le narrateur. La circularité circonscrit également l'absence du lieu de la guerre et de la mort et au-delà, l'absence de l'objet que recherche l'écriture comme démarche orphique.

Dans *Feu à volonté*, les tourbillons de fumée qui surplombent le champ de bataille à cause des explosions font écho aux tornades verticales de poussière soulevés par les chevaux de Mort Khān et indiquent le changement de scène du présent de la guerre au passé généalogique :

[...] Mort Khān est debout sur ou à côté de son rocher habituel et il attend de voir les chevaux qui viennent en rangs et leurs sabots font voler une telle poussière tourbillonnante qui monte que c'est comme s'ils prenaient forme dans une rivière bouillonnante qui s'élançe depuis la terre vers le ciel, jusqu'à l'infini [...] ⁹⁴

On le voit aussi et surtout dans l'histoire de l'ancêtre Mort Khān qui se sédentarise pour jouir esthétiquement du spectacle de ses chevaux dans la prairie. Ce troupeau se déplace et provoque des tourbillons de poussière, tornades omniprésentes dans la description de la guerre où les personnages ont très peu de visibilité et par-là, de vision. Par un bond fantasmatique, les chevaux, instruments de guerre et objets d'amour de l'ancêtre belliqueux, sont les messagers ou les actants de la transformation d'un lieu connu en lieu inconnu et « invisible », en quelque sorte un non-lieu. La tornade soulevée par les chevaux est comparée à une rivière verticale, comme une nouvelle image du rôle psychopompe de l'animal – qui apparaît d'ailleurs ici juste avant que les soldats perdus ne découvrent le vieux cheval qu'ils vont tuer – et de la verticalité ouranienne implicitement rejetée dans l'échec des hommes perdus selon l'inversion caractéristique du roman.

Il existe un lien entre l'image du cheval et le changement d'espace vers un lieu fantasmatique raconté ou imaginé. Dans cet espace qu'introduit le regard invisible du cheval, le narrateur tente de contempler la mort dans une sorte de tentative de voyeurisme, dans un excès de la vision ou de la recherche de quelque chose à voir qui ne mène qu'à l'aveuglement, manifesté par l'image du soleil qui brûle la rétine et la légende de la tribu devenue aveugle à force de l'avoir regardé ⁹⁵. La thématique ouranienne et solaire de la victoire et de l'élévation est absorbée par l'impossibilité de voir la mort mais doublée de son omniprésence.

⁹⁴ M. BAYRAMI, *Ataš beh eḥtyār*, op. cit., p. 101.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 159.

Avec la comparaison hypothétique, l'infini vers lequel s'élanche la tornade se transforme en insistance sur la temporalité grâce à la superposition des scènes où les tornades de poussière dominant et déroutent la vision. Dans cette figure, le cheval assume simultanément un rôle chthonien et un rôle ouranien. C'est comme s'il s'agissait de chevaux souterrains qui soulèvent la poussière et la fumée dans le champ de bataille où se trouve le narrateur agonisant qui ne voit rien d'autre que le soleil qu'il souhaite ne plus voir, sans succès. Autrement dit, le tourbillon spirale comme entre des temps distinctifs, mais qui grâce à la tornade psychopompe, se trouvent liés dans une relation fantasmatique de causalité. Le tourbillon vertical évoque la spatialité d'un monde en étages et relie les temporalités des deux fragments, donnant à l'insertion des scènes de la vie de l'ancêtre un rôle matriciel.

Dans *Les Morts du Parc vert*, c'est le tourbillon des corbeaux dans les champs qui envoie l'adolescent dans une sorte de transe où il entend une voix. Mais il est incapable de distinguer s'il l'entend réellement ou s'il s'agit d'un fantôme ou d'un souvenir⁹⁶. Ici également, le personnage est confronté à un objet défiant sa connaissance et qui est méconnaissable et source de souffrance. Jusqu'à la fin du roman, Bolot ne réussira pas à relier la voix au fantôme de son père qui l'accompagne pourtant sur le chemin vers un nouveau départ. Néanmoins, c'est bien cet état particulier de mal-être qui mène l'adolescent à enquêter. La voix indique le commencement de l'enquête autant que la fin à jamais passée de la guerre civile, ce qui de fait génère un parcours circulaire. La structure du roman, qui alterne les chapitres de la vie de Bolot et de Bālāsh est également basée sur une circularité similaire puisque Bālāsh ne meurt pas dans les chapitres qui lui sont consacrés, mais dans les chapitres de Bolot, c'est par la mort de Bālāsh que l'histoire et l'enquête de l'enfant ont commencé.

Dans *Le pont suspendu*, le soldat qui a demandé sa mutation dans le poste enclavé dans la montagne pense jeter son journal intime dans les tourbillons impétueux de la rivière que surplombe le pont bombardé⁹⁷. Avant de vouloir le jeter, il feuillette le cahier et des fragments de souvenirs apparaissent alors que chaque feuillet correspond à une date. Le soldat veut oublier, plié par le poids de son sentiment de culpabilité, mais il en incapable et ne pourra pas lancer le cahier dans la rivière dont les eaux dans ce passage apportent l'oubli. Le torrent est surplombé par un pont détruit par un bombardement ennemi et le personnage, opérateur de batterie anti-aérienne doit veiller sur le pont suspendu qu'on bâtit de nouveau pour

⁹⁶ *Ibid.*, p. 171.

⁹⁷ M. BAYRAMI, *Pol-e mo'allaq, op. cit.*, p. 121.

permettre le transport des troupes vers le front. Le pont et le torrent créent un carrefour qui permet aux rêveries lugubres du personnage déprimé et suicidaire de s'exprimer :

Deux trains dans deux directions, du torrent et d'un pont que l'on disait détruit – et il le croyait et c'est comme s'il le savait, mais il ne l'avait pas encore vu – s'éloignaient et chacun transportait la cargaison de l'autre et son voyage se terminait avec un retour au point de départ. Et n'était-ce pas la fin de tout voyage ? De manière à ce que ce fût comme s'il n'y avait pas eu de départ et même s'il y en a eu un, il n'a servi à rien, puisqu'il n'a pas permis de s'éloigner⁹⁸ ?

Dans ce passage également, le motif d'un parcours qui mène à son point de départ, c'est-à-dire une circularité se remarque. Le narrateur fait de ce va-et-vient un mouvement répétitif et inutile, pris dans son propre désespoir, mais ces trains transportent des troupes vers le front et la mort, et vice-versa vers la sécurité. Ailleurs, le personnage se pose la question du nombre de soldats qui ne reprendront pas le chemin du retour dans ces trains. Mais la répétition sert au contraire à montrer l'aspect mécanique et logistique de la guerre, avec un transfert de l'image fantasmatique de l'avalent par le torrent au pont. Ce dernier renvoie également au Pont du jugement duquel les pécheurs chuteront. Le pont brisé répond symboliquement à l'angoisse de la chute, matériellement réalisée dans la destruction du pont par un agent ouranien. Or, si l'on rebâtit un pont temporaire, c'est pour permettre d'envoyer de nouveau les soldats par ce chemin direct vers le front. De ce fait, la reconstruction du pont prend un aspect ambivalent. Elle équivaut à une rédemption, mais dans le même mouvement, les troupes seront de nouveau envoyées au combat pour mourir. Cette ambivalence se lit dans le caractère cyclique du mouvement qui spatialise l'angoisse et le doute du personnage.

Le tourbillon et la tornade s'applique aussi aux soldats déshumanisés dans *Feu à volonté*, dans une vision cauchemardesque où le narrateur ne peut distinguer l'homme de la fumée, faisant du combattant un djinn, c'est-à-dire ce qui n'appartient pas au connaissable :

Et ils tournèrent et c'est alors qu'il vit les spectres avec leur apparence étrange [...]. Une masse un peu effrayante, confuse, grouillante, tournoyante et ondulante – car ils ne ressemblent pas à tout, ni à rien – un peu cauchemardesque – car même s'ils sont des songes, ils ne sont pas des songes agréables – un peu incroyables – car sans doute quelque chose ne va pas et ce n'est pas possible comme cela, [...] et un peu... incessamment en mouvement.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 46.

[...] Ils sortaient de l'obscurité et de la fumée qui recouvraient tout, prenaient forme et la perdaient, c'est-à-dire qu'ils disparaissaient comme ils étaient apparus sans que tu saches pourquoi ils viennent et pourquoi ils vont [...] c'était comme si la fumée accouchait d'eux ou d'elle-même [...], comme spontanément, du moins sans plan précis.

- Non, celui-là n'est rien qu'un fantôme.

Mais il apparaissait et devenait plus clair et prenait des dimensions et de la profondeur et se transformait en ce que ça devait être et il n'était plus rien d'autre que la fumée elle-même et il s'était trompé à cause de ses torsions ou sa ronde autour d'un buisson. Et c'était comme si ces allées et venues – cette apparence d'apparition et de disparition – n'étaient rien d'autre qu'une chimère insensée [...]99

La forme du tourbillon prend ici les accents d'un maelstrom infernal, la scène rappelant l'iconographie de l'Enfer. Ce schéma est appuyé par les structures de l'imaginaire. Selon Gilbert Durand :

Une des primitives manifestations de l'animalisation est le fourmillement. [...] C'est ce mouvement anarchique qui, d'emblée, révèle l'animalité à l'imagination et cerne d'une aura péjorative la multiplicité qui s'agite. C'est à ce schème péjoratif qu'est lié le substantif du verbe grouiller, la larve. [...] Cette répugnance primitive devant l'agitation se rationalise dans la variante du schème de l'animation que constitue l'archétype du chaos¹⁰⁰.

Les soldats postés à cet endroit sont déshumanisés, mais leur apparence grouillante et effrayante ne cause pas la sympathie, mais bien l'incompréhension. Devant le regard du spectateur et grâce à la métaphore, ils deviennent objets d'une déshumanisation, car ils ne sont pas cachés par la fumée, mais devenus spectres que le narrateur ne reconnaît plus comme des êtres humains.

Les soldats sont devenus eux-mêmes le grouillement du chaos, ils sont passés au-delà de la possibilité de connaissance en devenant méconnaissables. La forme du chaos s'incarne en quelque sorte en eux qui ne sont plus séparés du monde environnant, dans une perte totale de leur définition. Maurice Blanchot parle d'une *nuit* qui se trouverait au-delà de la nuit réconfortante du sommeil et de l'abandon à l'absence. L'autre nuit serait la nuit du dehors, fondamentalement irréductible à la connaissance. Il écrit :

⁹⁹ M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, *op. cit.*, p. 32-33.

¹⁰⁰ G. DURAND et J.-J. WUNENBURGER, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 55.

Mais quand tout a disparu dans la nuit, “tout a disparu” apparaît. C’est l’autre nuit. La nuit est apparition du “tout a disparu”. Elle est ce qui est pressenti quand les rêves remplacent le sommeil, quand les morts passent au fond de la nuit, quand le fond de la nuit apparaît en ceux qui ont disparu. Les apparitions, les fantômes et les rêves sont une allusion à cette nuit vide. Ce qui apparaît dans la nuit est la nuit qui apparaît, et l’étrangeté ne vient pas seulement de quelque chose d’invisible qui se ferait voir à l’abri et à la demande des ténèbres : l’invisible est alors ce que l’on ne peut cesser de voir, l’incessant qui se fait voir¹⁰¹.

La description des soldats par le narrateur qui ne peut plus les distinguer et cependant continue à les décrire rappelle cette nuit blanchotienne. Sa vision n’en finit pas et la description s’étend sur plus de deux pages. Il tente de s’aider de références fantasmagoriques de fantômes pour cerner ce qu’il ne peut s’empêcher de voir, mais même le fantôme se dérobe et devient une forme en devenir dont il ne sait pas ce que cela peut être. Il utilise le mot « chimère » pour désigner ce qui est visible, mais qui est devenir et métamorphose continuel, du moins dans ce que lui perçoit. Le narrateur continue à regarder avec insistance, mais les formes ne se fixent pas. Il continue alors avec la figure du djinn ou le génie dont l’essence est le feu et dans la mesure où Satan est un djinn, cette figure s’insère également dans l’isotopie de l’enfer :

« La même cruche que l’enfant de la légende trouva sur la plage et ouvrit, sans savoir qu’elle deviendrait un génie – c’est-à-dire qu’elle prendrait forme et deviendrait peu à peu quelque chose de difficile à croire ou même impossible – [...]»¹⁰²

La guerre ou ses conséquences sont si impensables qu’elles en deviennent impossibles alors même que leur réalité s’étend sous le regard du narrateur. Comme le personnage ne comprend pas, il fait des suppositions qui ramènent deux parcours et deux mouvements constants dans le roman au premier plan, c’est-à-dire la révolution et la ligne droite et infinie :

[...] ...et il n’avait toujours pas compris ce qui se passait et il pensait qu’ils étaient peut-être entrés dans la ville des fantômes et des spectres, – des spectres – ou des fantômes – errants, agités, inquiets, condamnés à un mouvement perpétuel et sans but. Ils vont et viennent. Vont et viennent sans savoir pourquoi, c’est-à-dire exactement comme c’est l’habitude d’un fantôme ou

¹⁰¹ M. BLANCHOT, *L’Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1962, p. 169.

¹⁰² M. BAYRAMI, *Ataş beh ehtyār*, op. cit., p. 34.

d'une âme errante ; et ils rôdent et on ne peut savoir si c'est parce qu'ils n'ont rien d'autre à faire ou qu'ils cherchent quelque chose [...] ¹⁰³

L'hypothèse d'une ville de fantômes se présente comme une tentative pour déréaliser le lieu, pourtant décrit comme poste de combat au bord d'un étang où se meurt un soldat gazé qui, assis au bord de l'eau, la contemple dans la plus complète indifférence au monde qu'il paraît avoir déjà quitté. La narration crée un nouvel espace pour faire d'un lieu attesté un non-lieu, une hétérotopie hors d'atteinte, pour montrer spatialement dans la description l'expérience d'une vision déroutée et incapable d'agir dans le sens de la compréhension. Ce non-lieu montre l'absence, la nuit dans sa facture spatiale. La narration montre un espace invisible. Dans cette ville qui n'existe nulle part, pas même dans la narration qui ne fait qu'évoquer son absence, les hommes devenus étrangers aux autres hommes et donc à eux-mêmes vivent dans une répétition perpétuelle.

Or, quelques pages plus loin, le narrateur pose l'hypothèse que ce sont ces soldats devenus méconnaissables, aux visages empreints d'une « brutalité sauvage et ancienne ¹⁰⁴ », qui ne reconnaissent plus le monde :

Ils le regardaient [...] comme si un homme – non, un soldat – s'était révélé à eux de l'autre monde – d'un monde hors de là-bas qui était si étrange et si lointain et si aveugle qu'il était même impossible d'imaginer son image et de fantasmer son fantasme –, un monde qu'ils ont oublié, comme si c'était lui qui paraît étrange et étranger [...] ¹⁰⁵

Les caractéristiques de l'hypothèse précédente sont ici inversées et ce ne sont pas les soldats gazés et déshumanisés qui ne voient pas, c'est le monde qu'ils ne reconnaissent plus qui est devenu aveugle. Mais dans l'inversion qui rappelle le procédé du miroir, le problème de la connaissance continue de se poser. Des deux côtés, l'invisible demeure malgré l'échange de regards. En changeant le point de vue, le miroir semble montrer la possibilité de la compréhension, mais en réalité, il ne montre que l'impossibilité d'imaginer. L'inversion finalement se fait dans le non-lieu décrit en tant que les hommes sont jetés hors du monde dans cette nuit blanchotienne qui est absence et que l'écriture tente ici de traduire.

La circularité permet également le transfert analogique et métaphorique des qualités et des adjectifs. La destruction organique des soldats par la guerre et celle de la nature par l'homme s'organisent dans le texte avec le transfert mutuel de leurs

¹⁰³ *Ibid.*, p. 32-34.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 41.

¹⁰⁵ *Id.*

blessures car ils sont tous deux martyrisés. L'analogie autorise le transfert des qualités entre les deux. Ainsi, les lésions des boutons de Jéricho sur le visage des hommes deviennent grâce à la comparaison les traces des explosions sur la plaine :

Des blessures aux hauteurs différentes, des collines petites et grandes pointues et écoeurantes, un peu humides, un peu molles, un peu malléables, un peu mouillées ou gardant des traces d'humidité – comme si creuser l'une d'elles ferait jaillir une source, une source qui ne tarit pas, [...] une source qui ne tarira pas [...] et quand elle tarira, elle laissera derrière elle une trace ou des traces un peu creuses, un peu foncées, comme la trace que laisse un obus en explosant dans la plaine, une plaine qui avait été plate et uniforme avec une maigre végétation et semblant infinie mais maintenant, place par place, il y a sur elle des formes, des formes sans forme, disgracieuses, de travers, basses et hautes et si nombreuses ! [...] c'est ainsi qu'il le vit – c'est-à-dire comme une plaine sur le visage de laquelle il y aurait des traces mais dont il ne reste plus rien d'elle et ne restera plus rien non plus après ceci¹⁰⁶.

La soif qui hante le récit transforme les hommes blessés en sources d'eau. Leurs visages deviennent dans le gros plan des images de la plaine et des marais où ils se trouvent. L'inversion est à l'œuvre ici également, dans la disparition des frontières entre l'homme et le monde environnant. Les soldats sont dépossédés de leurs limites propres, la déshumanisation se voit dans l'inversion qui conduit à la destruction organique. Dans le même mouvement, l'action de détruire propre à la guerre fait aussi de la nature un être blessé.

Grâce à ce procédé, la guerre devient contre-nature par l'intermédiaire des piqûres de moustiques qui avaient été annoncées comme le début du mouvement automatique du Pahlavān qui voulait délimiter la frontière. Dans la structure textuelle cependant, encore dans un mouvement d'inversion, c'est après ce passage que le personnage type du chevalier ou du samouraï servira à introduire le Pahlavān :

Massoud dit : [...] exactement comme les fantômes près de la rivière [...] !

Hassan dit : Comme des extraterrestres !

: Non, des chevaliers, les chevaliers ! Avec cette différence que ceux-là ne tombaient pas, au contraire ils marchaient comme s'ils allaient marcher de toute éternité de la même manière, c'est-à-dire qu'à leur propos, cette chose qui s'appelle l'inertie ou l'absence de friction ou je ne sais quelle autre sottise, avait disparu, c'est-à-dire qu'ils allaient et venaient sans se fatiguer, sans que leur énergie ne s'épuise ou qu'elle subisse des changements, c'est-à-dire que le

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 38.

mouvement premier, l'énergie première – qui peut-être naît d'une piqûre de moustique [...] les faisait aller et venir [...]¹⁰⁷

Les soldats rencontrés près des marais sont ici donnés avec des attributs métaphysiques puisque les lois physiques ne s'appliquent plus à eux. C'est la continuation de la métaphore du fantôme, mais qui prend une teinte explicative et en quelque sorte transcendante, car le narrateur parle alors de mouvement et d'énergie premiers. Spatialement, les deux mouvements, cyclique et linéaire, sont ainsi entremêlés pour créer une image de la temporalité comme instant unique et perpétuel. Comme dans l'œuvre simonienne, Achille marche ici immobile mais à grands pas, dans une illustration du paradoxe de Zénon. Il s'agit peut-être d'exprimer la présence d'un événement traumatique mais cyclique, c'est-à-dire la guerre dans l'histoire qui est alors entièrement posée comme mortifère.

Le mouvement automatique et éternel des soldats se pose en même temps que la question de la connaissance, car Massoud répond à la question du narrateur qui se demande s'il a réellement vu ce qu'il a vu ou qu'il l'a imaginé. Ainsi, c'est sous la forme spatiale du cercle qui est une ligne infinie que la narration transfère la spatio-temporalité dans une forme spatiale qui se lit autant dans la structure du récit que celle du texte.

Le motif de la circularité circonscrit tout ce qui s'insère dans la catégorie de ce qui n'est pas, l'écrit, le souvenir, la fiction et le lieu où s'est produit la guerre et son pouvoir naturel qui transcende les époques.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 47.

Chapitre XVIII : L'espace de la fiction : la forme de la vérité

L'œuvre bāyrāmienne contient une importante part de questionnement sur une histoire considérée comme méconnue, au moins quand il s'agit de s'exprimer selon le point de vue des minorités. Bien que l'auteur ne prétende pas faire de l'historiographie, il souligne le rapport entre le vécu, le souvenir et l'écriture. Son roman *Feu à volonté* est une reprise fictionnelle d'un témoignage publié peu de temps après la fin de la guerre qui raconte les sept derniers jours de la guerre Iran-Irak. Mais cette filiation n'est visible à nul endroit du roman. De même, il précise dans un entretien qu'il a imaginé *Les Morts du parc vert* à partir du souvenir d'enfance de sa mère qui lui avait raconté comment les habitants de son village avaient découvert le corps d'un séparatiste tué près d'une source proche. M. Bāyrāmi mentionne ces détails uniquement dans les entretiens et il n'existe aucun doute sur le statut fictionnel de ses romans. Néanmoins, il utilise l'espace de la fiction pour explorer les possibilités du récit dans l'expression d'une certaine vérité qu'il considère comme actuellement perdue et dévalorisée dans le discours général de la société iranienne :

L'écrivain travaille avec des mots et l'on dirait que par l'intermédiaire des politiciens menteurs, le discours a perdu son aura et sa valeur et qu'il a acquis une mauvaise réputation [...] ¹⁰⁸.

Ce passage se profile dans le chapitre VIII de sa « Lettre à un jeune écrivain », publié dans son recueil de mémoires *Le stérile arbre à soie* ¹⁰⁹. Or, dans la phrase suivante, Bāyrāmi compare le désir d'écrire à une maladie incurable, mais dont le plaisir esthétique vaut toutes les difficultés. Ainsi, la dévalorisation du mot et du discours ne serait pas un obstacle à ce « travail » de l'écrivain, malgré les problèmes qu'il rencontre. De plus, celui qui écrit a bien un ouvrage à faire et à travailler. L'origine de l'écriture pour Bāyrāmi est l'objet d'un questionnement.

¹⁰⁸ M. BAYRAMI, *Derakht-e abrisham-e bi hāsel*, op. cit., p. 162 sur 366.

¹⁰⁹ *Ibid.*, chap. 8.

La mise en fiction du témoignage

Il s'interroge notamment sur la relation entre la mémoire et la fiction, tel qu'il le précise dans notre entretien¹¹⁰ et au point qu'il y consacre le chapitre X de son mémoire *Le stérile arbre à soie*¹¹¹, dans lequel il revient sur le souvenir du vol de leur troupeau durant sa petite enfance dans leur village. Les deux nouvelles qu'il a consacrées à cet événement apparaissent également dans *Feu à volonté* dans le récit de la vie des ancêtres par le narrateur soldat :

J'aurais bien aimé que quelqu'un travaille sur la question de la relation entre souvenir, histoire et imagination. [...] A un moment, à un certain endroit, je me suis retrouvé encerclé [...] et j'ai décidé de m'enfuir [...]. Et bien entendu, je n'étais pas le seul. Il s'est trouvé que la majorité d'entre nous sont morts en chemin et la plupart de soif, plutôt que de leurs blessures. Il n'y eut qu'un petit groupe de survivants, on a survécu par accident, grâce au passage d'un nomade qui avait de l'eau [...]. Cela, c'est le souvenir, c'est un témoignage [...]. Bref, c'est cette même base, c'est-à-dire ce même matériau et sources que j'ai transformé en roman, *Feu à volonté* qui est un travail très formel, c'est-à-dire plus ardu à lire que *Les Morts du Parc vert*, et qu'on a moins lu [...]¹¹²

Pour lui, la relation se trouve dans le travail formel, ainsi qu'il le précise :

« Dans l'introduction du récit *Les Sept derniers jours*, j'ai expliqué la formation de ce texte [roman *Feu à volonté*], même dans sa dimension formelle. [...] Nous avons besoin de trouver notre chemin – et nous avons échoué jusqu'au bout –, et nous cherchions incessamment la lune, sa lumière. Nous marchions perpétuellement dans la direction de la lumière pour trouver une libération, mais il n'y avait pas d'issue. La forme de *Feu à volonté* est le résultat expérimental de ce mouvement. [...] Je me suis inspiré de mon expérience de ces journées-là autant pour la forme du roman que pour son contenu et si vous avez lu *Les sept derniers jours*, vous voyez qu'il s'agit des mêmes soldats et de la même expérience et la même quête de lumière à la façon de Sohrawardi¹¹³. »

L'auteur revient sobrement dans son entretien sur une expérience de la survie qui dépendait matériellement du cheminement en direction de la lumière. Cette expérience tend effectivement le roman qui devient doublement une recherche de lumière, d'une part dans le motif traité, d'autre part dans la dimension

¹¹⁰ Entretien avec la doctorante, daté de mai 2022.

¹¹¹ M. BAYRAMI, *Derakht-e abrisham-e bi hāsel*, op. cit., chap. 10.

¹¹² Entretien avec l'étudiante, daté de mai 2022.

¹¹³ Voir E. I. FOUNDATION et H. ZIAEI, « ILLUMINATIONISM », 2004 (en ligne : <https://iranicaonline.org> ; consulté le 30 août 2022)

symbolique de cette quête, avec l'allusion au théosophe Sohrawardi et sa philosophie de la lumière et de l'illumination, encore inversée puisque les soldats échouent. Mais M. Bāyrāmi ajoute ici un troisième niveau qui boucle la boucle de la signification formelle, l'architecture textuelle qui reflète le sens dans sa forme. L'expérience acquise pour ce souvenir devenu matériau est travaillée dans la forme « expérimentale » du roman. Le cheminement textuel ne consiste pas seulement en signes tendant vers le sens, mais s'y intègre et la lecture fait du texte un réel « lieu » pour l'expérience du parcours désespéré et difficile des hommes perdus. La forme syntaxique est devenue parcours dans une reconstitution mémorielle qui revendique sa fictionnalité en se délivrant du témoignage.

De ce fait, en dévoilant dans sa syntaxe le motif du parcours, le texte renvoie également à ce questionnement dont parle l'auteur, qui concerne les liens entre mémoire et récit. Ce qui le pousse vers l'interrogation du récit et de la mémoire de l'Histoire qui n'est pas une structure interchangeable. Il dit à ce propos :

L'Histoire est un appui solide pour la littérature et d'ailleurs, elle est aussi le récit d'une histoire. Il n'existe aucune histoire monolithique et inébranlable. [...] L'Histoire tient beaucoup du récit. On dit que ce sont les vainqueurs qui écrivent l'Histoire, ce sont en fait les scribes qui l'écrivent. Parfois, il y avait des vainqueurs aux côtés de ces scribes, alors on a dit que l'Histoire était écrite par les vainqueurs. Pour un écrivain, l'Histoire est une grande matière¹¹⁴.

Ici, l'auteur semble affirmer la proximité du travail de l'historien et de l'écrivain plutôt qu'en souligner les différences, bien qu'il critique le mélange de la fiction et du témoignage dans les événements littéraires iraniens. Il semble cependant qu'il considère la littérature comme une fenêtre sur les événements historiques. Ainsi, dans son recueil de mémoires, il publie son intervention lors de la remise du Prix Jalal Al-e-Ahmad, un écrivain et critique, traducteur notamment d'Eugène Ionesco, de Jean-Paul Sartre et d'Albert Camus. Dans ce texte, il condamne les politiques culturelles de la République islamique qui n'a pas su, quarante ans après la Révolution, permettre l'apparition d'une littérature non idéologique. Il fustige de même les libertés que prennent les critiques d'attribuer le genre qui leur convient aux livres publiés sur le thème de la guerre Iran-Irak et de la Révolution. Il précise que ce choix permet aux critiques gouvernementaux de s'approprier le discours sur le conflit Iran-Irak en disqualifiant la littérature de guerre en tant qu'elle serait fictionnelle. Il estime que les politiciens doivent faire confiance aux écrivains pour dire la réalité historique :

¹¹⁴ Entretien avec la doctorante daté de mai 2022. Voir annexe.

Il faut malheureusement avouer qu'il ne s'est rien passé pour la littérature révolutionnaire [...]. Il aurait fallu faire confiance à l'artiste car sûrement et inévitablement, il connaît la société et les événements historiques mieux et plus correctement que le politicien et qu'il peut, non pas certainement les analyser, mais les dessiner¹¹⁵.

M. Bāyrāmi ne rejette pas la distinction entre le témoignage et la fiction, mais il considère que la fiction et l'art apparaissent ici comme des supports d'un savoir plus vrai que celui du politicien obéissant à des intérêts temporels. L'artiste ne prétend pas donner une réponse, mais en brossant le portrait de la société et des événements historiques, il transmet un savoir qu'il possède certainement selon l'auteur. Bāyrāmi présente *Le Don paisible*, fresque socio-historique russe au destin particulier qui, bien que présenté en Union soviétique comme suprêmement communiste, est aussi anti-bolchevique, comme modèle de la possibilité pour un auteur de dessiner une fresque historique et sociale réelle. Ainsi, Bāyrāmi tente de trouver, dans le cadre d'une politique culturelle idéologique, la possibilité de raconter des événements historiques en survolant les polémiques, la censure et les interdits, en les posant dans le cadre d'un ensemble romanesque où les relations de causalité, les relations historiques et les relations humaines interagissent dans un cadre narratif et historiquement méta-descriptif.

L'Histoire écrite par les scribes : le récit historique et littéraire

La valeur de vérité historiographique et celle de l'art semblent s'entremêler dans cette vision. M. Bāyrāmi a précisé dans plusieurs entretiens avoir consulté de nombreux ouvrages historiques avant de rédiger *Les Morts du Parc vert* et pourtant, dans un avertissement publié dans les pages de garde du roman, il précise :

Cette histoire est aussi proche de la réalité que la panthère sur la montagne l'est de la lune. Par conséquent, tous les événements, lieux, noms propres et personnages sont fictifs quand bien même ils apparaissent réels ou que l'Histoire les ait dénommés et mémorisés pareillement.

Cet avertissement qui apparaît au début du livre après qu'il a été saisi, devient en soi un paratexte significatif, car il permet d'une part à l'auteur de contourner la censure dont le roman a fait l'objet, et de l'autre, d'insister sur le rôle de la fiction à travers une intertextualité qui traverse son œuvre, de même que grâce

¹¹⁵ M. BAYRAMI, *Derakht-e abrisham-e bi hāsel*, op. cit., p. 179 sur 366.

à ses propres discours sur la littérature, dans ses entretiens ou interventions. Ainsi, dans ses entretiens, il revendique la vérité que délivre ce roman, justement parce qu'elle raconte une histoire que l'historiographie officielle passe selon lui sous silence¹¹⁶. Pour lui, l'historiographie en Iran, en république d'Azerbaïdjan, en Turquie ou en URSS a toujours interprété les événements de la déclaration d'indépendance de l'Azerbaïdjan iranien selon le prisme des prises de position nationales et politiques et dans cette perspective, les agents et les acteurs de cet événement eux-mêmes, c'est-à-dire les habitants ont été complètement ignorés.

Il semble ainsi qu'il professe dans ce roman une vision aristotélicienne de la parole poétique en tant qu'elle présente dans son imitation une vérité plus universelle que celle de l'historien qui traite d'un événement particulier. Aristote écrit :

[...] il est évident que l'objet du poète est, non de traiter le vrai comme il est arrivé, mais comme il aurait pu arriver, et de traiter le possible selon le vraisemblable ou le nécessaire [...]. Ils [le poète et l'historien] diffèrent en ce que l'un dit ce qui a été fait, et l'autre ce qui aurait dû être fait et c'est pour cela que la poésie est beaucoup plus philosophique et plus instructive que l'histoire. Celle-ci peint les choses dans le particulier, la poésie les peint dans le général.¹¹⁷

D'où la nécessaire indication de la fictionnalité de ce récit, malgré l'insistance sur la vérification des sources historiques. En dessinant le portrait d'une famille de trois générations aux opinions diamétralement opposées sur le parti indépendantiste dans une histoire qui débouche sur le deuil, l'inconnu, le non-dit et l'oublié, Bayrami dessine une image qui, malgré le style réaliste, souligne les trous et les incohérences de l'historiographie officielle. C'est peut-être pour cette raison que des historiens pro-gouvernementaux lui ont reproché de favoriser le pan-turcisme en Iran¹¹⁸.

¹¹⁶ « Nešast-e naqd o barressi-e Mordegān-e bağ-e sabz », sur *Ketabnews*, s. d. (en ligne : <https://ketabnews.com> ; consulté le 13 mars 2023)

¹¹⁷ C. BATTEUX, *Poétique d'Aristote*, Imprimerie et Librairie Classique de Jules Delalain et Fils, Paris, 1874, p. 15.

¹¹⁸ Voir « Hosravi: romān-e « mordegān-e bāge sabz » bā ahdāf tağzieh talabāneh ferqeh-ye demokrāt hamdeli dārad ! Rūnamāyi az do ketāb-e tārihi dar howzeh-ye Azarbāyeğān (Hosravi: le roman Les Morts du parc vert poursuit des objectifs en accord avec le Parti démocrate! Présentation de deux ouvrages historiques sur le sujet de l'Azerbaïdjan) », sur *IBNA*, 7 décembre 2015 (en ligne : <https://www.ibna.ir/fa/report/230687/خسروی-رمان-مردگان-باغ-سب> ; consulté le 29 août 2022)

Dans l'ensemble, cet auteur se dit inspiré par ce qu'il appelle une « littérature de l'expérience » qui semble renvoyer à un certain type de réalisme, notamment le réalisme magique. De ses affinités littéraires, il déclare :

[...] j'ai aimé de nombreux auteurs iraniens et étrangers, depuis Dostoïevski et Tolstoï ou Choloïkhov à l'est, à Mark Twain, Charles Dickens, John Steinbeck – certains de ses romans – jusqu'à Hemingway ou *Bruit et Fureur* de William Faulkner – je l'avais oublié ! - ; de tous ces auteurs à ceux qui écrivent bien mais très simplement. Des auteurs comme Salinger, Twain, José Cela ou Juan Rulfo, auteur d'une œuvre inégalée, en ce sens que l'histoire y est d'une grande fluidité et simplicité, mais qu'elle demeure essentielle. [...] Dans notre propre pays, il y a aussi des auteurs de ce type, comme Sâedi, qui écrivait simplement. C'est pourquoi au lieu de préférer des auteurs comme Ebrahim Golestân qui ont fondé leur propre style très poétique et très figuratif, j'aimais plus Sâedi ou Jalâl Al-Ahmad [...].

Il est difficile de classer l'œuvre bāyrāmienne sans élaborer d'abord des genres et des catégories pour la littérature iranienne extrême-contemporaine, au vu des influences littéraires et des traductions disponibles en persan. La manière d'écrire bāyrāmienne change d'un roman à l'autre, mais alors que *Feu à volonté* est d'un grand formalisme, ses deux autres romans de notre corpus ont une facture plutôt réaliste, avec des éléments surnaturels qui s'insèrent dans le récit à la façon du réalisme magique sud-américain. Pour les critiques, l'antinomie des concepts de réalisme et des éléments fantastiques remettent en question la notion de frontière et d'un point de vue inchangeable, ce qui modifie les rapports entre Soi et l'Autre, de même qu'il intègre d'autres façons de penser. Claude Le Fustec écrit :

A bien des égards, le réalisme magique se pose comme le discours de l'absence de frontière, entendue comme ligne de démarcation qui sépare et oppose : d'un point de vue générique, il s'est constitué à l'intersection de la peinture et de la littérature [...]¹¹⁹.

Le réalisme magique, en tant qu'il décentre le point de vue, déstabilise le sujet d'une façon similaire au questionnement post-moderne. Mais selon les critiques, cette déstabilisation mène au retour d'une autre identité, ignorée ou non-littérisée qui redonne un sens en quelque sorte spirituel au monde, avec l'inclusion de la magie – en tant que mode de vision du monde alternatif au rationalisme – dans l'explication du monde¹²⁰. Dans l'évolution du travail bāyrāmien, nous remarquons

¹¹⁹ Claude Le Fustec, « Le réalisme magique : vers un nouvel imaginaire de l'autre? », *Amerika. Mémoires, identités, territoires*, LIRA-Université de Rennes 2, juin 2010.

¹²⁰ Voir Wendy B. Faris, *Ordinary enchantments: magical realism and the remystification of narrative*, 1st ed, Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.

un passage du réalisme vers le réalisme magique, dont on voit des éléments notamment dans *Les Morts du Parc vert*. Mais dans *Feu à volonté*, l'expérimentation formelle structure l'ensemble dans une déconstruction du récit, mise en abyme par le récit ancestral qui est lui-même déconstruit grâce aux différents niveaux de narration et changements de narrateurs qui commentent les scènes décrites et pointent leur mystification en les mettant en parallèle avec le présent de manière analogique.

Questionné sur la description, M. Bāyrāmi veut que la description joue plus que son rôle « convenu » :

J'aime beaucoup la description si elle est pertinente. Car j'aime beaucoup la nature et mes histoires y prennent place. Donc, j'ai parfois même peur d'avoir exagéré dans la description. Par exemple, si vous avez lu des ouvrages tels que *L'ombre de la sauterelle* vous voyez que la description est omniprésente. Mais personnellement, j'aime les descriptions qui remplissent une fonction de plus que leur rôle descriptif convenu, c'est-à-dire qu'elles rajoutent quelque chose au sens du récit et de son interprétation ou commentaire¹²¹.

Un sens du récit qui s'enrichirait de la description semble obéir à une tendance inverse à la photographie commentée. C'est ici l'image qui sera donc apte à dynamiser la diégèse, ce qui renvoie à l'idée d'une littérature basée sur la pratique et l'expérience, le vécu, car une telle écriture nécessite l'interprétation impérative de la description par le lecteur.

Ce à quoi l'auteur fait allusion semble directement renvoyer à la question de la présentation des choses plutôt que leur représentation. Dans le contexte de la littérature de guerre, l'importance de la description narrative chez cet auteur se double aussi du travail historiographique, dans le sens dégagé par Jean Kaempfer dans sa *Poétique du récit de guerre* qui fait du récit de guerre moderne le discours de celui que l'événement nie et qui répond à l'arrogance des discours impériaux :

Le récit de guerre [...] a périmé les plaisirs de l'épopée et s'est ouvert, pour n'en plus démordre, à l'inquiétude : comment rapatrier en littérature le sens d'une épreuve qui nie ses victimes¹²²?

Dans ce contexte, la forme du récit et l'iconographie du texte jouent un rôle important dans la transmission d'une expérience vécue qui sourd dans l'expérience du lecteur. La description dynamique crée son propre espace d'expression qui remplace le *no-man's land* de la guerre dans la multiplication des spatio-temporalités qui le conjurent dans ses formes multiples. George Didi-Huberman dit à ce propos :

¹²¹ Entretien avec la doctorante daté de mai 2022. En annexe.

¹²² J. KAEMPFER, *Poétique du récit de guerre*, op. cit., p. 39.

L'œuvre n'imité pas un espace. Elle produit son lieu- son travail du lieu, sa fable du lieu, par un travail et une fable de temps, un mime de temps ajoutés à : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. Le temps œuvré est toujours un temps manipulé, démultiplié. C'est donc une composition d'anachronismes¹²³.

Si l'expérience de la guerre demeure comme un vécu totalitaire et indélébile, la composition descriptive et l'exploitation des figures du mouvement et de l'immobilité, ces anachroniques images sans temps et lieux qui demandent à être dites, apparaît dans l'œuvre bāyrāmienne comme un moyen d'expression pertinent car interchangeable.

¹²³ G. DIDI-HUBERMAN, *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, 2001, p. 39.

Conclusion

Dans cette dernière partie, nous avons étudié la notion d'espace dans la recherche littéraire des deux écrivains. Nous nous sommes, dans un premier temps, intéressée à la relation entre la guerre et la nature dans l'œuvre simonienne. Nous avons observé que leur confrontation fructueuse générait des pistes de réflexion intéressante sur les origines de la guerre. La narration simonienne les dessine alternativement dans leur ressemblance en tant que sources d'énergie primaire et chaotique ou dans la réflexion sur la guerre en tant qu'événement contre-nature. La guerre et la nature sont aussi liées par la figure du chaos et de l'énergie primaire ordonnés plus tard par la culture laquelle apparaît d'abord en tant qu'agriculture. Nous avons vu à ce propos que le militaire simonien est aussi un paysan passionné et attaché aux choses de la terre. C'est la figure de l'arpenteur qui réunifie le paysan et le combattant tous deux occupés à arpenter l'espace. Le paysan combattant est aussi un grand travailleur, qualité qui le rapproche de l'écrivain. Cela nous ramène vers l'écrivain pour qui l'espace à conquérir est celui de la page.

Ainsi, dans un second mouvement, nous avons étudié la réflexion simonienne sur l'écriture, laquelle demeure liée à la nature et à la guerre. Dans ce contexte, le travail de Gastone Novelli, peintre rescapé des camps de concentration et son intérêt pour la surface des choses ainsi que pour une langue « primitive » d'Amazonie qu'il dessine avec des lettrines alphabétiques, offre des pistes permettant d'étudier l'intérêt de Claude Simon pour un modèle d'écriture en quelque sorte paysager. Le texte se présente également comme un tableau et attire l'attention sur sa forme graphique. Son étalement graphique sur les pages exhibe alors une logique rhizomique qui nomadise l'espace et exploite de nouvelles voies poétiques.

Dans une seconde section, nous nous sommes penchée sur les mêmes motifs dans l'œuvre bāyrāmienne. Dans ce corpus, l'espace rural se présente comme un centre originel d'apprentissage par l'expérience laquelle est à la base de l'écriture bāyrāmienne. Mais le village est aussi dans sa genèse et son évolution une matrice de l'Histoire et de la civilisation humaine qui le met en rapport direct avec la guerre. De même que le narrateur simonien, le personnage bāyrāmien s'interroge sur les raisons de la guerre et ne cesse d'osciller entre l'idée d'une guerre résultant d'une impitoyable nature humaine ou celle d'une guerre contre-nature. L'espace de la guerre se juxtapose aussi à celui du village grâce à des lieux physiques communs qui hantent la narration des différents personnages et à un bestiaire d'animaux sauvages ou domestiques, bêtes psychopommes interchangeable avec l'homme.

Nous avons également lu la relation entre la guerre et l'écriture bāyrāmienne dans l'espace physique du texte à travers le bilinguisme qui traverse la fiction de la guerre civile. En usant des mots de l'Autre, celui dont l'identité n'a pas été retenue par le discours national officiel, M. Bāyrāmi redonne la parole à une Histoire racontée par ses victimes. La fracture d'une guerre civile se lit également dans les signes physiques d'une graphie picturalement expressive. La guerre se lit dans les « ruines » graphiques choisies pour rappeler ce qui s'est passé. Nous avons constaté que l'espace littéraire bāyrāmien s'écrit par un narrateur agonisant, racontant inlassablement une mort qui ne cesse de survenir, comme l'Achille immobile à grands pas de la poétique simonienne.

Finalement, la question de la forme de la vérité se pose pour un auteur s'exprimant dans un pays contrôlé par une idéologie totalitaire. Nous avons donc, pour finir, étudié la relation entre la vérité, l'art et l'Histoire dans la réflexion littéraire de cet écrivain.

Conclusion générale

Nous avons abordé lors de cette recherche la question de l'espace dans plusieurs romans de guerre de deux auteurs contemporains, l'un français, l'autre iranien, dont les points communs sont essentiellement une expérience personnelle de conflit militaire et un travail littéraire constant, axé sur l'écriture en tant qu'elle possède le pouvoir de « présenter » et non pas simplement représenter. Nous avons voulu mettre au jour des aspects de ces œuvres dans la perspective de la polysémie du mot « espace », dans le cadre spécifique de la narration du conflit militaire.

Cette thèse comparatiste conservait le souvenir, au début, d'une obligation faite par les autorités iraniennes aux doctorants de langues et littératures étrangères de donner une dimension « islamo-iranienne » à leurs travaux, dans le cadre de la politique culturelle progressivement mise en place après la réélection de Mahmoud Ahmadinejad en 2008. En tant qu'étudiante en langue et littérature françaises, nous nous sommes mise à la recherche d'un écrivain iranien qui aurait également, comme notre écrivain français, fait de la guerre un centre névralgique de son œuvre. Les raconteurs et les auteurs sont nombreux dans un pays où les survivants de la dernière guerre sont à peine sexagénaires et beaucoup ont commencé à écrire à cause de leur expérience de la guerre, ce qui a contribué à la formulation de notre hypothèse initiale. Notre choix s'est porté sur Mohammadrezā Bāyrāmi en raison de ses déboires avec la censure et de son traitement d'une guerre civile, et bien entendu de ses qualités littéraires, ce qui permettait des rapprochements plus précis avec l'œuvre de Claude Simon.

Une telle recherche présente plusieurs intérêts. Elle nous a permis de présenter, même superficiellement, la genèse de la littérature de guerre « officielle » en Iran. D'autre part, la mise en relation de deux littératures similaires par leur thématique souligne des analogies et des différences, des migrations d'idées et d'esthétiques et par là, l'incessant voyage des idées et de la littérature au fil d'échanges culturels, alors même que le contexte politique est tendu.

La mise en relation d'une littérature mémorielle avec la spatialité permet aussi la préservation de la valeur des expériences, dans une période où la pensée en réseau et les technologies informatiques ouvrent des perspectives de connaissances et de nouvelles possibilités de réflexion, tout en rétrécissant le monde et en

aplanissant sur une surface unique les valeurs de différentes informations, toutes devenues data réifiés et égalisés.

Cette thèse s'est inspirée à l'origine de la critique thématique et la démarche générale demeure axée sur l'étude thématique. Nous avons également bénéficié des acquis de l'imaginaire poétique, notamment bachelardien, et des définitions plus récentes liées au *spatial turn* telles que le concept d'hétérotopie foucauldienne, que nous avons mis en relation avec l'imaginaire ouranien et chthonien dans les deux œuvres.

Nous nous sommes attachée dans une première partie à présenter les grandes lignes de la spatialité, d'une part dans les définitions multiples dont elle pouvait faire l'objet et d'autre part, dans la continuité de ce que l'on pourrait nommer la *spatial turn* et l'apparition de champs d'étude reliant la pensée spatiale et la littérature. La spatialité dans la littérature étant à l'œuvre dans la structure du récit autant que dans les paysages et parcours qu'il déploie, nous avons essayé de charpenter notre recherche en pistant les différentes significations des mots clés de ce champ.

La guerre est aussi un phénomène de grande ampleur à multiples facettes, qu'il est possible d'étudier sous bien des aspects, même celle de sa relation à la littérature. Nous nous sommes appliquée à présenter à grands traits la littérature de guerre iranienne, en particulier la littérature majoritairement dominante à l'intérieur du pays. Parallèlement, nous avons tenté d'introduire la manière d'aborder la guerre dans une perspective an-historique et phénoménologique dans l'œuvre simonienne.

Les travaux autour de l'œuvre simonienne sont nombreux, mais rares ceux autour de l'œuvre bāyrāmienne. Plusieurs colloques et séminaires concernant le premier se sont penchés sur ses lieux de mémoire, ses lieux géographiques et militaires, ses lieux de vie et de souvenance. Plusieurs monographies étudient le lieu et les paysages simoniens, d'autres décodent la spatialité dans son écriture au travers de la figure de l'arabesque, de la répétition ou du labyrinthe. D'autres encore étudient son style et nécessairement encore la spatialité. Nous avons en particulier bénéficié des ouvrages qui se penchaient spécifiquement sur la guerre et l'espace simoniens.

Les études sur l'œuvre bāyrāmienne sont, quant à elles, rarissimes. Par conséquent, nous avons dû nous appuyer sur des études plus générales concernant la littérature de guerre iranienne contemporaine. Cependant, nous nous sommes également appuyée sur des entretiens et des ressources disponibles sur internet, notamment des actualités ou des blogs de critiques. Ce type de documentation, tout en manquant de rigueur académique, nous a néanmoins permis de suivre l'évolution de la critique concernant tout autant la place de Mohammadrezā Bāyrāmi que de la

littérature de guerre iranienne. C'est ainsi que nous avons pu assister à la publication d'un de ses romans autour de la vie paysanne qui a été salué par la critique iranienne comme le premier roman du terroir iranien qui ne soit pas à tendance gauchiste. Nous avons pu constater que la critique universitaire iranienne s'intéresse tout particulièrement à la poésie et au théâtre de guerre et délaisse plutôt la prose romanesque. Néanmoins, la critique thématique et la critique géopoétique se développent en Iran, par le biais d'études comparées et de la présentation de critiques français, notamment. Ainsi, le nombre de recherches autour de la géopoétique connaît un certain essor en Iran, en particulier dans les études comparatistes.

Notre démarche initiale participait d'une certaine géopoétique, sensible aux parcours et paysages dessinés par la guerre avec l'idée première que cet événement choquant et dévastateur changeait radicalement la « vision » du monde et que, par conséquent, la catastrophe militaire se dévoilerait dans la forme même de l'écriture qui tente de la dire. Notre hypothèse initiale était l'existence d'une relation entre la guerre vécue et reprise par l'imagination et une composition qui montrerait le bouleversement majeur impliqué par la confrontation avec une mort brutale et un monde extérieur également secoué par la violence brute de la guerre. L'espace, touché par la guerre, en tant qu'il englobe notre représentation du monde, nous paraissait présenter les traces de l'altérité et de la séparation brutale avec une certaine présence sensible, un habiter habituel et confortable.

C'est pour tenter de mettre à jour la validité de ces hypothèses que nous avons étudié dans une deuxième partie les paysages et parcours que présentait la guerre dans les deux œuvres. Les parcours des combattants dans ces paysages marqués par la guerre montraient les traces d'une catastrophe humaine incommensurable et questionnaient les valeurs et les discours expliquant cet état de fait. De plus, ils semblaient retransformer les métaphores langagières en sens littéral. Autrement dit, déconstruire les figures usées dont le sens premier s'est affaibli pour leur rendre leur force initiale, grâce notamment à l'importance de la description.

Dans une dernière partie, nous nous sommes rapprochée d'une perspective axée sur le regard paysager avec l'hypothèse que le questionnement sur les valeurs, la régression et le retour au primaire provoqué par la guerre pouvaient être mis en relation avec la Nature, considérée comme ensemble polysémique. Cette perspective nous a menée vers l'hypothèse d'un retour à la nature, qui se manifeste également dans l'écriture à travers la description, en relation avec le paysage dans les arts occidentaux depuis la Renaissance.

En parallèle, le retour à la Nature a mis également au jour les rapports entre le monde rural et la culture de la terre avec la guerre. La relation entre une guerre contre-nature et une nature dévorante qui apparaît dans les deux œuvres s'est vue contrebalancée par un ordre naturel auquel obéissent la culture et la vie géorgiques. Une certaine sagesse née de l'expérience du monde se dégage qui influence la recherche poétique des auteurs en instillant l'hypothèse d'une écriture qui pourrait prendre exemple sur un modèle naturel et tirer profit de l'expérience et manifester une recherche de sens et d'harmonie textuelle.

La recherche poétique est aussi à mettre en relation avec la valeur historiographique de la littérature de guerre. L'échec des discours humanistes ou idéologiques et leur non-conformité à la réalité vécue par les combattants est à l'origine d'une quête pour raconter les événements selon le point de vue d'une subjectivité qui tire de son expérience la légitimité d'un récit véridique tout en mettant paradoxalement à profit la fiction.

L'hypothèse initiale de notre recherche a été de montrer que l'expérience de la guerre, du fait de sa brutalité et de son impact social autant que personnel, influence fondamentalement la recherche artistique et formelle en demandant des outils spécifiques adaptés à sa démesure et à la difficulté de représenter l'expérience traumatique et subjective, en même temps que globale et sociale, qu'elle provoque. C'est par là que notre attention s'est portée vers l'espace.

Nous estimons que les romans de guerre moderne et en général, les récits de guerre de tous types décrivent un environnement et un espace difficiles à appréhender et à imaginer pour le lecteur. Ce dernier s'y retrouve souvent avec une impression d'incrédulité, qui mène à l'étrange familiarité freudienne et par-là, à un certain sentiment fantastique, comme dans les œuvres kafkaïennes. A la lecture d'un Céline décrivant dans *Nord* un hôtel en ruines dont il faut atteindre les chambres en y grimpant le long de squelettes d'escaliers, nous sommes partie de l'idée que l'espace – dans le sens le plus commun d'un univers visible – montre matériellement la force de la destruction causée par un conflit militaire. L'espace, en tant que contenant de notre monde, est aussi ce qui se voit sans mesure, autant autour de nous que, métaphoriquement, dans un monde textuel pris comme espace de la page ou support d'un univers autre, fictionnel ou non.

Nous pensons que cette hypothèse s'est révélée fructueuse, car elle a permis de dégager une constellation reliant la recherche d'un style apte à raconter le traumatisme d'un vécu personnel au récit d'une guerre prise comme expérience existentielle et leçon de vie à valeur exemplaire, ainsi qu'à une recherche poétique qui défie l'héritage littéraire des grands maîtres.

Nous avons étudié l'espace dans plusieurs de ses acceptions, l'espace militaire du conflit représenté, l'espace subjectif de la narration, celui des voyages et des paysages. Nous avons vu la manière dont il s'allie à la temporalité pour devenir une métaphore du temps perdu et aussi, en tant que lieu d'imaginaire et de mémoire. Nous avons abordé l'espace textuel qui transforme la page en surface et contribue matériellement à l'expression de la simultanéité des figurations fictionnelles. Finalement, nous avons évoqué l'espace littéraire blanchotien où le manque et l'absence s'expriment indéfiniment pour rappeler, dans la littérature de guerre, une destruction toujours imaginée comme évitable.

Cette variété de perspectives sur la spatialité nous a permis d'élaborer une image de l'espace littéraire en relation symbiotique avec l'expérience et l'écriture de la guerre, qui forme et transforme radicalement la vision du monde et par là, alimente la recherche poétique des auteurs.

Nous avons donc abordé l'espace en des sens multiples, avec à l'origine une vision bien plus synchronique d'un espace séparé du temps et figé. Mais très vite, la spatialité est apparue dans une symbiose permanente avec la temporalité, l'une exprimant et influençant l'autre dans l'écriture, sans qu'il soit possible de les séparer. Cette recherche a permis de mettre au jour la relation entre une écriture préoccupée de la forme et l'expression de la mémoire et de la temporalité, non seulement à travers les formes et les paysages comme lieux de mémoire mais aussi dans la lenteur de l'écriture. Nous avons pu voir que l'empreinte visible ou invisible de l'Histoire se lit dans les paysages de la fiction, peut-être de manière plus complexe et plus singulière que dans un récit historique.

Nous avons également pu constater que l'espace du texte et de la construction diégétique pouvait être un moyen artistique et historiographique de compléter une Histoire officielle lacunaire, mais aussi de contourner la censure ou même l'auto-censure.

En expérimentant les possibilités spatiales de l'écriture, les auteurs ont réhabilité d'une part « un ordre dans le désordre » du travail imaginaire et mental sur le matériau mémoriel et subjectif, tout en procédant à un usage critique des archives historiques. Ils ont également travaillé dans une relation intertextuelle et critique par rapport à leurs prédécesseurs. D'autre part, ils abordent les interrogations poétiques, par exemple avec l'*ekphrasis* et l'hypotypose que l'on remarque chez les deux auteurs et qui interrogent la relation entre l'image et l'écrit, dans le cadre plus large d'une évocation du temps passé et des lieux de mémoire. Dans une période où les échanges d'informations massifs et instantanés contribuent à une perte de la valeur de l'expérience, ces enquêtes s'inscrivent dans une réflexion contemporaine qui

reproduit inversement le parcours de l'Ange benjaminien et réussit à donner un sens nouveau aux fragments historiques.

Nous avons souhaité rapprocher deux écrivains du XX^e siècle dans une relation analogique basée sur une expérience violente et universelle qui se reflète dans leur travail. La recherche littéraire des deux auteurs prend en compte la question de la figuration dans sa relation à l'expérience, à la mémoire et à une quête de vérité dans l'art, qui s'apparente à une forme d'historiographie.

La situation politique et sociale en Iran, la censure et le réel manque de liberté d'expression fait du discours artistique une des rares voies ouvertes pour dire le monde hors du cadre idéologique. Ainsi, la littérature de guerre étant intrinsèquement liée à la société et à l'Histoire, elle pose la question de la prise de position d'un Bāyrāmi envers le conflit ou plus exactement, une certaine perspective sur l'Histoire. Grâce à leur investissement sur la spatialité, les deux écrivains ont choisi une écriture mémorielle et fragmentaire, qui redéfinit l'enquête historique en la subjectivant. La fiction devient l'Histoire universelle et par là, rejoint la position d'Aristote qui voulait redonner droit de cité aux poètes.

Nous voudrions faire connaître une littérature de guerre iranienne qui survit, grâce aux procédés littéraires, à la censure et parfois l'auto-censure dont elle fait l'objet. Cette littérature demeure quasiment inconnue en France et en Iran même, les recherches sont unilatéralement guidées par la défense des valeurs de la république islamique, ce qui laisse peu de place à des études impartiales. Dans le cadre du comparatisme, nous avons tenté de mettre à jour les influences et les parcours d'idées et de perspectives entre la France et l'Iran. Dans une certaine mesure, entre un Claude Simon et son lecteur iranien, Mohammadrezā Bāyrāmi.

Notre travail s'est nourri des contributions de nombreux chercheurs éminents et nous avons tenté à notre tour d'ajouter une pierre à l'édifice en étudiant les aspects hétérotopiques et rituels de la guerre, l'imaginaire terrien, les archétypes des imaginaires simonien et bāyrāmien. Nous avons voulu souligner la réflexion poétique des auteurs dans une approche qui prend en compte les concepts d'ensemble, de nature, d'environnement, et s'inscrit dans une transversalité parallèle à la géographie humaine, autrement dit à notre être-là, transcendant la coupure de l'expérience de la violence guerrière.

Notre recherche a commencé et a avancé sans délimitation précise. La polysémie et l'ampleur sémantique de l'espace et de la guerre ont nécessairement créé des répétitions, des manques et des imprécisions. La complexité des œuvres et des hypothèses d'enquête initiale a dépassé nos prévisions. Chacun de ces éléments pourra faire l'objet d'études bien plus poussées et rigoureuses que ce modeste

travail. Des études plus focalisées sur les différents aspects des motifs étudiés sont nécessaires pour compléter notre contribution.

Nous n'avons pas abordé la guerre de nombreux autres aspects. Notre recherche aurait pu, par exemple, se consacrer davantage à la dimension sociologique. Revenir plus amplement sur les différents courants d'après-guerre, en France, ayant mobilisé des représentations de la Seconde Guerre mondiale, ou sur une étude plus précise de la censure médiatique et littéraire en Iran. Nous avons également très peu parlé de la question de l'extermination et des camps de concentration et de l'immense littérature qui s'est développée à ce sujet, notamment concernant l'éthique de la littérature.

La transversalité de notre perspective, la polysémie des thèmes abordés et la dimension comparée ouvrent de nombreuses perspectives d'approfondissement et de spécialisation. Par exemple, il serait pertinent d'étudier l'influence de la littérature française, francophone et européenne de la première moitié du XXe siècle sur la littérature iranienne de la guerre et de la Révolution de 1979. Citons par exemple l'engagement et son traitement dans la littérature iranienne en général après la Révolution. Dans l'autre sens, il serait intéressant d'étudier les représentations de la guerre Iran-Irak dans la littérature française. Une étude générale de la littérature de guerre iranienne, son évolution et ses tendances serait également à envisager. Il serait également loisible d'étudier spécifiquement l'influence du Nouveau Roman dans la littérature iranienne. Précisons que deux romans de Claude Simon ont été traduits en persan dans les années 1980.

Il est également possible d'étudier la littérature de guerre iranienne dans un sens large, selon une perspective géocritique, par exemple dans les représentations des zones de bataille. Ces zones, souvent restées en l'état, avec des traces de balles et d'impact, des champs de mines et des espaces dédiés au culte des martyrs, font depuis deux décennies l'objet de visites touristiques guidées, en particulier scolaires et universitaires, souvent gratuites ou subventionnées. Il serait donc aussi intéressant de les étudier également en relation avec le discours officiel qui les raconte.

Annexe

M. Bāyrāmi : Réponses à quelques questions écrites

Cet entretien a été réalisé le 21/05/2022.

- Comment le travail de l'écriture se fait pour vous ? Comment travaillez-vous ? Dans un bureau, une pièce spécialement dédiée à ce travail ? Ou autrement ?

Généralement, je n'écris pas spontanément. Improviser le sujet et le thème est impossible et je les ai déjà en esprit depuis assez longtemps, parfois plusieurs années. Comme *Feu à volonté* dont j'ai même publié des parties en 1990 dans des revues. Finalement, j'ai terminé le livre en 2008 ou 2009, c'est-à-dire vingt ans après l'événement, ou l'accident ou la perte, comme dit le texte du roman lui-même, qui est basé sur mon expérience personnelle.

Donc, vivre avec le sujet est le principal, et pour ce qui est de l'écrire, généralement, je travaille quand j'ai mon ordinateur avec moi et la patience, entre autres dans le trajet Téhéran-Karaj en métro et cela fait des années que je n'utilise plus de papier. À un moment donné, je ne pouvais travailler que très tard le soir, mais en ce moment, j'essaie d'être plus « professionnel » et de travailler pendant la journée aussi.

- Pourquoi écrivez-vous ?

« Pourquoi écrivez-vous ? » est l'une de ces questions difficiles, à l'apparence simple, qui fait beaucoup réfléchir et on y répond même assez souvent, mais dans le temps, quand on évalue un peu plus le sujet, on se rend compte que les réponses n'auraient pas pu être définitives, qu'elles valent pour une période et à moment donné, mais plus pour d'autres.

- Quels sont les écrivains iraniens et étrangers que vous appréciez tout particulièrement ?

Je dois avouer que c'est devenu difficile pour moi de me connecter aux œuvres des écrivains contemporains. Peut-être que la qualité des œuvres a diminué. Quand je lis les livres qui ont décroché dans les dernières années le Prix Nobel, je m'étonne et je me demande pourquoi telle œuvre a obtenu ce prix, qu'a-t-elle de spécial avec ce niveau médiocre ? Parfois cela me décourage, à défaut de m'irriter. Mais j'ai été très inspiré par des écrivains plus anciens. Peut-être était-ce en raison de ma jeunesse qui faisait que j'étais un lecteur bien plus attentif et que je pouvais être plus facilement à l'écoute d'une œuvre. Alors qu'à l'âge adulte, être écrivain et soi-disant évaluer et critiquer supprime une partie du plaisir qu'on éprouve à la lecture. A cette époque, j'aimais beaucoup plusieurs auteurs iraniens et étrangers, de Dostoïevski, Tolstoï, Choukhov, jusqu'à Mark Twain, Charles Dickens, John Steinbeck – certains de ses romans –, aussi Hemingway ou *Bruit et Fureur* de William Faulkner – je l'avais oublié ! -, bref, tous ces auteurs qui ont la capacité de créer des chefs-d'œuvre, tout en écrivant simplement. Des auteurs comme Salinger, Twain, José Cela ou Juan Rulfo, auteur d'une œuvre inégalée, en ce sens que l'histoire y est présente avec une grande fluidité et simplicité, mais qu'elle demeure essentielle. Ce sont les écrivains que j'ai aimés. Dans notre propre pays, il y a aussi des auteurs de ce type, comme Sâedi, qui écrivait simplement. C'est pourquoi qu'au lieu de préférer des auteurs comme Ebrahim Golestân qui ont fondé leur propre style très poétique et très figuratif, j'aimais plutôt Sâedi ou Jalâl Al-Ahmad, en raison de son style narratif très personnel qui est parfois d'une grande pertinence et parfois artificiel et sans intérêt, comme dans *La malédiction de la terre*, contrairement au roman *Le directeur de l'école*. J'aime aussi depuis longtemps le travail de Mahmoud Dowlatabadi. Parmi les auteurs de littérature de jeunesse, j'ai lu avec beaucoup d'intérêt les romans de Samad Behrangi et d'Ali Ashraf Darvishiân.

- Comment choisissez-vous les motifs et les thèmes que vous abordez ?

Je suis plutôt orienté par mon expérience, et c'est pour cela que je parle de la guerre, de la nature et de la vie rurale. Mais bien entendu, les affinités comptent également beaucoup et c'est par affinité pour la vie rurale que je préfère encore parler de la nature, de la plaine et des prairies plutôt que de la ville surpeuplée où je vis, malgré le fait que j'ai juste vécu pour sept ans à la campagne.

- Étant donné que vous êtes Azéri, quelle est l'influence du bilinguisme sur votre écriture ?

Je ne suis pas vraiment bilingue, car je ne fais que parler le turc et je peux à peine écrire en turc, ni avec l'écriture cyrillique, ni l'écriture arabe. Mais je pense qu'être bilingue est une possibilité et une motivation et même une opportunité forcée pour l'écrivain. Par exemple, certains de mes collègues dont la langue maternelle est l'azéri, ont adopté, par peur d'être critiqué, un persan très soigné, très correct. Dans *Les Morts du Parc vert*, j'ai tenté de largement exploiter les possibilités de la langue maternelle, et je n'entends pas seulement les proverbes, les locutions et la littérature orale. J'ai aussi tenté d'utiliser les intonations. On dit parfois en blaguant que si une dispute éclate entre deux Azéris, le persan ne suffira plus, et même en plein carrefour Valiasr à Téhéran, ils continueront le débat en turc. J'ai senti que le même processus était à l'œuvre dans *Les Morts du Parc vert* et j'ai peut-être réussi à l'exploiter. J'ajoute aussi que de nombreuses locutions, proverbes, métaphores, etc. du turc azéri ne sont pas devenus des « clichés » en persan, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas usés, ne sentent pas le vieux. Par exemple, quand Bālāsh décide de se réfugier, mais fait demi-tour et reste, même si cela va lui coûter la vie, le narrateur dit que « l'arbre tombe du côté des siens », qui est une expression inusitée en persan d'une part, et d'autre part, montre en quelque sorte le poids sémantique et biographique d'un certain Bālāsh, qui grandi malgré tout sur cette terre et y devenu reporter et poète, et se retrouve pris au piège d'un événement. C'est-à-dire que tout est contenu dans cette seule phrase.

- Comment définiriez-vous la relation entre le souvenir, l'expérience et l'imagination en littérature ?

Sur la question de la relation entre souvenir, histoire et imaginaire, j'aurais bien aimé que quelqu'un y travaille. Parfois, j'ai abordé cette question dans mes interventions, mes discours, etc. par exemple entre *Les sept derniers jours* et *Feu à volonté*. *Les sept derniers jours* est le récit de mes souvenirs, sans modifications, des sept derniers jours de la guerre, du 12 au 18 juillet 1988, quand l'Iran a accepté le cessez-le-feu et la guerre a pris *de facto* fin. A un moment, à un certain endroit, je me suis retrouvé encerclé et comme me rendre comme prisonnier de guerre m'était difficile, j'ai décidé de m'enfuir quoiqu'il arrive. Et bien entendu, je n'étais pas le seul. Il s'est trouvé que la majorité d'entre nous sont morts en chemin, et la plupart de soif, plutôt que de leurs blessures. Il n'y eut qu'un petit groupe de survivants, on a survécu par accident, grâce au passage d'un nomade, qui avait de l'eau et un tracteur aussi et qui traversait ces montagnes. Cela, c'est le souvenir, c'est un témoignage qui a été publié et qui est devenu le récit de témoignage des vingt dernières années de la Littérature de la Résistance [iranienne, *supra*. Chap.I], bien

qu'il n'ait pas obtenu l'autorisation de publication pendant assez longtemps. Bref, c'est cette même base, c'est-à-dire ce même matériau et sources que j'ai transformé en roman, *Feu à volonté* qui est un travail très formel, c'est-à-dire plus ardu à lire que *Les Morts du Parc vert*, et qu'on a moins lu. Ce sont ces mêmes derniers jours qui se sont transformés en roman. Dans l'introduction du récit *Les Sept derniers jours*, j'ai expliqué la formation de ce texte, même dans sa dimension formelle. Ces jours passés à lutter contre la mort, pour voir qui allait survivre, qui mourrait, la nuit finissait toujours par arriver et la lune sortait, et elle montait. Nous avons besoin de trouver notre chemin – et nous avons échoué jusqu'au bout -, et nous cherchions incessamment la lune, sa lumière. Nous marchions perpétuellement dans la direction de la lumière pour trouver une libération, mais il n'y avait pas d'issue. La forme de *Feu à volonté* est le résultat expérimental de ce mouvement. C'est-à-dire que parfois la lune sortait et sa lumière inondait les collines, les vallées, les plaines, devant nous, derrière nous, de toutes parts, parfois aussi, elle disparaissait sous les nuages, ou plutôt la fumée et tout était enterré. Ainsi, si vous prêtez attention, dans *Feu à volonté*, vous pouvez parfois voir que les choses sont claires, comme les récits réalistes, tout est compréhensible, ils discutent, ils débattent, ils lancent des slogans, ils insultent, etc. ; dans d'autres endroits, on ne sait vraiment pas ce qui se passe et comment se passe-t-il ? Par exemple, peut-être que le lecteur aura du mal à comprendre qu'il s'agit de l'histoire d'un soldat tombé sous un arbre rabougri et abattu et qui regarde à travers le branchage les rayons du soleil qui s'enfoncent dans son corps comme des poignards, un soldat qui est peut-être le dernier survivant ou survivants dont on ne sait s'ils parlent ou s'il s'imagine qu'ils parlent ou non, tous sont morts et ont été tués et sont partis et c'est la montagne et la plaine et les collines qui réverbèrent leurs voix.

Je me suis inspiré de mon expérience de ces journées-là autant pour la forme du roman que pour son contenu et si vous avez lu *Les sept derniers jours*, vous voyez qu'il s'agit des mêmes soldats et de la même expérience et la même quête de lumière à la façon de Sohrawardi¹.

- Comment voyez-vous la relation entre Histoire et littérature ? Vous travaillez beaucoup avec l'Histoire dans votre œuvre, y a-t-il une raison particulière à cela ?

¹ Voir E. I. FOUNDATION et H. ZIAEI, « ILLUMINATIONISM », 2004 (en ligne : <https://iranicaonline.org> ; consulté le 30 août 2022)

Je ne peux pas dire que l'Histoire est une version amoindrie et amoindrissante du siège de la fictionnalité, car elle est plus que cela, mais je ne peux pas non plus dire d'elle qu'elle est l'aile de l'histoire, car peut-être qu'une telle formulation n'est pas claire. Je pense pouvoir avancer qu'elle est par exemple un fond, parfois dans les récits modernes un fond tourné en dérision, parfois critiqué parfois vu dans sa négation, mais cette explication ne suffit pas non plus. Tout ce que je peux dire c'est qu'elle est d'une grande aide pour l'écrivain. Parfois, il existe une telle imagination dans l'Histoire que moi qui suis écrivain, dont le métier est d'imaginer, je me trouve dépassé. J'en ai fait l'expérience directement dans *Les Morts du parc vert*. L'histoire [de la guerre civile] a été si dramatique, si mouvementée, si tourmentée, que j'en craignais presque de lire certaines parties, car j'étais alors fortement tenté d'utiliser ces matériaux et de les travailler, auquel cas *Les Morts du parc vert* aurait fait quatre mille pages au lieu de quatre cents. Donc, l'Histoire est un appui solide pour la littérature et d'ailleurs, elle est aussi le récit d'une histoire. Il n'existe aucune histoire monolithique et inébranlable. Ainsi que vous le voyez d'ailleurs avec l'Histoire dont j'ai parlé dans *Les Morts du Parc vert*, qui a été beaucoup critiquée. On a débattu, on s'est disputé, on a menacé, il y eut toute une polémique. Dans tous les cas, l'Histoire tient beaucoup du récit. On dit que ce sont les vainqueurs qui écrivent l'Histoire, ce sont en fait les scribes qui l'écrivent. Parfois il y avait des vainqueurs aux côtés de ces scribes, alors on a dit que l'Histoire était écrite par les vainqueurs. Pour un écrivain, l'Histoire est une grande matière. Je m'en suis d'ailleurs aussi amplement servi dans *Feu à volonté*, mais sous la forme de l'histoire familiale d'un soldat qui se trouvait là, son histoire généalogique et nomade en Azerbaïdjan.

- Selon vous, quelle est la place de la description dans le texte ? Quel élément, la narration ou la description, remplit une fonction plus importante selon vous ?

J'aime beaucoup la description si elle est pertinente. Car j'aime beaucoup la nature et mes histoires y prennent place. Donc, j'ai parfois même peur d'avoir exagéré dans la description. Par exemple, si vous avez lu des ouvrages tels que *L'ombre de la sauterelle* vous voyez que la description est omniprésente. Mais personnellement, j'aime les descriptions qui remplissent une fonction de plus que leur rôle descriptif convenu, c'est-à-dire qu'elles rajoutent quelque chose au sens du récit et de son interprétation et commentaire. Ce qui est exactement ce que j'ai tenté de faire dans mon roman pour jeunesse *Le vent et le foin*, où le foin est détaillé et décrit plusieurs fois, et cela est intentionnel.

- Selon vous, quel est le but de l'écriture ? Quelle est la finalité de la littérature pour vous ?

Ecrire provoque selon moi une épuration, écrire est lieu dans lequel l'auteur entre et crée de la beauté, et quand il crée de la beauté, il éprouve naturellement une jouissance mentale, une légèreté. C'est une libération, peu importe qu'elle soit réelle ou fausse, vraie ou mensongère, en tout cas, c'est précieux. Par conséquent, en général, écrire des jours et des nuits, des mois et des années en toutes circonstances, demeure une jouissance. Mais parfois ce n'est pas le cas. Quand on est bloqué ou qu'on est confronté à une difficulté, ce n'est plus comme ça. L'écrivain sait juste que cette jouissance lui est précieuse, rien d'autre.

Après quoi, on peut revenir sur notre travail et même regretter d'avoir passé autant de temps, d'avoir consacré sa vie et sa santé à créer cette œuvre, en particulier dans une société qui ne distingue pas le vrai du faux, le bon grain de l'ivraie et qu'en général, on ne comprend pas la différence entre les deux. Les responsables ont souvent affaire aux faux et les préfèrent, et donc les encouragent, leur donne une voix, des moyens etc. Donc, l'écriture ne vaut rien de ce point de vue. De même pour la reconnaissance dont le désir est enfantin. On peut avoir l'ambition de la notoriété quand on est adolescents, mais évidemment, il ne reste plus rien de cela plus tard.

- Vous avez dit, dans un entretien, que c'est la guerre qui est venu vous chercher, et pas l'inverse. Que voulez-vous dire par là ? Pourquoi écrivez-vous la guerre ?

À propos de la guerre et ce que j'en ai dit, c'est-à-dire que c'est la guerre est venue me chercher. J'ai dit cela à cause des expériences que j'ai vécues. Ce que j'ai vécu durant les deux années de mon service militaire. Je raconte certaines de ces expériences dans *Le champ des coquelicots* et d'autres dans *Les sept derniers jours*. La guerre a été quelque chose d'important pour moi. Même globalement, remarquez que toutes les difficultés, tous nos problèmes d'aujourd'hui sont un héritage de la période du conflit. Notre structure économique, les relations que nous entretenons avec le monde, les impasses dans lesquelles nous sommes bloqués, sont des conséquences de cette guerre. Nous subissons encore les conséquences et les dégâts de la guerre.

Bibliographie

Corpus Claude Simon

SIMON Claude, *La Corde raide*, Le Sagittaire, Paris, 1947.

Simon Claude et Alastair B. Duncan, *L'herbe*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015. 1^{ère} édition : 1958.

SIMON Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Collection "Double" », n° 8, 1998. 1^{ère} édition : 1960.

SIMON Claude, *Le Palace*, Paris, Éd. de Minuit, 1991. 1^{ère} édition : 1962.

SIMON Claude, *Histoire*, Paris, Ed. de Minuit, 1993. 1^{ère} édition : 1967.

SIMON Claude, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éd. de Minuit, 1985. 1^{ère} édition : 1969.

SIMON Claude, *Orion aveugle*, Paris ; Genève, Skira (Les Sentiers de la création), 1970.

SIMON Claude, *Les Corps conducteurs*, Paris, Ed. de Minuit, 1971.

SIMON Claude, « La Fiction mot à mot », Cerisy-la-Salle, 1971.

Simon Claude, *Leçon de choses*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

SIMON Claude, *Les Géorgiques*, Paris, Ed. de Minuit, 2006. 1^{ère} édition : 1981.

SIMON Claude, *Discours de Stockholm*, Paris, Ed. de Minuit, 1986.

SIMON Claude, *L'Acacia*, Paris, Éd. de Minuit, 1989.

SIMON Claude, *Photographies, 1937-1970*, Paris, Maeght, coll. « Collection Photo-cinéma », 1992.

SIMON Claude, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Éd. de Minuit, 1997.

SIMON Claude, Alastair B. DUNCAN et Jean H. DUFFY, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la pléiade », 2006, 2 vol.

SIMON Claude et Patrick LONGUET, *Quatre conférences*, Paris, Ed. de Minuit, 2012.

Entretiens

SIMON Claude, « “Le roman est en train de réfléchir sur lui-même”, débat organisé et dirigé par Anne Villelaur », *Les Lettres Françaises*, n° 764, 12 mars 1959, p. 1, 4-5.

« Avec " la Route des Flandres " Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde.fr*, 8 octobre 1960 (en ligne : https://www.lemonde.fr/archives/article/1960/10/08/avec-la-route-des-flandres-claude-simon-affirme-sa-maniere_2109196_1819218.html ; consulté le 28 février 2023).

SIMON Claude, « Il n’y a pas d’art réaliste. Entretien avec Madeleine Chapsal », *La Quinzaine littéraire*, n° 41, 15 décembre 1967.

KNAPP Bettina L., « Interview Avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, n° 2, janvier 1969, p. 179-190.

JANVIER Ludovic et Claude SIMON, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Cahiers Claude Simon*, n° 9, 31 mai 2014, p. 9-20. L’entretien a été initialement publié dans la revue *Entretiens* en 1972.

CHAPSAL Madeleine, *Les écrivains en personne*, Paris, France, René Julliard, 1973.

JOGUET Monique, « Entretiens avec Claude Simon », *L’en-je lacanien*, n° 8, n° 1, 1^{er} décembre 2007, p. 165-196. Réalisés en 1976.

GOUX Jean-Paul et Alain POIRSON, « Un homme traversé par le travail. Entretien de Jean-Paul Goux et Alain Poirson avec Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 12, 1^{er} décembre 2017, p. 29-59. Entretien publié en 1977 dans la revue *Nouvelle Critique*.

DÄLLENBACH, LUCIEN, « Attaques et stimuli (1987) – lignes de fuite », 1987 (en ligne : <http://christinegenin.fr/blog/2011/05/attaques-et-stimuli-1987/> ; consulté le 27 décembre 2021).

CLAVEL, ANDRE Simon Claude, « Claude Simon. Propos recueillis par André Clavel. », *L’Évènement du jeudi*, 31 septembre 1989.

« Entretiens et enquêtes - Association des Lecteurs de Claude Simon », sans date (en ligne : <http://associationclaudesimon.org/bibliographie/article/entretiens-et-enquetes> ; consulté le 29 janvier 2020).

Bibliographie critique sur Claude Simon

ALBERS Irene, *Claude Simon, moments photographiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Claude Simon », 2007.

ALBERS Irene et Wolfram NITSCH, *Transports : Les Métaphores de Claude Simon*, Frankfurt, Germany, Peter Lang, 2006.

BIKIALO Stéphane (éd.), *Les images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, coll. « La licorne », n° 71, 2004.

BONHOMME Bérénice, *Claude Simon : Une Ecriture en cinéma*, Oxford, England, Peter Lang, coll. « Modern French Identities (Modern French Identities): 89 », 349 pp., 2010.

CALLE-GRUBER Mireille, *Le grand temps : Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, sans lieu, Presses Universitaires du Septentrion, 2017.

CALLE-GRUBER Mireille, *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Sainte-Foy Grenoble, le Griffon d'argile PUG, coll. « Collection Trait d'union », 1993.

CALLE-GRUBER Mireille et Claude SIMON, *Claude Simon : l'inlassable réancrage du vécu*, Paris, Différence, coll. « Les essais », n° 75, 2011.

CALLE-GRUBER Mireille, Claude SIMON et Philippe BONNEFIS (éd.), *Les sites de l'écriture : Colloque Claude Simon, Queen's University*, Paris, Libr. A.-G. Nizet, 1995.

CLEMENT-PERRIER Annie, *Claude Simon. La Fabrique du jardin*, Paris, Nathan, 1998.

DÄLLENBACH Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.

DOUBROVSKY Serge, *Parcours critique*, Paris, Éd. Galilée, coll. « Débats », 1980.

DUBUFFET Jean, *Correspondance, 1970-1984*, Paris, L'Echoppe, 1994.

DUFFY Jean H., *Reading between the lines: Claude Simon and the visual arts*, Liverpool, Liverpool University Press, coll. « Modern French writers », 1998.

FAERBER Johan, *Pour une esthétique baroque du nouveau roman*, Paris, Champion, coll. « Littérature de notre siècle », n° 40, 2010.

FERRATO-COMBE Brigitte, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998.

GENIN Christine, *L'écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, H. Champion, coll. « Collection Unichamp », n° 59, 1997.

GLACET Aymeric, *Claude Simon chronophotographe ou les onomatopées du temps*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, coll. « Collection Claude Simon », 2007.

GUERMES Sophie, *L'écho du dedans : essai sur La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque contemporaine », no 3, 1997.

GUIZARD Claire, *Bis repetita : Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, Paris, France, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2005.

HAMAN-DHERSIN Catherine, *Paysages de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Collection Claude Simon », 2012.

HOUPPERMANS Sjef (éd.), *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam, Rodopi, coll. « CRIN », n° 39, 2001.

JANSSENS Peter, *Claude Simon. Faire l'histoire*, Lille, Presses Univ. Septentrion, 1998.

JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante*, Paris, Éd. de Minuit, 1964.

LAURICHESSE Jean-Yves, *Claude Simon géographe. Actes du colloque organisé à l'université de Toulouse II-Le Mirail les 26 et 27 mai 2011*, Paris, Éditions Classiques Garnier numérique, 2013.

LAURICHESSE Jean-Yves, *Les Géorgiques : Une Forme, un monde*, Paris, France, Minard, coll. « Revue des Lettres Modernes : Histoire des Idées et des Littératures (RLM): 5 », 258 pp., 2008.

LAURICHESSE Jean-Yves (éd.), *Claude Simon : allées et venues. Actes du colloque international de Perpignan, (14 et 15 mars 2003)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004.

LONGUET Patrick, *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Collection "Critique" », 1995.

LUZI Christophe, *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*, Alata, Colonna éditions, coll. « Essais littéraires », 2009.

MICHARD Aude, *Claude Simon : la question du lieu*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2010.

MOUGIN Pascal, *L'effet d'image : essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 1997.

MOUGIN Pascal, *Lecture de « L'Acacia » de Claude Simon : l'imaginaire biographique*, Paris, Lettres modernes, 1996.

NAVARRI Roger (éd.), *Ecritures de l'objet*, Talence, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Modernités », n° 9, 1997.

RANNOUX Catherine, *L'écriture du labyrinthe : Claude Simon, La route des Flandres*, Orléans, Paradigme, coll. « Références », no 11, 1997.

ROSSUM-GUYON Françoise van et Jean RICARDOU, *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Reproduction en fac-similé, Paris, Hermann, coll. « Cerisy archives », 2011.

SARKONAK Ralph (éd.), *Lectures de « Histoire »*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Claude Simon », n° 3, 2000.

STAROBINSKI Jean (éd.), *Sur Claude Simon*, Paris, Ed. de Minuit, 1987.

THOUILLOT Michel, *Les guerres de Claude Simon*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, coll. « Collection Interférences », 1998.

VAN ROSSUM-GUYON Françoise, Jean RICARDOU et Manche) CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL (CERISY-LA-SALLE (éd.), *Nouveau roman. hier, aujourd'hui : Pratiques 2*, Paris, Hermann, 2011.

VAN ROSSUM-GUYON Françoise, Jean RICARDOU et Manche) CENTRE CULTUREL INTERNATIONAL (CERISY-LA-SALLE (éd.), *Nouveau roman. hier, aujourd'hui : Problèmes généraux 1*, Paris, Hermann, 2011.

VIART Dominique, *Une mémoire inquiète : « La route des Flandres » de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Collection Claude Simon », 2010.

ZEMMOUR David, *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, PUPS, coll. « Travaux de stylistique et de linguistique françaises », 2008.

Claude Simon géographe, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature des XX^e et XXI^e siècles, n° 6 in Rencontres » dirigée par Jean-Yves Laurichesse, n° 53, 2013.

La terre et la guerre dans l'oeuvre de Claude Simon, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Revue Critique », n° 414, 1981.

Articles

ALEXANDRE DIDIER, « « Le fin dessin [...] sur le fond noir » : le récit malgré le monde dans Les Géorgiques », dans *Claude Simon, n° 5 Les Géorgiques : une forme, un monde*, Caen, Lettres Modernes Minard, coll. « La revue des lettres modernes. Série “Claude Simon” », n°5, 2008, p. 49-79.

ALEXANDRE DIDIER, « Le renard du jardin. Remarques sur l'insertion du personnage historique dans le récit simonien », *Le Jardin des Plantes de Claude Simon. Actes du colloque de Perpignan (27 mars 1999)*, coll. « Cahiers de l'Université de Perpignan », 2000, p. 67-85.

ANTHOLOGIE LITTÉRAIRE, « 1913 | Proust, Du côté de chez Swann. Catalogue des monocles », sur *Anthologie littéraire*, 1^{er} février 2018 (en ligne : <https://anthologielitteraire.wordpress.com/2018/02/02/1913-proust-du-cote-de-chez-swann-catalogue-des-monocles/> ; consulté le 16 janvier 2022).

BENHAÏM André, « Chapitre I. Musée de l'œil. (Les Contes du Monocle) », dans *Panim. Visages de Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 2020, p. 25-76.

BOLENS Guillemette, « Les simulations perceptives et l'analyse kinésique dans le dessin et dans l'image poétique », 2014, p. 15.

BONHOMME Bérénice, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives*, n° 16, 25 mai 2009 (DOI : [10.4000/narratologie.1025](https://doi.org/10.4000/narratologie.1025) consulté le 4 octobre 2015).

CHKOLVSKI Victor, « L'art comme procédé », dans *Théorie de la littérature*, Paris, Editions du Seuil, coll. « Tel Quel », 1965, p. 76-97.

COLLOT Michel, « Pour une géographie littéraire : une lecture d'Archipel de Claude Simon », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, n° 3, 28 février 2015 (DOI : [10.4000/carnets.1380](https://doi.org/10.4000/carnets.1380) consulté le 13 septembre 2017).

DEGUY MICHEL, « Claude Simon et la représentation (Sur Le Palace) », *Critique*, vol. 187, décembre 1962, p. 1009-1032.

DIRKX Paul, « Corps de l'écrivain et érotisme littéraire chez Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 12, Presses universitaires de Rennes ; Association des lecteurs de Claude Simon, 1^{er} décembre 2017, p. 145-160.

DOUBROVSKY Serge, « Notes sur la genèse d'une écriture », dans *Parcours critique*, Paris, Éd. Galilée, coll. « Débats », 1980, p. 65-88.

GAULTIER, VERONIQUE Véronique et IPPOLITO, CHRISTOPHE, « Histoire d'engendrement et engendrement de Histoire », dans *Lectures de « Histoire »*, Lettres Modernes Minard, Paris Caen, Ralph Sarkonak, coll. « Claude Simon », n° 3, 2000, p. 41-59.

GENIN Christine, « La fenêtre ouverte (1988) », sans date (en ligne : <http://christinegenin.fr/memoire/la-fenetre-ouverte-1988/> ; consulté le 10 août 2021).

GEORGES Philippe De, « En vivant, en écrivant », *La Cause freudienne*, n° 64, 2006, p. 201-203.

JANSSENS, PETER, « Ce que veut dire “Manquer” une photographie », dans *Lectures de « Histoire »*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Claude Simon », n° 3, 2000, p. 83-100.

JEAN STAROBINSKI, « La journée dans “Histoire” », dans Jean Starobinski (éd.), *Sur Claude Simon*, Paris, Editions de Minuit, 1987.

LAURICHESSE Jean-Yves, « Orion géographe », dans *Claude Simon géographe*, sans lieu, Classiques Garnier, 2013, p. 13 pages, pages 15-27 (en ligne : https://classiques-garnier.com/doi/garnier?article=JlsMS02_15 ; consulté le 27 décembre 2021).

MERLEAU-PONTY, MAURICE, « Cinq notes sur Claude Simon », *Médiations*, n° 4, hiver 1961.

NITSCH Wolfram, « Une poétique de la dépense Claude Simon et le Collège de Sociologie », *Cahiers Claude Simon*, n° 4, 30 novembre 2008, p. 33-52.

ROSAT Jean-Jacques, « Littérature et politique selon Orwell : Quelques notes de lecture », dans *Chroniques orwelliennes*, Paris, Collège de France, coll. « Philosophie de la connaissance », 2013.

ROSAT Jean-Jacques, « Quand Claude Simon réécrit Hommage à la Catalogne », dans *Chroniques orwelliennes*, Paris, Collège de France, coll. « Philosophie de la connaissance », 2013.

SCHOENTJES Pierre, « « C'est donc cela, la guerre ». La représentation de la mort dans quelques œuvres de la Grande Guerre », *Textyles. Revue des lettres belges de langue française*, n° 32-33, 15 décembre 2007, p. 13-32.

SEGINGER Gisèle, « Le Flaubert de Claude Simon », *Flaubert. Revue critique et génétique*, n° 18, 1^{er} décembre 2017 (en ligne : <http://journals.openedition.org/flaubert/2821> ; consulté le 29 juin 2018).

SIMON Claude, « Essai de mise en ordre de notes. Prises au cours d'un voyage en Zeeland (1962) et complétées », *Cahiers Claude Simon*, n° 1, 30 juin 2005, p. 17-34.

VAREILLE Jean-Claude, « À propos de Claude Simon : langage du cosmos, cosmos du langage », *Études littéraires*, vol. 17, n° 1, 1984, p. 13-44.

WARNING Rainer, « Les espaces de mémoire de Claude Simon : La Route des Flandres », *Cahiers Claude Simon*, n° 1, Presses universitaires de Rennes ; Association des lecteurs de Claude Simon, 30 juin 2005, p. 103-133.

Corpus Mohammadrezā Bāyrāmi

BAYRAMI Mohammadrezā, *Pol-e mo'allaq* (Le pont suspendu), Téhéran, Ofoq, coll. « Adabīyāt-e emrūz. Romān », 2002.

BAYRAMI Mohammadrezā, *Mordegān-e bāq-e sabz* (Les morts du parc vert), Téhéran, Enteshārāt-e Sūreh-i Mehr (vābasteh be Ḥowzeh-e Honarī), 2010.

BAYRAMI Mohammadrezā, *Ātash beh ekhtiyār* (Feu à volonté), Tehrān, Ketāb-e Neyestān, 2011.

BAYRAMI Mohammadrezā, *Barkhord-e nazdik* (Contact proche), Téhéran, Ketāb-e Neyestān, 2015.

BAYRAMI Mohammadrezā, *Haft rūz-e ākhar* (Les sept derniers jours), Téhéran, Ketāb-e Neyestān, 2017.

BAYRAMI Mohammadrezā, *Derakht-e abrisham-e bi hāsel* (L'arbre à soie stérile), Téhéran, Ketāb-e Neyestān, 2019.

BAYRAMI Mohammadrezā, *Zāerān-e Kūhestān-e Mehālūd* (Les pèlerins de la montagne brumeuse), Téhéran, Ketāb-e Neyestān, 2020.

Entretiens

« Ğang be sorāgam āmad, man be donbālaš naraftam (C'est la guerre qui est venue à moi, je ne suis pas allé vers elle.) », sur *Mashreghnews*, 25 octobre 2017 (en ligne : <https://www.mashreghnews.ir/news/790633/-جنگ-به-سر-اغم-آمد-من-به-دنبالش-نرفتم> ; consulté le 3 avril 2018).

« Tağlil az nevisandeh-yi ke šabih-e hič kas nist (Hommage à un écrivain à nul autre pareil.) », sur *Mehr News Agency*, 28 septembre 2019 (en ligne : <https://www.mehrnews.com/news/4731217/> ; consulté le 6 janvier 2022).

« Tağlil az nevisandeh-ye šeš dāng/ Dehqān : Bāyrāmi bozorgtarin nevisandeh-ye nasl māst (Hommage à un écrivain intégral : Bāyrāmi est le plus auteur de notre génération.) », sur *Tasnim News*, 29 septembre 2019 (en ligne : <https://bit.ly/3Tg5kzt> ; consulté le 6 janvier 2022).

« Amirhāni : talhtarin ḥabar barāyam in ast ke Bāyrāmi digar romān nanevisad (Amirhāni : la plus amère nouvelle sera pour moi que Bāyrāmi n'écrit plus de romans) », sur *Alef*, 15 janvier 2020 (en ligne : <http://www.alef.ir/news/3981025085.html> ; consulté le 6 janvier 2022).

« Dāstāni ke ġaraq'e'aš dar safar-e Bāyrāmi va Amirhāni be rūstāhā-ye sa'bolobūr zadeh šod (Une histoire dont l'étincelle était celle du voyage de Bāyrāmi et d'Amirhāni dans les hautes montagnes) », sur *Tasnim News*, 4 septembre 2021 (en ligne : <http://www.tasnimnews.com/fa/news/1400/06/13/2565388/> - [داستانی که جرقه اش در - سفر بجایر امی و امیر خانی به روستاهای صعب العبور زده شد](#) ; consulté le 13 mars 2023).

« Negāh-e nevisandeh az bālā be pāyin va az kol be joz' nist (Le regard de l'écrivain ne va pas du haut vers le bas et du général au particulier.) », sur *Mehr News Agency*, 24 novembre 2021 (en ligne : <https://www.mehrnews.com/news/5359760/> - [نگاه نویسنده از بالا به پایین و از کل به جز - نیست](#) ; consulté le 6 janvier 2022).

Bibliographie critique sur Mohammadrezā Bāyrāmi

DEFAPRESS, « Romān-e ġadid Mohammadrezā Bāyrāmi montašer šod/ "Za'erān-e Kūhestān-e mehālūd" safar be kūhestāni rāz āmiz (Le nouveau roman de Mohammadrezā Bāyrāmi a été publié. Les pèlerins de la montagne brumeuse : voyage dans une montagne mystérieuse.) », sur *Defapress*, 3 janvier 2021 (en ligne : <https://defapress.ir/fa/news/435308> ; consulté le 14 février 2023).

HAĞI Zeynab, Esmā'il SADEQI et Ğamāleddin MORTAZAVI, « Barressi-e mekānismhāy-e defā'i-e ravānšenāhti dar romān-e « Pol-e mo'allaq » (Etude des

mécanismes psychologiques de défense dans le roman “Le pont suspendu”) », *Motāle’at-e dāstāni*, vol. 3, n° 1, 22 novembre 2014, p. 7-22.

NURSAMSI Hamid, « «Lam yazra’ » romāni az maktab-e Rūsyie ast/ Tanāqozhāye ravāyat-e Bāyrāmi (“Lam yazra’” est un roman de style russe. Les contradictions du récit bāyrāmien) », sur *Mehr News Agency*, 26 septembre 2016 (en ligne : <http://www.mehrnews.com/news/3779210/>-از-مکتب-ادبی-روسیه-; consulté le 5 septembre 2017).

« Hosravi: romān-e «mordegān-e bāge sabz » bā ahdāf tağzieh talabāneh ferqeh-ye demokrāt hamdeli dārad ! Rūnamāyi az do ketāb-e tārihi dar howzeh-ye Azarbāyeḡān (Hosravi: le roman *Les Morts du parc vert* poursuit des objectifs en accord avec le Parti démocrate! Présentation de deux ouvrages historiques sur le sujet de l’Azerbaïdjan) », sur *IBNA*, 7 décembre 2015 (en ligne : <https://www.ibna.ir/fa/report/230687/>-خسروی-رمان-مردگان-باغ-سب; consulté le 29 août 2022).

« *Mordegān-e baq-e sabz-e Bāyrāmi* rūnamāyi šod. Amirhāni: dar ḡāme’eyeh siāsatzadeh, avvalin qorbāniān honarmandānand (Présentation du roman *Les Morts du parc vert* de Bayrami. Amirhāni : dans une société politisée, les artistes sont les premières victimes.) », sur *ISNA*, 14 juin 2010 (en ligne : <https://www.isna.ir/news/8903-14850/>-مردگان-باغ-سبز-بایرامی-رونمایی-شد-امیرخانی-در-; consulté le 3 janvier 2023).

La Guerre en Europe

Ouvrages

AREND-SCHWARZ Elisabeth, Dagmar REICHARDT et Elke RICHTER (éd.), *Histoires inventées : la représentation du passé et de l’histoire dans les littératures française et francophones*, Frankfurt am Main ; New York, Peter Lang, 2008.

CAILLOIS Roger, *Bellone, ou, La pente de la guerre*, Saint-Clément-la-Rivière, Fata Morgana, 1994.

CALIN Françoise, *Les marques de l’Histoire (1939 - 1944) dans le roman français : l’Invitée, Un Balcon en forêt, l’Acacia, le Silence de la mer, la Peste*, Paris, Lettres Modernes Minard, coll. « Situation », n° 59, 2004.

CORVISIER Jean-Nicolas, *La Grande Guerre des écrivains : études*, Paris, Classiques Garnier Numérique, 2016.

HAMEL Yan, *La bataille des mémoires : la Seconde Guerre mondiale et le roman français*, Montréal, Presses de l'Univ. de Montréal, 2006.

HOBBS Thomas (1588-1679), *Léviathan ou La matière, la forme et la puissance d'un état ecclésiastique et civil / Thomas Hobbes ; Traduction française en partie double d'après les textes anglais et latin originaux, par R. Anthony*, sans lieu, 1921.

KAEMPFER Jean, *Poétique du récit de guerre*, Paris, J. Corti, coll. « Les essais », 1998.

LUZI Christophe, *La Guerre au miroir de la littérature. Essai sur Claude Simon*, Alata, Colonna éditions, coll. « Essais littéraires », 2009.

PRUNGNAUD Joëlle, *Écritures de la Grande Guerre*, Paris, Lucie éditions, 2014.

SABOT Philippe, *Littérature et guerres : Sartre, Malraux, Simon*, 1^{re} éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Lignes d'art », 2010.

SCHOENTJES Pierre, *Fictions de la Grande Guerre variations littéraires sur 14 - 18*, Paris, Éd. Classiques Garnier, 2009.

TERTRAIS Bruno, *La guerre*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2010.

THOUILLOT Michel, *Les guerres de Claude Simon*, Rennes, Presses Univ. de Rennes, coll. « Collection Interférences », 1998.

TREVISAN Carine, *Les fables du deuil : la Grande Guerre : mort et écriture*, 1^{re} éd, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2001.

Articles

BEAUPRE Nicolas, « De quoi la littérature de guerre est-elle la source ? Témoignages et fictions de la Grande Guerre sous le regard de l'historien », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, vol. 112, n° 4, Presses de Sciences Po, 2011, p. 41-55.

BUTON François, « Norbert Elias soldat ou La Grande Guerre du sociologue », *Agone*, n° 53, 2014, p. 61-86.

BUTON François, André LOEZ, Nicolas MARIOT et Philippe OLIVERA, « L'ordinaire de la guerre », *Agone*, n° 53, 2014, p. 7-10.

CHAVAROCHE Dimitri et André LOEZ, « « L'opération a été bien menée et vigoureusement exécutée » », *Agone*, n° 53, 2014, p. 143-156.

FLOREA Marie-Laure et Alain RABATEL, « Les modes de re-présentation de la mort et leurs enjeux dans la construction de l'événement », *Questions de communication*, vol. 20, n° 2, 1^{er} décembre 2011, p. 7-18.

GOYET Florence, « Conclusion : Pour une approche organique de l'épopée », Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature générale et comparée, n° 1 in Rencontres », 2012, 25 vol., p. 437-455.

LAVENNE François-Xavier et Olivier ODAERT, « Les écrivains au cœur des discours de la guerre », *Interférences littéraires*, n° 3, coll. « Les écrivains et le discours de la guerre », novembre 2009.

LOEZ André, « Vers une histoire au plus proche des interactions sociales ? », *Agone*, n° 53, 2014, p. 87-102.

MARIOT Nicolas, « Comment faire une histoire populaire des tranchées ? », *Agone*, n° 53, 2014, p. 157-192.

OLIVERA Philippe, « Histoires de violences et violence (sociale) de l'histoire », *Agone*, n° 53, 2014, p. 11-36.

PFEIFFER Helmut, « Traumatic Memory: Claude Simon's La Route des Flandres », *REAL: The Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 16, 2000, p. 271-285.

SOLTE-GRESSER Christiane, « Expérience historique et refus historiographique : La Perception de la Seconde Guerre mondiale chez Claude Simon et Madeleine Bourdouxhe », dans Elisabeth (ed. and preface) Arend, Dagmar (ed. and preface) Reichardt et Elke (ed. and preface) Richter (éd.), *Histoires inventées: La Représentation du passé et de l'histoire dans les littératures française et francophones*, Frankfurt, Germany, Peter Lang, 2008, 269 pp. vol., p. 197-210.

VALERY Paul, « La Crise de l'esprit », dans *Œuvres*, NRF, Paris, 1919, vol. XIII, p. 321-337.

VIDAL Claudine, « Enquêtes au Rwanda », *Agone*, n° 53, 2014, p. 103-142.

WATKINS Susan et Clément PETITJEAN, « Non-prolifération nucléaire : arme de justification massive », *Agone*, n° 53, 2014, p. 195-221.

WILFERT-PORTAL Blaise, « Aux sources d'une histoire controversée », *Agone*, n° 53, 2014, p. 37-60.

Littérature de guerre iranienne¹

AMINI Aliakbar, *Goftomān- adabbiāt-e siāsi-e Irān dar āstāne-ye do enqelāb* (Le discours de la littérature politique en Iran à l'aube de deux révolutions), éd. Etelaat, Téhéran, 2011.

AZIMZADEH Amirali, « Negāhi be tāriḥçe-ye še'r-e moqāvemāt va barressi ān dar dore-ye defā'e moqadas » (Regards sur la poésie de la résistance et son étude dans la Défense sacrée), *Mesbāh*, n° 72, 2007, p. 155-188.

DEVICTOR Agnès, « Du cadavre au martyr. La représentation de la mort des combattants dans la presse iranienne lors de la guerre Iran-Irak (1980-1988) », *Questions de communication*, n° 20, Presses universitaires de Nancy, 31 décembre 2011, p. 19-48.

DEVICTOR Agnès, « Shahid Morteza Avini, cinéaste et martyr », *La pensée de midi*, vol. 27, n° 1, 1^{er} février 2009, p. 54-60.

DIZBONI Ali, « Le concept de martyr en islam », *Théologiques*, vol. 13, n° 2, 2005, p. 69-81.

FATEMEH HEDAYATI et Ahmad KHORASANI AMIRI, « Adabbiāt-e pāydāri. Ta'ārif va hodūd » (La littérature de la résistance. Définitions et delimitations), *Nashriyeye adabbyāte pāydāri* (The Journal of Resistance Literature), vol. 6, n° 10, Printemps-été 2014, p. 23-41.

GHOBADI Hosseynali, « Čerāi-e Adabbiāt-e dāstāni-e defā'e moqaddas va nesbat-e ān bā howyat-e mā », dans Mostafa Gorji (éd.), *Adabbiāt-e dāstāni-e defā'e moqaddas va howyat-e irāni eslāmi* (La littérature Romanesque de la Défense sacrée et l'identité irano-islamique), Sāzmān-e enteshārāt-ġahād-dānesgāhi, Téhéran, 2010.

HASAN POURALASHTI Hossein et Issa AMNKHANI, « Egzistānsiālism va naqd-e adabi (barresi rābete-ye egzistānsiālism bā naqd-e adabi, ġaygāh-e filsoofān in ravesh-e falsafi dar mabāhes-e naqd-e adabi va bāztāb-e in mabāhes dar adabbiāt-e moāser-e Irān) » (L'existentialisme et la critique littéraire (Etude de la relation entre l'existentialisme et la critique littéraire, la place des philosophes de ce courant dans

¹ Les traductions des titres d'ouvrages ou d'articles sont de nous.

la critique littéraire et son influence dans les débats de la littérature contemporaine en Iran)) », *Pažoohešhā-ye adabi*, n° 17, 2007, p. 9-34.

HEDJAZI Arefeh, « La littérature de la Défense sacrée », *Revue de Téhéran*, n° 83, octobre 2012, p. 56-61.

KASHMIRIPOUR Behzad, « Adabbiāt-e rasmi-e jang; rob' qarn talāsh-e bi hāsel (La littérature officielle de la guerre ; un quart de siècle d'efforts vains) », sur *dw.com*, 21 septembre 2009 (en ligne : <http://bit.ly/3J9vjnO> ; consulté le 13 septembre 2022).

MOHAMMADI FESHARAKI Mohsen et Pantea SAFAÏ, « Negāhi dobāre be onvāne “adabbyāte defā-e moqaddas” (Un nouveau regard sur le titre de la “littérature de la Défense sacrée”) », *Nashriyeye adabbyāte pāydāri* (The Journal of Resistance Literature), vol. 7, n° 12, Printemps-été 2015, p. 283-301.

PARSAJOUH Sepideh, « À qui sont ces martyrs ? Discussions autour des tombes des martyrs au cimetière de Behesht Zahrā à Téhéran », *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, n° 145, Publications de l'Université de Provence, 15 septembre 2019, p. 29-58.

PARSAJOUH Sepideh, « Sous le regard des martyrs à Téhéran », *L'Homme*, n° 229, n° 1, Éditions de l'EHESS, 15 avril 2019, p. 7-48.

PARSINEJAD Kāmran, « Barresi va tahlil-e adabbiāt-e dāstāni ġang dar Irān va ġarb (Etude et analyse de la littérature de fiction de guerre en Iran et en Occident) », dans Gorji, Mostafa (éd.), *Adabbiāt-e dāstāni-e defā'e moqaddas va howyat-e irāni eslāmi* (La littérature Romanesque de la Défense sacrée et l'identité irano-islamique), Sāzmān-e enteshārāt-ġahād-dānesgāhi, Téhéran, 2010.

PIROUZ Gholamrezā, Mahdi KHADEMI KOULAYI et Zahrā MOGHADASSI, « Passāmodernism-e ideoložik dar romān-e defā'e moqaddas bā tekkieh bar romān-e *Sefid-e sard* » (Le postmodernisme idéologique dans le roman de la Défense sacrée (Cas du roman *Blanc froid*)), *Nashriyeye adabbyāte pāydāri* (The Journal of Resistance Literature), vol. 6, n° 2, Automne 2015, p. 68-94.

POURMAZAHERI Afsaneh, « La littérature de guerre en Iran. Une présentation générale des œuvres en prose », *Revue de Téhéran*, n° 104, décembre 2014 (en ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article2005#gsc.tab=0> ; consulté le 21 février 2018).

SAÏDI Mahdi, « Adabbiāt-e ġang va taābir-e digar-e ān dar Irān », *Ketāb-e Mah-e Adabbiāt*, vol. 136, n° 22, janvier 2009, p. 76-79.

SAMSAM Hamid et Ebrahim GOLPARVAR, « Tahlil-e sabk dāstān-hāye kootāh va bargeste-ye defā'-e moqadas dah-eye hastād bā barresi 31 dāstān az 6 maḡmu'eh (Analyse stylistique des nouvelles les plus connues de la Défense sacrée des années 80 [année 2000]) », *Faslnāme-ye taḡassosi sabkšenāsi nazm va nasr-e fārsi (Bahār-e adab)*, vol. 32, n° 2, Et 2016, p. 149-169.

SANGARI Mohammadrezā, « Adabbiāt-e defā'e moqadas (mabāhes-e nazari va šenāḡt-eḡmāli-e gūne-hāy-e adabi) » (La littérature de la Défense sacrée (Questions théoriques et connaissance générale des genres littéraires)), *Bonyād-e hefz va našr-arzešhā-ye defā'e moqadas*, Téhéran, 2010.

SHOJAI D. A., « The Fatal Rage: Heroic Anger in Modern Iranian Fiction », *Iranian Studies*, vol. 8, n° 4, 1^{er} octobre 1975, p. 216-233.

THORAVAL Yves, « 'Fiction-Documentaire' contre archaïsme de l'Iran moderne », *Cahiers d'Etudes sur la Méditerranée Orientale et le monde Turco-Iranien*, n° 34, 1^{er} juin 2002, p. 339-341.

YJC, « Radd-e pāye Addabiāt-e zedd-e jang dar hozey-e nashr » (La trace de la littérature pacifiste dans le domaine de l'édition), sur *YJC*, 24 octobre 2017 (en ligne : <http://www.yjc.ir/fa/news/6281803> ; consulté le 12 février 2018).

« Addabiāt-e nākām-e jang-e hasht sāle bā Arāq (La littérature infructueuse de la guerre de huit ans avec l'Irak) », sur *dw.com*, 21 septembre 2010 (en ligne : <http://bit.ly/3LisO53> ; consulté le 12 septembre 2022).

« La littérature de la Défense sacrée - La Revue de Téhéran | Iran », octobre 2012 (en ligne : <http://www.teheran.ir/spip.php?article1637#gsc.tab=0> ; consulté le 21 février 2018).

La notion d'espace

ANDRIEU Bernard, *Le monde corporel : de la constitution interactive du soi*, Lausanne, L'Age d'homme, 2010.

AURAX-JONCHIERE Pascale et CENTRE DE RECHERCHES REVOLUTIONNAIRES ET ROMANTIQUES (éd.), *Poétique des lieux : journées d'études organisées dans le cadre du DEA de littératures modernes et contemporaines*, Clermont-Ferrand,

Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Cahiers de recherches du CRLMC, Université Blaise Pascal », 2004.

BLANCHOT Maurice, *L'Espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1962.

CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », 2013.

CERTEAU Michel de, *Arts de faire*, Paris, Union Générale d'Éd, coll. « L'invention du quotidien 10,18 [Dix, dix-huit] », 1 1363, 1980.

CHRISTIN Anne-Marie, *L'image écrite ou la déraison graphique*, Paris, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1995.

COLLOT Michel, *La pensée-paysage : philosophie, arts, littérature*, Arles : Versailles, Actes Sud ; ENSP, coll. « Paysage », 2011.

COLLOT Michel, *Paysage et poésie : du romantisme à nos jours*, Paris, J. Corti, coll. « Les essais », 2005.

COLLOT Michel et Augustin BERQUE (éd.), *Les enjeux du paysage : recueil*, Bruxelles, Ousia, 1997.

DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement : transports et perception de l'espace, XVIIIe-XXe siècle. 117 illustrations*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 2005.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Génie du non-lieu : air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éd. de Minuit, 2001.

ESCOUBAS Éliane, *L'espace pictural*, Paris, Encre marine, 2011.

FOUCAULT Michel, Daniel DEFERT et Michel FOUCAULT, *Le corps utopique ; suivi de Les Hétérotopies*, Paris, éditions Lignes, 2019.

GIARD Luce, Pierre MAYOL, Michel de CERTEAU et Luce GIARD, *Habiter, cuisiner*, Paris, Union Générale d'Ed, coll. « L'invention du quotidien », Michel de Certeau ; 2, 1980.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Qu'est-ce que l'écriture ? Entre langue et espace*, Bruxelles, L'Académie en poche, 2018.

LEFEBVRE Henri, *La production de l'espace*, 4e éd, Paris, Anthropos, coll. « Ethno-sociologie », 2000.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible ; suivi de Notes de travail*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 36, 2016.

MOTTET Jean (éd.), *Les paysages du cinéma*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Pays/paysages », 1999.

OUELLET Pierre, *Poétique du regard : littérature, perception, identité*, Sillery, Québec, Éditions du Septentrion, coll. « Les nouveaux cahiers du CELAT », n° 24, 2000.

PAQUOT Thierry, *Le paysage*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2016.

PAQUOT Thierry et Christiane YOUNES (éd.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale : de Platon à Nietzsche*, Paris, La Découverte, 2012.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *Écrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Univ. de Vincennes, coll. « Collection Esthétiques hors cadre », 2002.

TIBERGHIEU Gilles A., *Le paysage est une traversée*, Marseille, Parenthèses, coll. « Collection La nécessité du paysage », 2020.

TUAN Yi-fu et Céline PEREZ, *Espace et lieu : la perspective de l'expérience*, Gollion, Infolio, coll. « Collection Archigraphy », 2006.

VAN DELDEN Maarten et Xavier GARNIER (éd.), *Qu'est-ce qu'un espace littéraire ?*, Saint-Denis, Presses Univ. de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2006.

WESTPHAL Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007.

Articles

BALIBAR Étienne, « Pensée du dehors ? : Foucault avec Blanchot », dans Jean-François Braunstein, Daniele Lorenzini, Ariane Revel, Judith Revel et Arianna Sforzini (éd.), *Foucault(s)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « La philosophie à l'œuvre », 2022, p. 19-35.

CAUQUELIN Anne, « Aristote. Entre les causes et les choses », dans Thierry Paquot (éd.), *Espace et lieu dans la pensée occidentale*, Paris, La Découverte, 2012, p. 29-41.

FOUCAULT Michel, « « Des espaces autres » », *Empan*, vol. 54, n° 2, Érès, 2004, p. 12-19.

JANZING Godehard, « La chute imaginaire », dans Frédéric Chauvaud (éd.), *L'ennemie intime : La peur : perceptions, expressions, effets*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Histoire », 2019, p. 27-36.

LAUREL Maria Hermínia, « Le tournant spatial: vue d'ensemble (provisoire) », *Cadernos de Literatura Comparada*, n° 33, 27 décembre 2015 (en

ligne : <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/301> ; consulté le 11 septembre 2022).

LEBLANC Julie, « Introduction », *Arborescences : Revue d'études françaises*, n° 4, 2014, p. 1.

LEFEBVRE Jacques, « Le Traitement de l'espace dans Falling Down », *Cycnos*, vol. 15, n° 1, 1998, p. 119-126.

MARTIN Jean-Yves, « Une géographie critique de l'espace du quotidien. L'actualité mondialisée de la pensée spatiale d'Henri Lefebvre », *Articulo - Journal of Urban Research*, n° 2, Journal of Urban Research, 1^{er} décembre 2006 (DOI : [10.4000/articulo.897](https://doi.org/10.4000/articulo.897) consulté le 8 janvier 2023).

MECHOULAN Éric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités / Intermediality*, n° 20, Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 13-31.

NYS PHILIPPE, « Pour une herméneutique du paysage », dans *Les enjeux du paysage : recueil*, Bruxelles, Ousia, 1997, p. 342-362.

ORMAUX Serge, « Cartographie du paysage », *Mappemonde*, n° 8, 1987, p. 28-33.

PAQUOT Thierry, « Introduction / Du paysage aux paysages », *Reperes*, La Découverte, 23 juin 2016, p. 3-12.

REGNAULD Hervé, « Les concepts de Félix Guattari et Gilles Deleuze et l'espace des géographes », *Chimères*, vol. 76, n° 1, Érès, 2012, p. 195-204. Cairn.info.

TABACHNICK Moshe, « Sur la géométrisation de l'espace narratif dans le parcours interprétatif du texte littéraire », *Semiotica: Journal of the International Association for Semiotic Studies/Revue de l'Association Internationale de Sémiotique*, vol. 154, n° 1-4, 2005, p. 39-55.

VERCRUYSSSE Thomas, « « Ceci n'est pas une carte » : Alain Milon contre la tyrannie de l'analogie », *Acta Fabula*, vol. 14, n° 8, Acta Fabula / Équipe de recherche Fabula, 9 décembre 2013 (en ligne : <https://www.fabula.org:443/revue/document8261.php> ; consulté le 11 septembre 2022).

Ouvrages généraux

ADAM Jean Michel et A. PETITJEAN, *Le texte descriptif : poétique historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.

AMIR-MOEZZI Mohammad Ali et INSTITUT FRANÇAIS DE RECHERCHE EN IRAN (éd.), *Le voyage initiatique en terre d'Islam : ascensions célestes et itinéraires spirituels*, Louvain, Peeters, coll. « Bibliothèque de l'École des hautes études », v. 103, 1996.

ANDRIEU Bernard, *Le monde corporel : de la constitution interactive du soi*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2010.

ARNAUD Jacqueline, Xavier GARNIER et UNIVERSITE PARIS-NORD (éd.), *Le réalisme merveilleux*, Paris, France, L'Harmattan, coll. « Itinéraires & contacts de cultures », v. 25, 1998.

ĀRYAN'PUR Yaḥyá, *Az Šabā tā Nīmā: tāriḫ-e 150 sāl-e adab-e Fārsī (De Sabā à Nimā: l'histoire de 150 ans de littérature persane)*, Chāp-e 5, Tehrān, Enteshārāt-e Zavvār, 1376.

BACHELARD Gaston, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, 17e éd., Paris, Librairie José Corti, 1990.

BALAY Christophe, *La crise de la conscience iranienne : histoire de la prose persane moderne (1800-1980)*, Paris, L'Harmattan, coll. « Collection L'Iran en transition », 2017.

BALDENSBERGER Fernand et Paul HAZARD, *Revue de littérature comparée*, Paris, É. Champion, 1921.

BARROIS Claude, *Psychanalyse du guerrier*, Paris, Hachette, coll. « Pluriel », 1993.

BATTEUX Charles, *Poétique d'Aristote*, Imprimerie et Librairie Classique de Jules Delalain et Fils, Paris, 1874.

BENJAMIN Walter, « Le caractère destructeur », *Revue française de psychanalyse*, vol. 78, n° 4, Presses Universitaires de France, 2014, p. 958-959.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, Paris, Allia, 2004. 1^{ère} édition : 1936.

BENJAMIN Walter, Maurice de GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2005.

BENJAMIN Walter, Sibylle MULLER et Daniel PAYOT, *Le raconteur : à propos de l'œuvre de Nicolas Leskov*, Strasbourg, Ed. Circé, 2014.

BENJAMIN Walter, Élise PESTRE, *Expérience et pauvreté*, Cedric Cohen-Skalli (trad.), Paris, Payot, coll. « Petite biblio Payot », 811. Classiques, 2018.

BENJAMIN Walter, Irving WOHLFARTH, Sibylle MULLER et Irving HIRT, *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », n° 455, 2000.

BONIFAS Gilbert, *George Orwell : l'engagement*, Paris, Didier Erudition, coll. « Collection Études anglaises », n° 87, 1984.

BOUCHARENC Myriam (éd.), *Littérature et reportage: colloque international de Limoges, (26 - 28 avril 2000)*, Limoges, PULIM, coll. « Médiatextes », 2001.

BOURNEUF ROLAND Ouellet Réal, *L'univers du roman*, 2e édition, 1ère édition 1972, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sup », 1975, 1 vol.

BOWERS Maggie Ann, *Magic(al) realism*, London; New York, Routledge, coll. « The new critical idiom », 2004.

DELEUZE Gilles, Félix GUATTARI et Gilles DELEUZE, *Mille plateaux*, Paris, Éd. de Minuit, coll. « Collection "Critique" », t. 2, 1980.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Essayer voir*, Paris, Ed. de Minuit, 2014.

DRILLON Jacques, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, coll. « Collection Tel », n° 177, 1993.

DURAND Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire: introduction à l'archétypologie générale*, 11. éd, Paris, Dunod, 1992.

ECO Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 107, 1979.

FIRDAUSI, *Le livre des rois*, Jules Mohl (trad.), Paris, Impr. nationale, 1876, vol. 1.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, coll. « Collection Poétique », 1991.

HAMON Philippe, *Du descriptif*, 4. éd., Paris, Hachette, coll. « Hachette université Recherches littéraires », 1996.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1981.

HOSSEINI Zahrā et A'zam HOSSEINI, *Dā: khāterāt-e Seyyedeh Zahrā Hosseini* (Dā : mémoires de Seyyedeh Zahrā Hosseini, Téhéran, Enteshārāt-e Sūreh-ye Mehr (vābaste be Howze-ye Honarī), coll. « Daftar-e Adabīyāt va Honar-e Moqāvamat ; Jang-e Īrān va 'Irāq, khāterāt », 563. 180, 2010.

ĀBEDINI Hasan, *Şad sāl dāstān'nevīsī-i Īrān (Traduction libre: Cent ans de littérature de fiction en Iran)*, Chāp-e 1, Tehrān, Nashr-e Cheshmeh, coll. « Naqd va barrasī », n° 5, 1998.

JANVIER Ludovic, *Une parole exigeante : Le nouveau roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Hors collection », 2018.

LACOSTE Jean, *L'aura et la rupture : Walter Benjamin*, Paris, M. Nadeau, 2003.

LEYS Simon, *Orwell ou L'horreur de la politique*, Paris, Hermann, coll. « Collection Savoir », 1984.

LOJKINE Stéphane, *La scène de roman : méthode d'analyse*, Paris, colin, coll. « Collection U Lettres », 2002.

MAINGUENEAU Dominique, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.

MATHET Marie-Thérèse et CENTRE DE RECHERCHE « LA SCENE » (éd.), *Brutalité et représentation*, Paris, Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

MENGUE Philippe, *Gilles Deleuze ou le système du multiple*, Paris, Éditions Kimé, 1994.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », n° 4, 2009.

MEYER Michel, *Qu'est-ce que l'Histoire ?*, Paris, Presses Universitaires de France, 2013.

MURTAZA'YAN ĀBKANAR Ḥusayn et Lucille MARTIN, *Le scorpion*, Paris, Éditions de l'Œuvre, 2011.

OUELLET Réal, *Les critiques de notre temps et le nouveau roman*, Paris, Garnier frères, coll. « Les Critiques de notre temps 11 », 1972.

RAULET Gérard, *Le caractère destructeur : esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, coll. « Aubier philosophie », 1997.

RICARDOU Jean, *Le nouveau roman suivi de Les raisons de l'ensemble*, Paris, Seuil, coll. « Points Littérature 212 », 1990.

RICŒUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

RICŒUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1975.

ROCHLITZ Rainer et Pierre RUSCH (éd.), *Walter Benjamin : critique philosophique de l'art*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Débats philosophiques », 2005.

ROSAT Jean-Jacques, *Chroniques orwelliennes*, sans lieu, Collège de France, 2013.

ROUSSET Jean, *La littérature de l'âge baroque en France : Circé et la [sic] paon*, Paris, J. Corti, 1989.

SA'DI et Charles Barbier de MEYNARD, *Le Boustan ou verger, poème persan de Saadi*, Paris, E. Leroux, 1880.

SCHEEL Charles W., *Réalisme magique et réalisme merveilleux : des théories aux poétiques*, Paris, France, L'Harmattan, 2005.

SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

SHIRI Qahramān, *Maktab'hā-yi dāstān'nivīsī dar Īrān (Les écoles de la littérature de fiction en Iran)*, Chāp-e 1, Téhéran, Nashr-e Cheshmeh, 2008.

SIMAY Philippe et LABORATOIRE D'ANTHROPOLOGIE SOCIALE (FRANCE) (éd.), *Walter Benjamin : la tradition des vaincus*, Paris, 2013.

SZONDI Peter et Mayotte BOLLACK, *Poésies et poétiques de la modernité : traduction française de textes de Peter Szondi sur Mallarmé, Paul Celan, Walter Benjamin, Bertolt Brecht*, Lille, Presses universitaires de Lille, coll. « Littérature générale », 1982.

TOUYA Aurore, *La Polyphonie romanesque au XX^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

VAN GENNEP Arnold, *Les rites de passage*, Librairie Stock, Paris, coll. « La culture moderne », 1924.

Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Tzvetan Todorov (trad.), Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1965.

« Virgile - Géorgiques IV », sans date (en ligne : <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/Virg/georg/georgiv.html> ; consulté le 13 avril 2021).

Articles

BUTNARU Denisa, « La typification en tant que “modèle” expérientiel », *Sociétés*, vol. 128, n° 2, De Boeck Supérieur, 2015, p. 105-114.

DURIX Jean-Pierre, « Le Réalisme magique : genre à part entière ou “auberge latino-américaine” », dans *Le Réalisme merveilleux*, Paris, Harmattan, coll. « Itinéraires & contacts de cultures », v. 25, 1998, p. 9-18.

GERMANOS BESSON Dina, « L'essence de la création Giacometti », *Psychanalyse YETU*, vol. 47, n° 1, 2021, p. 71.

MENGUE Philippe, « Deleuze et la question de la vérité en littérature », *E-rea. Revue électronique d'études sur le monde anglophone*, 1.2, Laboratoire d'études et de recherche sur le monde anglophone, 15 octobre 2003 (DOI : [10.4000/erea.371](https://doi.org/10.4000/erea.371) consulté le 10 octobre 2021).

ROCHARD Philippe, « Les identités du zurkhâne iranien », *Techniques & culture*, n° 39, 1^{er} juin 2002 (DOI : [10.4000/tc.208](https://doi.org/10.4000/tc.208) consulté le 20 mars 2019).

SCHMIDER Christine, « Walter Benjamin – la barbarie positive : pour une pratique révolutionnaire dans l'art, l'histoire et la politique », *Psychanalyse YETU*, vol. 47, n° 1, Érès, 2021, p. 43-59.

SIOUFFI Gilles, « La ponctuation entre imaginaire et sentiment linguistique », *Linx. Revue des linguistes de l'université Paris X Nanterre*, n° 75, Département de Sciences du langage, Université Paris Ouest, 22 décembre 2017, p. 35-56.

WOLFF Étienne, « Quelques réflexions sur les miroirs dans la Rome antique et le Moyen Âge latin », dans Jackie Pigeaud (éd.), *Miroirs : XV^e Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2016, p. 205-214.

ZACCAÏ-REYNEERS Nathalie, « Fiction et typification », *Methodos. Savoirs et textes*, n° 5, Savoirs textes langage (UMR 8163), 16 mars 2005 (DOI : [10.4000/methodos.378](https://doi.org/10.4000/methodos.378) consulté le 21 février 2023).

Table des matières

INTRODUCTION	1
<u>I^{ÈRE} PARTIE : LA GUERRE ET LE PAYSAGE</u>	<u>19</u>
INTRODUCTION	20
- LA GUERRE DE CLAUDE SIMON VS LA GUERRE DE MOHAMMADREZA BAYRAMI	21
CHAPITRE I. LA GUERRE, L'HISTOIRE ET LA QUETE GENEALOGIQUE	21
À la recherche de la guerre	22
La guerre comme « phénomène »	33
La relation de l'Histoire.....	38
Le silence de la guerre et la faillite de la transmission culturelle : le conteur barbare	47
CHAPITRE II. LA GUERRE DANS L'ŒUVRE DE M. BAYRAMI :	
INVESTIGATION GENEALOGIQUE ET DECONSTRUCTION DE L'HISTOIRE	53
État des lieux de la fiction de guerre en Iran ; le cas bāyrāmien dans son contexte sociolittéraire	54
L'inscription de l'œuvre bāyrāmienne dans la littérature de guerre iranienne	65
La guerre bāyrāmienne : une mémoire historique remise en question.....	68
Le parcours fragmenté ou la vision mémorielle : une construction textuelle fragmentée	68
La déconstruction du roman des origines par le soldat conteur	72
- LA CONSTRUCTION SPATIALE DES MONDES SIMONIEN ET BAYRAMIEN	77
CHAPITRE III. LES DEFINITIONS : ESPACE, LIEU, PARCOURS, PAYSAGE	78
Espace	78
Le lieu	79
Le parcours : introduction au concept d'espace	80
Le paysage.....	81
CHAPITRE IV. L'ESPACE, LE LIEU, LE PARCOURS ET LE PAYSAGE CHEZ CLAUDE SIMON ET MOHAMMADREZA BAYRAMI.....	83

Les éléments d'une construction spatiale des mondes simonien et bāyrāmien	83
La description, génératrice naturelle de paysages	92
La matérialité du monde	102
Le regard et le paysage	108
L'anamorphose textuelle	108
Pulsion scopique et contemplation	110
Noms de pays : la dénomination	111
La composition imaginaire du paysage et les éléments naturels	116
CONCLUSION	121
<u>II^E PARTIE : PAYSAGES ET PARCOURS DE GUERRE</u>	123
INTRODUCTION	124
- LA GUERRE : ESPACE HETEROTOPIQUE D'UNE INITIATION MORTIFERE	126
CHAPITRE V : LA GUERRE VUE COMME RITUEL	126
Une initiation mortifere	129
La séparation	130
L'espace décentré de l'initiation militaire	134
Le modèle du conte et l'a-temporalisation	137
Les personnages psychopompes, gardiens de seuils	140
L'officier-officiant : un ventriloque mortifère	142
L'initiation inversée et la chute	148
Le combattant déchu devenu mort-vivant : une période de marge interminable	149
Le modèle rituel de l'ascension du père et sa mort	151
Le non-lieu de la mort : la tombe des figures paternelles militaires	152
L'échec de la mythification dans le discours	157
Le roman familial et le parcours initiatique du père-héros	161
La femme, espace social à conquérir lors de l'initiation	161
Personnages, carrefours, paysages	164
Les cartes postales, marqueurs des étapes du parcours paternel	166
CHAPITRE VI : LA GUERRE COMME INITIATION MANQUEE	172
Topographie imaginaire de la punition dans l'œuvre bāyrāmienne	172
Le torrent : l'eau, la chute, la mort et la disparition	174
La pluie funeste : punition des pécheurs et disparition du combattant	178
Hantise de la chute et rituel inversé dans l'œuvre bāyrāmienne	187

Martyr ou martyrisé : la chute du combattant.....	187
La disparition du héros : lieu sacré et non-lieu de la mort.....	191
Verticalité et délimitation de l'espace mortuaire	193
L'espace aérien chez Claude Simon :	
une verticalité traumatisante	198
L'aérien et l'aéronautique contaminés par l'angoisse.....	199
L'avion militaire	199
L'avion civil.....	205
L'aéroport.....	207
Les vues d'avion : terre et ciel vides et nature écrasante.....	209
La terre vue du ciel	209
Le ciel vu du ciel	215
La figure de l'aviateur.....	216
Le double du père.....	216
La régression et le motif de l'oiseau guerrier	220
- LE PAYSAGE DE LA GUERRE	223
CHAPITRE VII : L'ESPACE CORPOREL DE LA GUERRE	223
La guerre et le corps en souffrance.....	224
Extase et symbiose.....	226
L'expérience libératoire du sensible	229
Le paysage-corps de Bāyrāmi.....	232
CHAPITRE VIII : LA GUERRE : PAYSAGE ENTROPIQUE ET ORGANIQUE.....	236
Le désordre, l'entropie, la migration et la dys-fonctionnalité des objets	237
La transmutation	239
Le soldat chiffonnier	240
Le temps de la matière.....	243
L'objet mis en valeur par le concassage de la guerre	246
Objets de destruction	250
Une vaste déchetterie	255
CHAPITRE IX : LE PAYSAGE PETRIFIANT DE LA GUERRE.....	257
Immobilisé dans le temps monumental : le soldat de plomb	258
La pétrification monumentale ; une hantise résorbée par la mort organique.....	263
De la pétrification à la putréfaction : rumeur de millions d'insectes dévorant le monde	267
CONCLUSION	270

III^E PARTIE : UNE RECHERCHE LITTERAIRE EN QUETE DE SES ESPACES	271
INTRODUCTION	272
- LES ESPACES SIMONIENS	275
CHAPITRE X : LA NATURE ET LA GUERRE, UNE CONFRONTATION FRUCTUEUSE	275
Universalité de la Nature et préhistoire de la guerre	275
Temporalité préhistorique et histoire naturelle.....	282
La guerre-nature et la guerre contre-nature	289
Comparaison de la guerre et de la nature et dépassement de l'archétype	290
Les isotopies naturelles : de l'archétype à l'affect.....	292
Le rôle de la nature archétypale	295
La guerre contre-nature.....	297
La lèpre de la guerre : inversion culturelle et régénération impossible.....	298
La guerre et la terre brûlée : une punition ouranienne	301
CHAPITRE XI : LE GUERRIER GEORGIQUE.....	303
Le père cultivé et inculte	304
Le père professeur dans <i>La Route des Flandres</i>	304
Le capitaine-père colonialiste et « conventionnel » de <i>L'Acacia</i>	307
Le militaire : arpenteur et paysan	312
La figure du paysan simonien	312
Le paysan en tant que voyageur : la figure tutélaire de l'ancêtre militaire	319
Le domaine paysan comme centre névralgique	324
Le général paysan et militaire : la métaphore de l'écriture	326
CHAPITRE XII : LES PERSONNAGES MILITAIRES ORDONNATEURS ET GEOMETRES REPRIS ET DEPASSES	329
Le militaire cartographe : la relation des mots à l'image chez l'ancêtre modèle	338
L'ancêtre cartographe cartographié dans l'écriture	339
Carte et dessin : le portrait de l'explorateur repris et dépassé	345
L'explorateur modèle d'écrivain et l'exploration modèle d'écriture : une contestation picturale.....	345
La défaite militaire et la cartographie inversée du paysage.....	347
La carte comme tableau	349
CHAPITRE XIII : LA NATURE ET LE MODELE DU PAYSAGE DANS L'ECRITURE	356

La Nature, fil d'Ariane et modèle métaphorique parallèle de l'écriture	356
Le paysage polysémique simonien	358
La nature prise au pied de la lettre : <i>leimôn</i> et <i>phusis</i>	362
Le cadre de l'écriture : le paysage encadré vs la nature dévorante	366
CHAPITRE XIV : LE PAYSAGE DU TEXTE : DE NOVELLI AU LIVRE-RACINE	369
Novelli dans le texte : le retour à la nature et le réapprentissage de la langue	370
L'œuvre de Novelli et <i>Le Jardin des Plantes</i> : les lopins de la page et l'importance de la description	377
La logique rhizomique de l'écriture et la libération de l'espace de la guerre	383
- LES ESPACES BAYRAMIENS	390
CHAPITRE XVI : L'ESPACE RURAL ET LA GUERRE	390
La praxis de la description de la vie rurale : la connaissance par l'expérience	391
La vie rurale et la formation individuelle	393
L'espace du village : matrice de l'histoire de la civilisation humaine et des origines	399
L'entrecroisement de l'espace rural et de l'espace de la guerre dans la narration	402
La source comme lieu de la quête	405
La figure du cheval ; espace rural et bestiaire psychopompe	410
CHAPITRE XVII : LES MOTS BRISES POUR DIRE LA GUERRE	419
Le bilinguisme : les mots de l'Autre pour dire la guerre et l'identité perdue	419
La graphie brisée : la fracture de la guerre civile dans l'espace du texte	423
La guerre et le tracé de la frontière : entre temps et espace, la survivance	426
L'espace littéraire : le narrateur agonisant et la mort qui ne cesse de survenir	432
CHAPITRE XVIII : L'ESPACE DE LA FICTION : LA FORME DE LA VERITE	441
La mise en fiction du témoignage	442
L'Histoire écrite par les scribes : le récit historique et littéraire	444
CONCLUSION	449

CONCLUSION GENERALE	451
<u>ANNEXE</u>	<u>459</u>
M. BAYRAMI : REPONSES A QUELQUES QUESTIONS ECRITES	460
BIBLIOGRAPHIE	467
TABLE DES MATIERES	491