

Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ?

La « construction textuelle du point de vue » dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres* de Claude Simon

Yocaris, Ilias, & Zemmour, David

Yocaris, Ilias

Université de Nice – CIRCPLES
y.ilias@wanadoo.fr

Zemmour, David

CPGE Versailles – EA4089 Sens, Texte, Histoire
babouss@aol.com

0 Remarques introductives

Les problèmes liés à la construction textuelle du point de vue (PDV) dans *L'Herbe* (*H*) et *La Route des Flandres* (*RF*) ont déjà fait l'objet d'une bibliographie qui, quoique fort abondante, n'épuise nullement un sujet aussi vaste et aussi complexe. En effet, la plupart des critiques (cf. *a contrario* Lanceraux 1973, Roubichou 1976, Miraglia 1990) abordent la question sous un angle purement narratologique, ce qui ne permet pas de décrire assez précisément les « choix de référenciation du monde » (Rabatel 2008 : 13) mis en évidence dans les premiers Nouveaux Romans simoniens. De surcroît, la perspective herméneutique est faussée par un a priori qui sous-tend bon nombre d'études, à savoir le postulat de « [l']unité du point de vue » (Viart 1997 : 85) qui sous-tendrait des récits à dominante « phénoménologique » comme *H* ou *RF*¹. Or, il semble en réalité peu plausible que la matière fictionnelle dans ces deux romans puisse être subordonnée à la perspective unitaire d'un sujet narrateur dont on transcrirait le « flux de conscience » à la manière de Joyce dans le monologue de Molly Bloom². Nous nous proposons donc ici de prendre la question par l'autre bout, en montrant que la profonde unité stylistique de *H* et de *RF* découle paradoxalement d'une multiplication des centres de perspective donnant lieu à un enchevêtrement quasi-inextricable de PDV énonciatifs qui se juxtaposent, s'affrontent, se recoupent et/ou s'interpénètrent totalement ou partiellement³. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur deux modèles heuristiques : d'une part les travaux d'Alain Rabatel (1997, 1998, 2008) sur le PDV, défini *lato sensu* comme la somme des « moyens linguistiques par lesquels un sujet envisage un objet » (Rabatel 2008 : 21)⁴ ; d'autre part un corpus d'ouvrages d'histoire de l'art consacrés à ce qu'il est convenu d'appeler le « cubisme analytique ». Le problème du PDV projeté sur le référent est central dans la peinture cubiste, puisque celle-ci se propose d'envisager l'objet simultanément « sous tous ses aspects, même ceux qui sont invisibles » (Sérullaz 1963 : 9 ; italiques de Sérullaz). Or, Simon, qui a reçu lui-même une formation de peintre dispensée par un théoricien du cubisme (André Lhote), connaît fort bien les techniques picturales cubistes et insiste dans plusieurs interviews sur les similitudes entre ces



Cézanne, *Nature morte à la commode* (1883-1887), détail

Fig. 1A : « rabattement de plans »
pré-cubiste

techniques et les innovations scripturales qu'il a expérimentées pour sa part dans ses romans. Comme le souligne effectivement une critique anglophone dans un article consacré à *RF*, « [t]he evolution of Simon's narrative technique calls to mind the compositions of cubist painters » (Kelly 1985 : 111). Qu'est-ce qui motive un tel rapprochement ? Nous nous proposons d'examiner successivement : (1) la réflexion menée par Simon sur l'héritage conceptuel légué par les pionniers du cubisme (Picasso, Braque, Gris) ; (2) les invariants stylistiques du cubisme analytique ; (3) les techniques scripturales liées à la « construction textuelle du PDV » qui constituent le pendant de ces invariants. Le cubisme « synthétique » ne sera pas abordé ici : les enjeux stylistiques qu'il soulève, quoique d'une importance décisive pour qui veut mettre au jour les spécificités de l'idiolecte littéraire simonien, dépassent assez largement le problème de la « construction du point de vue », et nécessiteraient de toute façon des développements trop longs pour être intégrés dans notre étude.

1 Simon et l'héritage conceptuel du cubisme

1.1 La « déchosification » des objets

Si la démarche des peintres cubistes fascine à ce point Claude Simon, c'est avant tout parce qu'elle donne l'impression de transformer les « objets fixes » aux contours clos et nettement délimités hérités de la peinture réaliste en représentations mentales partiellement « déchosifiées »⁵ qui s'interpénètrent : en effet, pour reprendre une formule de Fernand Léger⁶, le cubisme n'est pas (ou pas seulement) un « réalisme visuel », mais (aussi) un « réalisme de conception » ; Picasso expliquera pour sa part qu'il s'agit d'un « moyen d'exprimer ce que nos yeux et nos esprits perçoivent » (cité in Sérullaz 1963 : 15), alors que Gleizes et Metzinger (1980 : 38) reprochent à Courbet de ne pas avoir compris que « le monde visible ne devient le monde réel que par l'opération de la pensée ». Or, l'émergence d'un « réalisme de conception » constitue aux yeux de Simon une véritable révolution, dont l'importance est soulignée dans le *Discours de Stockholm* : « [s]'il s'est produit une cassure, un changement radical dans l'histoire de l'art, c'est lorsque des peintres [*allusion aux impressionnistes, à Cézanne et aux cubistes*], bientôt suivis par des écrivains, ont cessé de prétendre



Picasso, *Portrait de Wilhelm*

Fig. 1B : « rabattement de plans » cubiste



Braque, *Broc et violon (1910)*

Fig. 2 : « facettes » cubistes

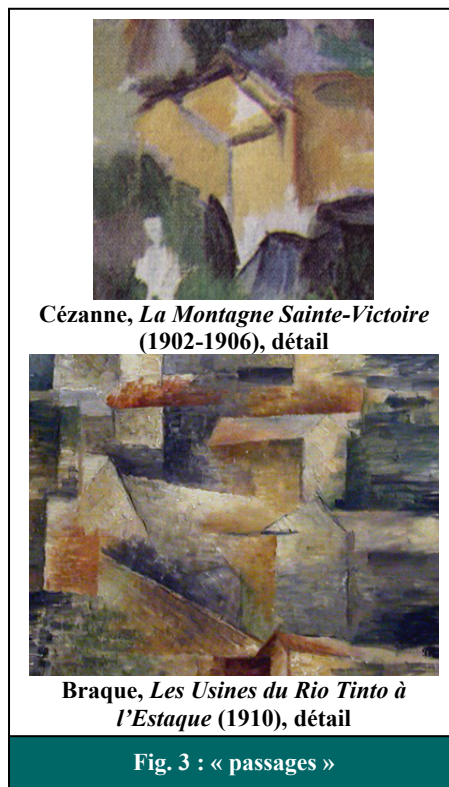
représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient » (*DS*, 26). L'impact de cette révolution sur le plan scriptural sera mis en évidence dans une conférence de 1982, où Simon évoque la démarche de Cézanne et des cubistes pour expliquer en quoi consiste le processus de « déchosification » du référent : « [A]lways careful to grasp his feelings with precision, he [Cézanne] noticed that "les plans se chevauchent" [...] and even [...] that "les objets se pénètrent entre eux" [...], that which is characteristic, if we think about it, of our way of perceiving the visible world, with a kind of imprecision or indistinction, and our perception of the entire world [...] as well – as much in the present as in our memory where, unceasingly, memories, images, and emotions veer into one another, superimpose on, associate with, and interpenetrate one another. [§] And it is from there (which is to say where we really apprehend things only by discontinuous fragments that overlap and combine to form, on the other hand, an emotive or sensorial continuity in our minds) that the Cubists were led, in a first step, to practice what was called "analytic Cubism". This, following Cézanne's example, arranged on a neutral background a few lines (horizontal or oblique) and a few spots – or rather a

few modulations. In a second step, in 1913, came "synthetic Cubism", which, *without any solution then of continuity*, and with no other principle than their qualitative affinities (shapes, colors, rhythms), had fragments of objects, imagined or even sometimes "real", like sheets of newspaper, pieces of tapestry, of "faux-bois", and so on, agglutinate, interfere, and intermingle with each other *in the way that we really perceive them* » (Simon 1986 : 79-80 ; italiques de Simon). Aux yeux de certains théoriciens du cubisme (Gleizes et Metzinger 1980 : 66, Kramář 2002 : 20, 34), la « déchosification » de l'objet donne même lieu à une véritable *transsubstantiation*. Or, de manière symptomatique, c'est l'image de la « transsubstantiation [*sic*] » (RF, 99) qui sera utilisée dans *La Route des Flandres* pour décrire le cheval mort, objet « déchosifié » par excellence d'une part parce qu'il n'a pas de substance fixe (il appartient à la fois au règne animal et au règne minéral⁷), d'autre part parce que ses contours se modifient sans cesse en fonction du PDV qu'on projette sur lui (cf. *infra*, 1.2) : dès lors, il n'y a pas à s'étonner si l'émergence de cet objet donne lieu comme on le verra à un compactage de PDV narratifs quasi-cubiste dans les premières pages du roman.

1.2 Le décentrement de la perspective

Les innovations formelles mises au point par les peintres cubistes ont permis de créer un espace pictural qui n'est plus réductible à l'unité d'un PDV fixe, distinctement individué⁸, dans la mesure où il se présente comme la « condensation de plusieurs vues d'un même objet en une seule image » (Golding 1965 : 27). Le peintre cubiste est ainsi censé (du moins lors de la période « analytique ») « se mouvoir autour de l'objet pour en saisir plusieurs apparences successives » (Gleizes et Metzinger 1980 : 68), qui sont mutuellement incompatibles : une telle démarche donne lieu à la naissance d'une « image totale » (ibid. : 34), définie comme « l'objet lui-même identifié avec celui qui le réalise » (ibid.). Or, c'est une démarche en tous points similaire à celle-ci qui est à la fois décrite et mise en œuvre dans *La Route des Flandres*, au moment précis où Georges aperçoit le cheval mort :

(1) « [...] et ce dut être par là que je [*Georges*] le vis pour la première fois, un peu avant ou après l'endroit où nous nous sommes arrêtés pour boire, le découvrant, le fixant à travers cette sorte de demi-sommeil, cette sorte de vase marron dans laquelle j'étais pour ainsi dire englué, et peut-être parce que nous dûmes faire un détour pour l'éviter, et plutôt le devinant que le voyant : c'est-à-dire [...] quelque chose d'insolite, d'irréel, d'hybride, en ce sens que ce qui avait été un cheval (c'est-à-dire ce qu'on savait, ce qu'on pouvait reconnaître, identifier comme ayant été un cheval) n'était plus à présent qu'un vague tas de membres, de corne, de cuir et de poils collés, aux trois quarts recouvert de boue – Georges se demandant sans exactement se le demander, c'est-à-dire constatant [...] que quoiqu'il n'eût pas plu depuis longtemps [...] le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval était presque entièrement recouvert [...] d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé semblait-il par la terre [...] ; Georges le regardant tandis qu'il faisait machinalement décrire à sa monture un large demi-cercle pour le contourner [...] Il le vit lentement pivoter au-dessous de lui, comme s'il avait été posé sur un plateau tournant (d'abord au premier plan, la tête renversée, présentant sa face inférieure, fixe, le cou raide, puis insensiblement, les pattes repliées s'interposant, masquant la tête, puis le flanc maintenant au premier plan, la blessure, puis les membres postérieurs en extension, collés l'un à l'autre comme si on les avait ligotés, la tête réapparaissant alors, tout là-bas derrière, dessinée



Cézanne, *La Montagne Sainte-Victoire* (1902-1906), détail

Braque, *Les Usines du Rio Tinto à l'Estaque* (1910), détail

Fig. 3 : « passages »

en perspective fuyante, les contours se modifiant d'une façon continue, c'est-à-dire cette espèce de destruction et de reconstruction simultanées des lignes et des volumes (les saillies s'affaissant par degrés tandis que d'autres reliefs semblent se soulever, se profilent, puis s'affaissent et disparaissent à leur tour) au fur et à mesure que l'angle de vue se déplace » (*RF*, 25-27 ; nous soulignons).

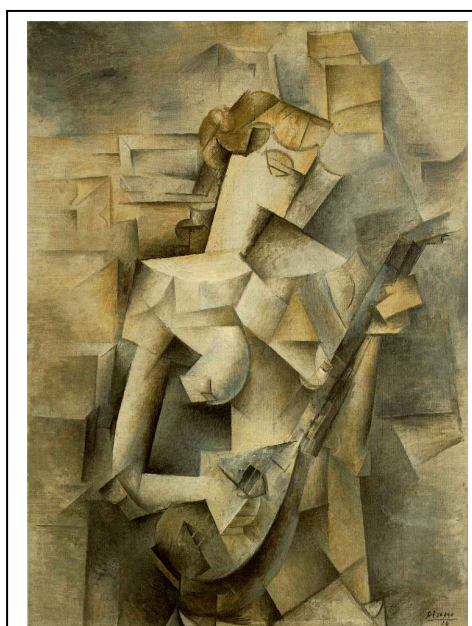
Georges tourne visiblement autour de l'objet qui s'offre à son regard à la manière des peintres cubistes, dont le *modus operandi* est ici convoqué « entre les lignes » du texte de deux manières différentes : (a) au niveau isotopique et thématique, par l'activation du sème isotopant /manière picturale/ dans les vocables soulignés et par l'évocation de la couleur gris-beige, typique des tableaux cubistes « analytiques » de la période 1910-1912 (cf. fig. 1B, 2, 4, 5, 7A, 7B) ; (b) au niveau énonciatif et narratif, par le biais d'une énallage de personne (P1→P3⁹) qui a fait date, et qui permet de compacter en l'occurrence deux PDV énonciatifs distincts, mutuellement incompatibles si l'on s'en tient aux codes représentationnels du roman réaliste du 19^{ème} siècle : PDV1 (« perception indirecte régie partiellement mimétique » prise en charge par un N à la P1, Georges) / PDV2 (« perception indirecte régie partiellement mimétique » prise en charge par un N anonyme à la P3). Or, loin d'être des cas isolés, des compactages de ce genre se multiplient au fil des pages dans *H* et se trouvent carrément systématisés dans *RF* (cf. *infra*, 3.2). Dès lors, on est confronté à un décentrement radical de la perspective énonciative et narrative¹⁰ qui confère aux deux romans une dimension proprement cubiste.

2 Les invariants stylistiques du cubisme analytique

Les techniques picturales mises au point lors de la période « analytique » du mouvement cubiste ont partie liée avec la problématique du PDV dans les œuvres de fiction verbales, étant donné qu'elles découlent d'une tentative de fusionner « [d]es points de vue multiples » en « une forme unique » (Fry 1966 : 15 ; cf. Golding 1965 : 16, 48 *et passim*) : « le peintre [cubiste] associe en un tout inédit ce qui, dans la nature, ne peut être vu simultanément » (Kramář 2002 : 15). Pour obtenir cette « synthèse optique » (Golding 1965 : 84), des peintres comme Picasso ou Braque vont utiliser une série de procédés hérités pour la plupart de Cézanne :

2.1 Le « rabatement de plans »

Un tel procédé, repris plus tard par les peintres futuristes qui parleront quant à eux de *battaglia dei piani* (cf. Golding 1965 : 57), consiste à « représenter un objet déployé sous toutes ses faces » (Sérullaz 1963 : 9 ; cf. fig. 1A, 1B, 4), en juxtaposant sur la toile des surfaces (les fameuses « facettes », cf. *infra* 2.2) correspondant en principe chacune à un point de vue différent projeté sur cet objet. Ainsi, dans *Nature morte à la commode* de Cézanne (fig. 1A), le « dévers imprimé [...] à certaines parties des objets donne [...] l'impression que le peintre a adopté des angles de vue différents, ou mobiles » (Golding 1965 : 106) : le bord du grand vase est vu d'en haut, alors que le petit vase semble peint par un observateur dont les yeux seraient situés juste au-dessus de son col. De même, dans le portrait de Wilhelm Uhde par Picasso (fig. 1B), le nez du personnage est vu à la fois de profil et de trois quarts, et ses yeux ne se situent pas sur le même plan : l'un est représenté de face, l'autre de profil.



Picasso, *Jeune fille à la mandoline* (1910)

Fig. 4 : diagrammatisation de l'objet

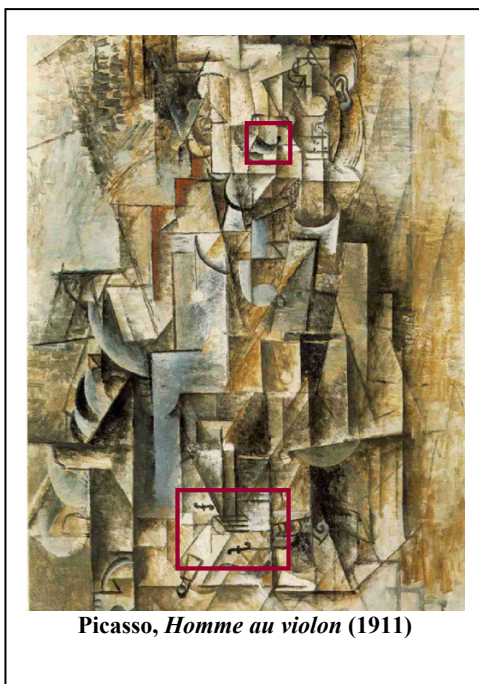


Fig. 5 : emploi de signes synecdochiques

2.2 La décomposition de l'objet en « facettes »

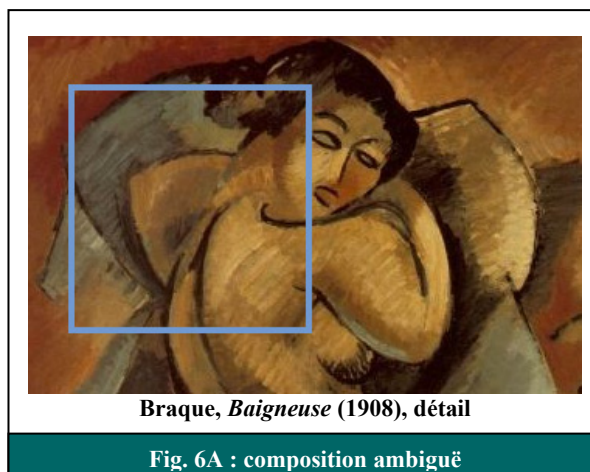
Dans sa forme prototypique, la facette est une « petite portion de tableau que cerment des lignes droites ou courbes, avec deux arêtes voisines définies par un ton clair et deux arêtes opposées par un ton sombre, tandis que la zone intermédiaire évolue entre ces deux extrêmes » (Denvir et al. 1989 : 168). La juxtaposition de facettes confère aux toiles cubistes « analytiques » une « apparence polyédrique » (Sérullaz 1963 : 17) qui rend leur style immédiatement reconnaissable (cf. fig. 1B, 2, 4, 5, 6B, 7A). Chaque facette délimite en principe un espace au sein duquel le PDV projeté sur l'objet est homogène (cf. fig. 1B, 4); toutefois, alors que dans les tableaux (pré-)cubistes de la période 1908-1910¹¹ les facettes restent encore assez nettement délimitées, dans les œuvres de la période 1910-1913 elles commencent à fusionner partiellement entre elles et/ou à se dissoudre dans l'espace qui les entoure (cf. fig. 5, 6B, 7A), formant « un tissu continu de petits plans fluides qui s'interpénètrent »

2.3 Le « passage »

Le passage peut être défini comme une « interruption de la ligne de contour » (Sérullaz 1963 : 17), qui permet justement de fusionner l'objet avec les objets environnants et/ou avec l'arrière-plan (cf. Sérullaz 1963 : 17, Golding 1965 : 108, Gleizes et Metzinger 1980 : 44, Rubin 1990 : 19). Cette technique est déjà utilisée dans les derniers paysages de Cézanne, comme en témoigne l'interruption des contours de certaines maisons dans *La Montagne Sainte-Victoire* (fig. 3) ; elle sera reprise et systématisée dans un nombre incalculable de tableaux cubistes, comme par exemple *Les Usines du Rio Tinto à l'Estaque* de Braque (1910 ; fig. 3), ou encore le portrait de Daniel-Henry Kahnweiler peint par Picasso (1910 ; fig. 7A ; cf. fig. 1B, 2, 4, 5, 6A, 6B, 7B).

2.4 Autres procédés

La « déchosification » de l'objet dans les tableaux cubistes est poussée à l'extrême grâce à d'autres procédés, qui viennent démultiplier l'impact pictural des artefacts stylistiques liés à la « synthèse optique ». On peut mentionner tout d'abord la création de signes picturaux diagrammatiques ou synecdochiques : ces « menus traits qui ne définissent pas mais qui suggèrent » (Gleizes et Metzinger 1980 : 52) permettent de reconnaître (par inférence pragmatique) la totalité d'un objet à partir de sa forme stylisée, ou d'une de ses composantes (cf. Karmel 2003 : 124-146, Golding 1965 : 151). Ainsi, dans *Femme à la mandoline* de Picasso (1910, fig. 4), les mains et le visage du personnage représenté, stylisés à l'extrême, sont réduits à des formes trapézoïdales ; corrélativement, dans *Homme au violon* (1911, fig. 5), l'« homme » est



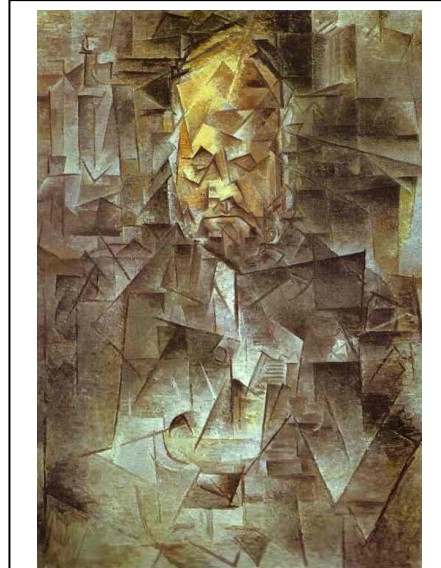
Braque, *Baigneuse* (1908), détail

Fig. 6A : composition ambiguë

reconnaissable quasi-exclusivement grâce à ses moustaches, le « violon » grâce à ses cordes et ses ouïes en forme de *f*! De la sorte, l'objet dépeint n'est pas directement « visible » sur la toile, mais se forme dans l'esprit de l'observateur¹² (Kramář 2002 : 23). Les cubistes qui recourent à des techniques de ce genre (essentiellement Picasso et Braque dans leurs tableaux « hermétiques » de la période 1910-1913) oscillent ainsi entre « les deux pôles des systèmes de représentation de l'objet : l'illusion et la signification » (Laude 1973 : 20).

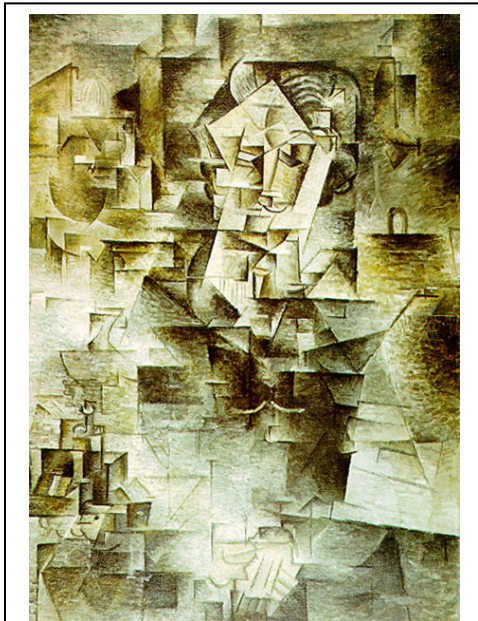
On retiendra également la mise en place de compositions picturales ambiguës, donnant à voir des « objets » et/ou des espaces indéterminés (cf. Rubin 1990 : 18-19, Karmel 2003 : 121). On en veut pour preuve un tableau pré-cubiste comme *La Baigneuse* de Braque (1908, fig. 6A), où la rupture du contour du cou du personnage crée une « ambiguïté spatiale » (Fry 1966 : 14, 27) : d'une part elle permet « l'interpénétration et l'union du cou, de l'épaule et du bras » (Golding 1965 : 93) ; d'autre part elle est à l'origine d'une fusion partielle du personnage représenté avec l'arrière-plan, puisqu'il est impossible de dire si la forme approximativement triangulaire qui avoisine ce « passage » représente l'épaule gauche de la baigneuse ou bien... une des extrémités du coussin sur lequel elle repose, visible à sa droite.

Simon connaît manifestement bien les techniques mentionnées ci-dessus, comme le prouvent entre autres : (a) les remarques qu'il consacre au « rabatement de plans » dans une lettre envoyée à Stuart Sykes (Sykes 1979 : 135 ; cf. *infra* 3.2.5.2) ; (b) l'utilisation du mot « facettes » dans un extrait de *H* convoquant de toute évidence la décomposition et la diagrammatisation de l'« objet » dans les tableaux cubistes de la période analytique :



Picasso, *Portrait d'Ambroise Vollard* (1910)

« Toute la surface du tableau est couverte d'une série de petites facettes qui s'entrecroisent, dont chacune, à cause du "passage", peut être considérée comme étant à la fois derrière *et* devant d'autres surfaces voisines » (Fry 1966 : 20 ; italiques de Fry)



Picasso, *Portrait de Daniel-Henry Kahnweiler* (1910)

Fig. 7A : « passages »

Fig. 6B : composition ambiguë

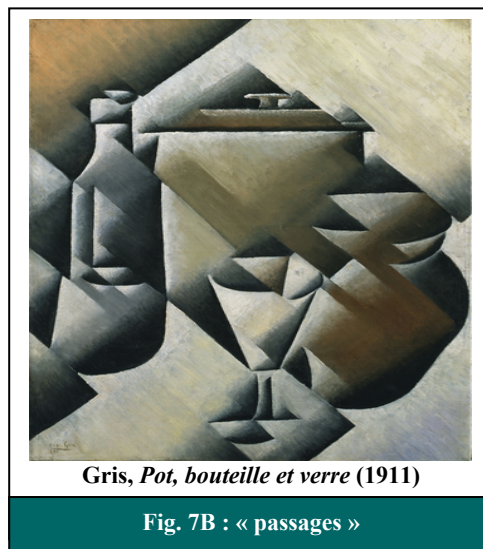
(2) « [...] les rideaux [...] l'autre, s'ajoutant, se superposant, jusqu'à ce que la lumière parût éclater, se fractionner en une multitude de plans, de dièdres, de facettes, de murs, et les absorber [...]. » (*H*, 90)¹³

et (c) l'omniprésence du sème isotopant /diagrammatisation/ dans tous les romans simoniens de la période 1957-1981, bon nombre d'objets fictionnels étant réduits à de pures formes géométriques : les « rayures noires de la pluie » (*H*, 187), la porte-rectangle (*RF*, 106), les verres-cônes renversés (*RF*, 110) etc. Dès lors, et compte tenu de tout ce qui précède, il semble licite de supposer que les innovations formelles expérimentées par les peintres cubistes lors de la période « analytique » sont pour la plupart transposées dans *H* et *RF*, qui peuvent de ce fait être considérés comme des « experiment[s] in "cubist" fiction » (Kelly 1985 : 111). Une telle hypothèse semble effectivement corroborée par les propos de Simon, qui incite ses exégètes à effectuer un rapprochement intersémiotique entre « la fragmentation de la fiction » dans ses œuvres et le développement des techniques picturales cubistes (Simon 1975 : 413-414). Pour mettre en

œuvre ce rapprochement sans plus tarder, nous allons étudier à présent les procédés stylistiques liés à « l'empaquetage des PDV » (Rabatel 2008 : 72) dans *H* et *RF*.

3 La construction textuelle du point de vue dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres*

Étudier la « construction textuelle du PDV » revient en définitive à examiner « un ensemble de traits qui concernent les relations entre un *sujet focalisateur* à l'origine d'un *procès de perception* et un *objet focalisé* » (Rabatel 1998 : 9 ; italiques de Rabatel). Ces relations se trouvent inscrites au cœur même de la trame énonciative et narrative de *H* et de *RF*, comme le note Gérard Roubichou (1976 : 103 ; italiques de Roubichou) : « dans *L'Herbe*, [...] le travail de l'instance imaginante et narrative est, à chaque instant, marqué dans et à travers *les signes* laissés dans la narration et que nous avons tenté en partie de faire apparaître (glissements, ruptures, structures thématiques et formelles qui sous-tendent les évocations, etc.) ». Les paramètres liés à la « mise en perspective » du référent fictionnel sont : (a) la nature des données perceptuelles filtrées par le focalisateur ; (b) les modes d'inscription de son PDV dans le texte ; (c) les modalités de référenciation du focalisé (vision de ce dernier, profondeur et volume des informations permettant de le reconstituer). Or, comme on va le montrer, *Simon* fait subir à tous ces paramètres en même temps des variations si importantes qu'elles détruisent les mécanismes de vraisemblabilisation psychologique régulant la gestion du flux informationnel et l'agencement des différents centres de perspective dans les romans « réalistes », conférant ainsi à l'univers narratif de *H* et de *RF* une « apparence polyédrique » typiquement cubiste... En quoi consistent les « changement[s] d'envisagement de l'objet du discours » (Rabatel 2008 : 318) qui permettent d'obtenir un tel effet ?



Gris, Pot, bouteille et verre (1911)

Fig. 7B : « passages »

3.1 L'indécidabilité du procès perceptif

La « polyédricisation » du référent fictionnel dans *H* et *RF* se manifeste tout d'abord par une série de variations portant sur la nature même des données perceptuelles filtrées par un focalisateur donné, ainsi que leur agencement. Qu'est-ce à dire ? Le monde simonien est donné comme appréhendé par des « consciences percevantes », dont l'activité relève de ce que Jean Duffy (1992 : 49) appelle « the ubiquitousness of a paradoxically a-personal subjectivity ». Mais s'agit-il de consciences qui perçoivent *stricto sensu*, se remémorent, imaginent, devinent, induisent ou déduisent ? L'écriture simonienne travaille à estomper les frontières délimitant : (a) les différents types de saisie du référent fictionnel ; (b) les différentes étapes de l'activité mentale du focalisateur dans le cadre d'une saisie donnée. À l'unité postulée de l'objet (qui pose de toute façon problème, cf. *infra* 3.2.3.1) s'oppose ainsi la variabilité des manières de l'appréhender, comme s'il s'agissait d'en faire le tour, non pas simplement physiquement, mais en termes d'activités psychiques, afin de l'ériger en *vue de l'esprit*.

3.1.1 Compactage de saisies perceptuelles distinctes

Il a été montré ailleurs comment Simon utilise toute une série de variations articulées autour de l'enchaînement de base [pouvoir + verbe de perception], afin de fusionner en une entité plus ou moins indécomposable les perceptions effective, possible ou potentielle (Zemmour 2008 : 168-173), ou bien encore les perceptions expérientielle, inférentielle et représentationnelle (mémoire ou même purement

fantasmagorique ; cf. Zemmour 2008 : 189-193). De la sorte, le référent textuel se trouve partiellement « déchosifié », puisque sa concrète matérialité est sans cesse remise en question :

- (3a) « Louise pouvant percevoir, ou croyant percevoir [...] l'infime bruit » (*H*, 183 ; fusion perception expérientielle/représentationnelle)
 (3b) « je pouvais les sentir, les deviner [*les corps des prisonniers*] grouillant rampant lentement les uns sur les autres » (*RF*, 19 ; fusion perception expérientielle/inférentielle)

Un tel traitement des données perceptuelles est évoqué par Simon lui-même dans bon nombre d'interviews : « [...] dans "La Route des Flandres", les faits sont sans cesse contestés, remis en question, par les différents personnages qui en formulent plusieurs versions, s'interrogent, se demandent s'ils ne se trompent pas, si les choses se sont bien passées telles qu'on les leur a racontées, ou telles qu'ils les imaginent, ou même encore telles qu'ils ont cru les voir. Tout bouge » (Simon 1960 : 31) ; « [...] en ce qui me concerne j'ai beaucoup de mal à savoir ce que j'ai vraiment vécu, ce que j'ai cru vivre ou imagin[é] vivre. [...] [J]e crois qu'il est important de cesser de faire une différence entre ce "réel" et cet "imaginaire" que nous distinguons tellement peu dans notre vie. Il me semble que ce que l'on appelle le réel ou l'imaginaire se mélange, que tout ça est intimement entrecroisé, interpénétré » (Simon 1969 : 186).

3.1.2 Compactage d'étapes dans le cadre de la même saisie perceptuelle

Simon s'attache également à estomper les limites entre « perception » et « pensée » au sein d'une seule et même saisie du référent fictionnel. Soit l'extrait suivant :

- (4) Georges se demandant comment la guerre répandait (puis il vit la valise éventrée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffe) cette invraisemblable quantité de linges (*RF*, 28 ; cf. *RF*, 234)

En (4), on trouve enchâssée, au sein d'une complétive introduite par « se demandant » et exprimant une activité (pré)réflexive, une parenthèse exprimant la donnée expérientielle brute censée être à l'origine de cette activité. L'enchaînement (chrono)logique en vertu duquel la vue devrait précéder la réflexion se trouve aboli et se voit remplacé par une saisie du monde où l'une et l'autre interagissent dans un ordre indécidable. Ce choix énonciatif n'est-il pas porteur de sens sur le plan psychologique ? Georges, épuisé, ahuri, déambulant sur son cheval dans un état de « demi-sommeil » (*RF*, 25), est un « sujet de conscience » incapable de transformer le magma informe de données perceptuelles et réflexives qui envahissent son esprit en un enchaînement de représentations mentales « claires et distinctes », ordonnées dans un schéma linéaire du type causal : une idée lui vient dans un premier temps, puis il comprend mieux pourquoi cette idée lui a traversé l'esprit.

3.2 Les variations de l'identité du focalisateur, de son positionnement et des modes d'inscription de son PDV

Ces variations se trouvent au cœur du dispositif énonciatif « cubiste » mis en place dans *H* et *RF*.

3.2.1 Une perspective énonciative décentrée

Dans *H* et *RF*, on se trouve confronté à une oscillation permanente entre plusieurs focalisateurs différents (N à la P3, Louise, Pierre, Sabine dans *H*, N à la P3, Georges dans *RF*), dont le positionnement spatio-temporel ne peut pas toujours être défini de manière univoque. Les PDV respectifs de ces focalisateurs ne sont pas (ou du moins pas toujours) clairement délimités, et le traitement énonciatif réservé à chacun d'entre eux est hautement ambigu, puisque le texte ne cesse de parcourir (dans le désordre) toutes les étapes d'un continuum entre « PDV raconté » et « PDV représenté », et plus généralement entre formes « diégétiques » et formes « mimétiques » du discours narratif¹⁴. Le lecteur a ainsi droit à une alternance incessante entre « perceptions narrativisées » (totalement ou partiellement)¹⁵, « perceptions indirectes régies »¹⁶, « perceptions indirectes régies partiellement mimétiques »¹⁷, « perceptions indirectes libres »¹⁸

et « perceptions directes libres »¹⁹, et il peut arriver qu'un seul et même événement fasse l'objet *en même temps* de plusieurs saisies perceptuelles mutuellement exclusives (cf. *infra* 3.2.2.2, 3.2.3.1, 3.3.1.2). Ces variations d'un fragment à l'autre du roman dans l'appréhension d'un même objet ou même d'objets différents qui se superposent sont constitutives d'« effets-point de vue » assimilables, dans le cadre d'une esthétique cubiste, à une représentation du monde par facettes.

3.2.2 Une syntaxe cubiste

Une telle démarche repose avant tout sur la mise en place d'un dispositif syntaxique qui engendre des interférences successives entre des portions discursives véhiculant des PDV différents. Nous avons montré ailleurs que la syntaxe simonienne pouvait se décrire au moyen de deux unités pragmatico-syntaxiques de rang différent : la période et la clause (Zemmour 2008 : 140-160)²⁰. Ces unités donnent lieu à une segmentation qui ne saurait se réduire à une division en parties nettement délimitées, de même que les facettes d'un tableau cubiste (délimitées par des arêtes susceptibles à tout moment de se dissoudre²¹) ne sauraient correspondre à une pure et simple sectorisation de la toile : clauses et périodes entretiennent entre elles des rapports qui relèvent à la fois de la juxtaposition (mitoyenneté des arêtes) et de l'imbrication (estompement des arêtes), Catherine Rannoux observant ainsi que, dans *RF*, « chaque marque de rupture est susceptible de signifier en même temps, mais sur un autre plan, la continuité, et inversement » (Rannoux 1997 : 42). Une telle démarche est mise en avant dans l'incipit de *RF*, susceptible d'être scandé en clauses (un trait oblique) et périodes (deux traits) comme suit :

(5) Il tenait une lettre à la main, / il leva les yeux / me regarda / puis de nouveau la lettre / puis de nouveau moi, / derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir / la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles // mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé / et Wack entra dans la chambre disant Les chiens ont mangé la boue, / je n'avais jamais entendu l'expression, // il me semblait voir les chiens, / des sortes de créatures infernales mythiques / leurs gueules bordées de rose / leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, / peut-être un souvenir, / les chiens dévorants nettoyant faisant place nette : // *maintenant* elle était grise / et nous nous tordions les pieds en courant (*RF*, 9 ; nous soulignons)

Cet incipit montre bien en quoi le recours à la clause et à la période au détriment de la « phrase » traditionnelle confère à la syntaxe simonienne une dimension cubiste. En effet, la plasticité des agencements syntaxiques périodico-clausaux permet ici à Simon de fusionner en partie des saisies perceptuelles hétérogènes du référent fictionnel, par le biais notamment d'une anacoluthie qui a fait date (cf. Dällenbach 1988 : 36, Rannoux 1997 : 17) : « je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre ». Cette anacoluthie (on attendait normalement « et *que* Wack entra dans la chambre) permet de connecter *tout en marquant leur discontinuité* un fragment de « monologue remémoratif » (« je me rappelle qu'il avait gelé ») et un fragment de récit à la P1 qui constitue le « rapport narratif d'une action » (« et Wack entra »), compactant ainsi deux perceptions différentes (représentationnelle, expérientielle) de la même séquence événementielle (cf. *supra*, 3.1.1). Un tel *modus operandi* constitue, nous semble-t-il, l'équivalent scriptural des procédés utilisés dans des tableaux cubistes comme *La Bouteille de Pernod* de Picasso, toile composée de « plans distincts [...] qui semblent se traverser ou se chevaucher » (Golding 1965 : 204 ; v. fig. 8). Bien entendu, chaque clause et/ou période ne correspond pas nécessairement à une variation analysable en termes de PDV, mais il est clair que la syntaxe périodico-clausale confère une mobilité exceptionnelle au PDV projeté sur le référent fictionnel, comme le montrent les analyses qui suivent.

3.2.2.1 La délimitation des unités clausales/périodiques

Les procédés utilisés pour délimiter ces unités génèrent une impression de morcellement narratif et énonciatif analogue au morcellement apparent des objets représentés dans les tableaux cubistes.

Le rôle des connecteurs. Dans le cadre d'une syntaxe périodico-clausale, certains connecteurs ont un rôle prépondérant de démarcateur travaillant à la création d'une « arête » scripturale. En particulier, l'emploi que Simon fait du connecteur *mais* nous paraît relever de ce que Rabatel nomme, à la suite de J.-M. Adam (1990 : 192-211), le « *mais* démarcatif ». Ce *mais*, « dont la fonction consiste essentiellement à articuler des morceaux discursifs a priori hétérogènes » (Adam 1990 : 203 ; cité in Rabatel 2008 : 165), est utilisé dans *H* et *RF* pour délimiter des (agencements de) périodes pris(es) en charge par deux focalisateurs différents, ou bien par un focalisateur situé à deux moments temporels différents ou appréhendant le référent de deux manières différentes. On en veut pour preuve le texte (6), où le *mais* vient articuler deux agencements périodiques doublement hétérogènes, d'une part parce qu'ils relèvent de saisies perceptuelles différentes (représentationnelle/expérientielle), d'autre part parce qu'ils sont pris en charge par un focalisateur dont le positionnement spatio-temporel a subrepticement varié :

(6) Et de nouveau il me [= *Georges, enfermé dans un wagon de prisonniers avec Blum*] semblait voir cela : se détachant sur le vert inimitable des opulents marronniers, presque noir, les jockeys passant dans le tintement de la cloche pour se rendre au départ [*d'une course hippique*] [...], et à la fin Corinne se levant nonchalamment, se dirigeant sans hâte [...] vers les tribunes... [§] *Mais* il n'y avait pas de tribunes, pas de public élégant pour nous regarder : je [= *Georges déambulant dans la campagne avec d'autres cavaliers avant d'être fait prisonnier*] pouvais toujours les voir devant nous se silhouettant en sombre » (*RF*, 21-23 ; nous soulignons)

Le rôle des marqueurs temporels. Il en va de même pour les marqueurs temporels tels que *maintenant*, *puis*, *alors* ou *et* qui, lorsqu'ils sont associés à des formes verbales de second plan, peuvent être considérés comme des co-embrayeurs opérant un décrochage énonciatif (Rabatel 2008 : 169) et travaillant par là même à un effet d'arête, particulièrement visible dans l'exemple qui suit :

(7) à peine eut-il disparu que les freins commencèrent à grincer, / un son long et criard, / de plus en plus aigu, / s'exaspérant, / se bloquant, / puis plus rien, / le train arrêté *maintenant* dans la gare cachée par les arbres, / la voix de l'employé criant le nom de la station, / toutes les portières des wagons *maintenant* ouvertes ballant dans la lumière déclinante, / l'aveuglant soleil bas, / les voyageurs sautant à terre (*H*, 21 ; nous soulignons)

L'adverbe temporel opère un décrochage temporel dans la mesure où il ré-ancre le récit dans un contexte temporel disjoint de ce qui précède, et cela indépendamment du laps de temps qui a pu s'écouler entre les deux faits (le freinage et l'arrêt complet ou encore l'annonce de l'employé et l'ouverture des portes).

Il est à noter que parmi les connecteurs, *maintenant* joue un rôle un peu particulier en raison de son ambivalence énonciative. En effet, il peut s'entendre comme un connecteur fonctionnant comme *puis* ou *alors* pour exprimer une simple succession de faits au sein de la narration sur le mode de la discontinuité ; toujours sur le mode de la discontinuité, il peut aussi s'analyser comme une émanation de la voix narrante, inscrit en ce cas dans un présent de l'énonciation (*maintenant* je me souviens / dis / écris que...) et à considérer comme adverbe d'énonciation. Bref, l'emploi de *maintenant* participe de cette ambivalence de l'ancrage discursif étudiée ailleurs (cf. 3.3.1.1).

Le rôle de la parenthèse. Dans certains de ses emplois, la parenthèse vient attester après coup, par-delà une impression de continuité entre deux clauses ou deux périodes, qu'une variation de la saisie perceptuelle du référent fictionnel et/ou du positionnement du centre de perspective vient d'avoir lieu. Il en est ainsi par exemple en (8) :

(8) « Et cherchant (*Georges*) à imaginer cela : des scènes de fugitifs tableaux printaniers ou estivaux, comme surpris, toujours de loin, à travers le trou d'une haie ou entre deux buissons : quelque chose avec des pelouses d'un vert éternellement éclatant, des barrières blanches, et Corinne et lui [*Iglésia*] l'un en face de l'autre [...], *Georges* pouvant voir remuer leurs lèvres, mais pas entendre (trop loin, caché derrière sa haie, derrière le temps, tandis qu'il écoutait (*plus tard, lorsque Blum et lui eurent réussi à l'appivoiser un peu*) *Iglésia* leur raconter une de ses innombrables histoires de chevaux [...]) » (*RF*, 45-47 ; nous soulignons)

Le fonctionnement de la parenthèse soulignée relève du « principe du marquage décalé » (Rannoux 1997 : 151). En effet, la séquence parenthésisée révèle *après coup* au lecteur que la continuité apparente entre l'agencement de clauses averbales « trop loin, caché derrière sa haie, derrière le temps » et la clause propositionnelle « tandis qu'il écoutait Iglésia » masque en fait une double rupture : (a) le verbe « écoutait », qui semble faire partie intégrante de l'espace mental esquissé à partir de l'« introducteur »²² « cherchant à imaginer cela », renvoie en réalité à une saisie perceptuelle expérientielle (Georges écoute *réellement* Iglésia), qui vient se substituer à la saisie représentationnelle du face-à face entre Corinne et Iglésia ; (b) le positionnement temporel de Georges en tant que « sujet de conscience » n'est plus le même, puisque, nonobstant le rapport de concomitance entre les deux saisies suggéré par la conjonction « tandis que », la première a lieu au moment *t*, la deuxième au moment *t+1*.

3.2.2.2 L'imbrication des unités clausales/périodiques

Les techniques scripturales permettant d'intriquer des unités clausales/périodiques *a priori* distinctes sont systématiquement utilisées pour mettre en évidence un certain nombre de variations de la perspective énonciative que le lecteur découvre en général *après coup*. Elles permettent ainsi de créer des « zone[s] amphibologique[s] » (Ricardou 1978 : 213), qui correspondent aux objets et/ou aux espaces ambigus qui se font jour dans les tableaux cubistes « analytiques » (cf. *supra*, 2.4, fig. 6A).

La « segmentation floue » : la notion est empruntée à Claire Blanche-Benveniste et Colette Jeanjean (1987 : 41), et définie par le fait qu'un énoncé se prête à une double analyse syntaxique, selon qu'on le rattache à son cotexte droit ou à son cotexte gauche²³. Un tel phénomène, qui constitue visiblement un équivalent scriptural de la technique du « passage », est particulièrement sensible en (9), où la séquence soulignée permet d'imbriquer deux agencements clausaux *a priori* distincts : le premier renvoie aux sensations de Louise en train d'affronter son amant dans un corps-à-corps explosif ; le deuxième à ce qu'elle a éprouvé quelques jours plus tôt en écoutant Pierre et sa vieille épouse, Sabine, lutter pour mettre la main sur un flacon de cognac dans la salle de bains qui avoisine la sienne :

(9) assistant [*Louise*] de la même façon (comme du dehors) à ce qui se passa ensuite :
/ essayant de se dégager, de s'échapper, /et lui [*son amant*] rattrapant [...] les poignets
qu'il aurait pu tenir dans une seule de ses mains, / disant : "Allons", / et elle : "Tu me
fais mal, je t'en prie, tu ... " / tous les deux luttant maintenant : / *Louise* pouvant, / lui
semblait-il, / les voir, haletants, / luttant [*Pierre et Sabine*] dans l'odeur fade,
écœurante, de l'alcool répandu, parmi les éclats de verre brisé / (*H*, 239-240).

L'imbrication des agencements clausaux distribués à droite et à gauche de la séquence soulignée découle : (a) de l'ambiguïté référentielle des formes en –ANT « [tous les deux] luttant », « haletants » ; (b) de l'emploi à la fois anaphorique et cataphorique du pronom personnel « les » et du groupe pronominal « tous les deux », qui renvoient simultanément au jeune et au vieux couple ; (c) de l'emploi du marqueur temporel déictique « maintenant », qui inscrit la séquence soulignée dans deux cadres situationnels différents tout en estompant le hiatus temporel qui sépare les deux scènes. Du fait de l'« interruption des contours » des fragments narratifs ainsi intriqués, le référent fictionnel est « déchosifié », puisqu'il se transforme en une série de représentations mentales floues qui s'interpénètrent : en effet, il s'avère impossible de comprendre si « pouvant les voir » évoque une saisie représentationnelle mémorielle et/ou fantasmatique (Louise se remémorant la scène de la salle de bains et/ou imaginant le spectacle qu'elle et son amant offrent vus « de l'extérieur »), ou une saisie inférentielle (Louise reconstituant dans son esprit la scène de la salle de bains à partir de ce qu'elle entend).

L'emploi des formes en –ANT (en particulier le participe présent : cf. Zemmour 1998). Dans *H* et *RF*, ces formes cumulent au moins deux fonctions différentes :

Première fonction envisagée, les formes en –ANT permettent la « superposition d'états » focalisateur/focalisé. Prenons par exemple le texte (10), que nous avons déjà analysé ailleurs (cf. Yocariss 2006 : 220-221) sous un angle strictement syntaxique : dans cette séquence, l'emploi d'une forme en –ANT permet de compacter deux saisies perceptuelles mutuellement incompatibles du même référent fictionnel, l'une d'entre elles étant prise en charge par Georges, l'autre par un « sujet de conscience » qui verrait celui-ci « de l'extérieur ».

(10) [...] et maintenant de nouveau rien que Georges et Iglésia juchés sur leurs chevaux, au milieu de la route ensoleillée, inégalement bordée de maisons et absolument déserte sauf les bêtes crevées, les morts, les tas énigmatiques et immobiles de loin en loin, en train de commencer à pourrir lentement sous le soleil, *et Georges regardant le coin de la maison de briques*, puis celle où vient de disparaître le type, puis de nouveau l'angle mystérieux de la maison, puis entendant derrière lui les sabots des chevaux, se retournant, Iglésia déjà au trot, le cheval de main trotant à côté de lui, les deux chevaux s'engageant dans un chemin de traverse, à gauche cette fois [...]. (*RF*, 104-105 ; nous soulignons).

Ici, il est impossible de dire si le segment que nous avons souligné est un début de narration ou le prolongement de la description amorcée dans le cotexte gauche : en effet, s'il est coordonné par polysyndète à « et maintenant » (« et maintenant de nouveau rien que Georges et Iglésia ... et Georges regardant »), il s'agit là d'une proposition non dépendante de statut purement nominal qui constitue (l'ébauche d')une séquence narrative. Si au contraire il est le dernier terme de l'énumération fermée « sauf les bêtes crevées [1], les morts [2], les tas énigmatiques et immobiles de loin en loin, en train de commencer à pourrir lentement sous le soleil [3], et Georges regardant le coin de la maison de briques [4] », il s'agit alors de la dernière composante d'un syntagme prépositionnel ayant une valeur purement descriptive. Dès lors, le personnage de Georges devient le support d'une « superposition d'états » très frappante, puisqu'il est à la fois focalisateur et focalisé, vu et voyant, acteur et spectateur du même spectacle. En d'autres termes, l'emploi du participe présent dans ce type d'occurrences crée un « rabattement de plans » réfléchissant l'énallage « je » / « il » qui structure *RF* dans sa totalité... Il nous semble qu'une telle utilisation des formes en –ANT abolit *de facto* la distinction entre « premier plan » et « second plan »²⁴ que permet ordinairement la répartition passé simple / imparfait, comme le montre ici la possibilité d'une double réécriture : (1) « les morts, les tas énigmatiques et immobiles de loin en loin, [...], et Georges *qui regardait* le coin de la maison de briques » ; (2) « et Georges *regarda* le coin de la maison de briques, [...] puis *entendit* derrière lui les sabots des chevaux ».

Deuxième fonction considérée, le recours systématique aux formes en –ANT permet aussi à Simon de « déchosifier » le référent fictionnel en subordonnant ce dernier à l'activité perceptuelle d'un archi-énonciateur extérieur à l'univers fictionnel de *H* et de *RF*, et dont le PDV se dessine « en creux » :

(11) et elle [*Louise*] resta encore debout à la même place, [...] et au même moment, en bas, la lumière s'alluma, et Julien [*le domestique*] appelant : « Madame ? » (*H*, 88)

Dans ce passage, la forme en –ANT « appelant », coordonnée par polysyndète à deux PS, permet de superposer : (a) une visée globale et une visée sécante de l'enchaînement événementiel évoqué en l'occurrence ; (b) deux « sujets de conscience » distincts, puisqu'elle peut donner lieu à deux « gloses » différentes : « (i) et [elle entendit] Julien appelant » (PDV représenté de Louise) ; (ii) « et [j'imagine] Julien appelant » [PDV représenté d'un « archi-énonciateur » qui met en scène les personnages et ne serait autre que « le romancier au travail » (Roubichou 1976 : 210)]. Les remarques de Simon lui-même sur ce point sont très révélatrices : « Un temps [*sic*] qui me séduit beaucoup c'est le participe présent pour la raison suivante : il sous-entend toujours "je revois" ou "j'imagine". Si j'écris par exemple "Georges ouvrant la porte...", cela veut dire : "Je revois Georges ouvrant la porte", et cela une infinité de fois, aussi souvent que ce souvenir se représente dans ma mémoire, ou encore "J'imagine Georges ouvrant la porte." » (Simon 1969 : 184 ; italiques de Simon ; cf. Simon 1967 : 4)²⁵.

3.2.2.3 Une dialectique continuité/discontinuité

Le traitement ambivalent des unités textuelles fonctionnant comme des « arêtes » scripturales dans *H* et *RF* donne lieu au niveau énonciatif et syntaxique à une oscillation permanente entre continuité et discontinuité, parfaitement mise en évidence par C. Rannoux (1997 : 44 *et passim*). Simon semble imprimer à la matière verbale une série de « mouvements [...] contraires » (*H*, 240), puisque certaines séquences discursives positionnées entre deux ou plusieurs agencements clausaux et/ou périodiques peuvent être utilisées *à la fois pour délimiter et pour articuler ces agencements*. Bien entendu, un tel dispositif n'est pas sans rappeler les concepts derridiens de *brisure* et d'*hymen*, permettant de penser un

« espacement qui assure [en même temps] l'écart et le contact » (Derrida 1972 : 318 ; cf. Derrida 1967 : 96).

3.2.3 La systématisation de l'énallage

Le décentrement radical du PDV dans *H* et *RF* se manifeste également par une utilisation récurrente d'énallages de deux types différents :

3.2.3.1 Enallages de personne

Dans *RF*, on en compte (sauf erreur de notre part) six (*RF*, 25, 146, 156, 241, 263, 271). L'effet de « synthèse optique » produit par l'alternance entre narration homodiégétique et narration hétérodiégétique a été parfaitement cerné par Catherine Rannoux (1997 : 21) : « [c']est bien le même qui est reconsidéré, mais qui vu de ce nouveau point de vue énonciatif, impose une nouvelle interprétation, sans que pour autant la première soit gommée ». Cette analyse est à notre sens remarquablement pertinente, à ceci près que le changement de PDV peut tout aussi bien donner lieu à des référenciations de l'objet mutuellement incompatibles. Ainsi par exemple p. 19, au sein d'une séquence narrative à la P1, on voit Georges, enfermé dans le wagon de prisonniers, demander l'heure à Blum qui refuse de lui répondre. Or, la même scène est narrée de nouveau à la P3 p. 70, et il se trouve que cette fois-ci les rôles s'inversent : la question est posée par Blum, et c'est Georges qui oppose à ce dernier une fin de non recevoir... On est vraisemblablement proches ici de la conception de l'« objet » qui se fait jour dans un tableau cubiste comme *Nature morte à la pipe* de Braque, ce dernier faisant la synthèse, non seulement de vues différentes du verre représenté au premier plan, mais aussi « de différents types de verres » (Golding 1965 : 236 ; cf. fig. 9). On voit s'esquisser ainsi tendanciellement une conception typiquement postmoderne de la variation du PDV, reposant sur l'intrication de « séries » de données narratives/perceptuelles qui entrent mutuellement en résonance (cf. Deleuze 1969 : 302-303) alors même qu'elles sont *divergentes*. Les implications d'un tel phénomène sont exposées avec une clarté remarquable dans un extrait de *Logique du sens* : « [i]l ne s'agit nullement de points de vue différents sur une histoire supposée la même ; car les points de vue restent soumis à une règle de convergence. Il s'agit au contraire d'histoires différentes et divergentes, comme si un paysage absolument distinct correspondait à chaque point de vue » (Deleuze 1969 : 300).

3.2.3.2 Enallages de temps

Dans *H*, Simon recourt simultanément à la narration antérieure, la narration simultanée et la narration ultérieure (cf. p. ex. *H*, 74) : on notera par exemple l'utilisation récurrente de la formule « elle se rappellera cela », déclinée dans toutes sortes de variantes (*H*, 140 ; cf. *H*, 128, 155 *et passim*). Le choix d'une telle formule donne lieu à un marquage énonciatif complexe : l'évocation de l'acte de remémoration est prospective, mais le regard posé sur les événements remémorés est en soi rétrospectif ; bien entendu, cela contribue à brouiller les repères temporels du lecteur, qui éprouve l'impression d'être immergé dans une « durée vague » (cf. *infra*, 5.1) tout comme Louise.

3.2.4 Effet cumulatif de tous ces procédés

Dans *H* et surtout *RF*, la narration oscille sans cesse entre « énonciation embrayée à tour objectivant », « énonciation embrayée à tour subjectivant », « énonciation désembrayée à tour objectivant » et « énonciation désembrayée à tour subjectivant » (cf. Rabatel 2008 : 54-56), ce qui crée une continuité ontologique entre le « subjectif » et l'« objectif » permettant bien entendu de « déchosifier » partiellement le référent fictionnel.

3.2.5 Mises en abyme évoquant les techniques scripturales cubistes

Les analyses qui précèdent semblent validées dans leur quasi-totalité par une série de mises en abyme évoquant la démarche des peintres cubistes. Ces mises en abyme permettent de modéliser la structure

énonciative de *H* et de *RF*, conformément à un « principe de composition » typiquement structuraliste stipulant que « le roman doit être un jeu de miroirs internes » (Simon 1972 : 108).

3.2.5.1 Constitution de facettes

L'éclatement de la narration en une série de « facettes » véhiculant chacune un PDV différent est métaphorisé entre autres par l'image des *éclats de verre brisé*, utilisée à la fois dans *H* [p. 240 ; cf. texte (9)] et dans *RF* (p. 68). La « polyédrisation » du référent fictionnel qui en découle est métatextuellement évoquée en (12) :

(12) semblables [*les jumelles que tient Iglésia*], énormes, brillantes, et recouvertes d'un cuir noir et granuleux, à ces yeux saillants, charbonneux et à facettes que l'on peut voir en avant de la tête des mouches ou de certains insectes sur les micro-photographies. (*RF*, 142)

3.2.5.2 « Rabattement de plans »

Les techniques picturales liées au « rabattement des plans » se trouvent évoquées entre les lignes du texte en (13) :

(13) d'abord cette porte qu'il me fallait en premier lieu réussir à gagner [...], la voyant reflétée dans la glace surmontant le comptoir [d'un café] une de ces glaces rectangulaires comme celles que l'on peut voir ou plutôt dans lesquelles on peut se voir chez le coiffeur [...], et comme la glace était inclinée les verticales qui s'y reflétaient inclinées elles aussi, à commencer par au premier plan et en bas la rangée de cols et de goulots des bouteilles alignées sur l'étagère située immédiatement au-dessous puis le plancher de bois brut [...] qui semblait se relever suivant un angle d'environ vingt degrés, [...] les deux montants verticaux du chambranle inclinés eux aussi comme si le mur tombait en avant le seuil de la porte [...] puis le trottoir puis les longues pierres rectangulaires bordant le trottoir puis les premières rangées des pavés de la rue à laquelle je tournais le dos
et sans doute à cause de l'ivresse, impossible d'avoir visuellement conscience d'autre chose que cela cette glace et ce qui s'y reflétait à quoi mon regard se cramponnait pour ainsi dire comme un ivrogne se cramponne à un réverbère comme au seul point fixe dans un univers vague invisible et incolore d'où me parvenaient seulement des voix sans doute celle de la femme (de la tenancière) et des deux ou trois types indéterminés qui étaient là [...] (*RF*, 194-195)

La description du miroir incliné renvoie à coup sûr au « rabattement de plans » cher aux cubistes, puisque celui-ci est justement assimilé par Simon à un « jeu de miroirs » : « On pourrait aussi parler [*à propos de la composition de La Bataille de Pharsale*] d'un système de "rabattements de plans" comme on le fait en géométrie descriptive, ou encore d'un jeu de miroirs (on sait que l'une des tentatives du cubisme a été de représenter à la fois sur une même toile les diverses faces d'un objet) » (C. Simon, lettre du 29 juillet 1973, citée in Sykes 1979 : 135). On notera de plus que le miroir incliné constitue le « seul point fixe dans un univers vague invisible et incolore », ce qui signifie en clair que *le seul principe permettant d'unifier l'univers fictionnel de H et de RF, c'est le rabattement de plans, autrement dit la variation systématique du PDV*. L'image du miroir revient dans l'extraordinaire explicite de *RF*, où le principe du « rabattement de plans » est de nouveau convoqué en filigrane :

(14) voyant pour ainsi dire [le tireur qui s'apprête à abattre le capitaine de Reixach sous les yeux de Georges] l'envers de ce que je pouvais voir ou moi l'envers et lui l'endroit c'est-à-dire qu'à nous deux moi le suivant et l'autre le regardant s'avancer nous possédions la totalité de l'énigme (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) au centre de laquelle il se tenait ignorant ou voulant ignorer ce qui s'était passé comme ce qui allait se passer dans cette espèce de néant [...] de la connaissance, de point zéro : il lui aurait fallu une glace à plusieurs faces, alors il aurait pu se voir lui-même, sa silhouette grandissant jusqu'à ce que le tireur distingue peu à peu les galons, les boutons de sa tunique les traits mêmes de son visage (*RF*, 295-296 ; cf. *RF*, 279)

Dans ce passage, on laisse entendre que *RF* dans sa totalité constitue justement une tentative de « représenter à la fois les diverses faces d'un objet »²⁶, en projetant sur les différentes composantes du référent fictionnel (en l'occurrence, l'enchaînement événementiel ayant amené la mort du capitaine) plusieurs PDV différents en même temps : ceci semble notamment confirmé par la comparaison, en apparence très étrange, des points de vue de Georges et du tireur avec « les deux moitiés d'une orange partagée et qui se raccordent parfaitement ». Cette comparaison semble en fait une discrète réminiscence intertextuelle, l'auteur faisant allusion d'après certains exégètes²⁷ à une phrase de Stendhal, extraite de *Racine et Shakespeare* : « Quelques bons yeux que nous ayons, nous ne pouvons pas voir à la fois les deux côtés d'une orange » (Stendhal 1925 : 236).

3.2.5.3 Création de « passages »

L'estompement partiel des arêtes délimitant les différentes « facettes » dans les tableaux cubistes est abymé dans la description d'un mur de briques vu de près par Georges, couché dans un fossé :

(15) les joints plus clairs faits d'un mortier grisâtre dans lequel il pouvait voir, enchâssés, les grains de sable, une herbe sauvage, d'un vert délicat, poussant irrégulièrement tout contre la base du mur (comme pour dissimuler la ligne de jonction, la charnière, l'arête du dièdre formé par le mur et le sol) (*RF*, 232-233)

3.3 L'objet focalisé : variations de vision, de profondeur, de volume

Les représentations de l'objet focalisé font l'objet d'un travail de variations qui peuvent s'analyser à l'aide des trois paramètres constitutifs de l'effet-PDV selon Rabatel : variations de vision, de profondeur, de volume.

3.3.1 Variations de vision

La vision telle qu'elle est appréhendée par Rabatel permet d'opposer au sein d'un continuum vision interne – on décrit le focalisé tel qu'il est à l'intérieur – et vision externe – on le décrit tel qu'il apparaît quand il est perçu « de l'extérieur » (Rabatel 1998 : 140-141). Nous prendrons quelque liberté avec la notion et entendrons « vision » dans un sens large de mode d'appréhension d'un objet représenté : non seulement de l'intérieur ou de l'extérieur, mais plus largement sur le mode de la perception immédiate, du souvenir, de l'imagination, du raisonnement, etc. Compte tenu de cette définition, il apparaît que chez Simon, l'objet focalisé fait l'objet d'une variation de vision en ce sens qu'il est appréhendé selon des modes perceptifs (cf. 3.1) et des perspectives de perception (cf. 3.2) qui vérifient les caractéristiques suivantes : diversité, instabilité voire indécidabilité. En témoignant les faits scripturaux suivants.

3.3.1.1 Compactage d'une visée globale et d'une visée sécante

Simon procède à un compactage de ce genre en (16) :

(16) je me rappelai ce jour cette pluvieuse après-midi où nous nous amusions à le [Wack] faire enrager nous disputant pour passer le temps autour de ce cheval malade, [...] il pleuvait sans discontinuer et maintenant je pensai que nous étions quelque chose comme des vierges, de jeunes chiens malgré les jurons les grossièretés que nous proférions (*RF*, 111)

La séquence « maintenant je pensai » suffit à elle seule pour montrer que *RF* est bâti sur le principe cubiste d'une juxtaposition de PDV mutuellement incompatibles : en l'occurrence, l'emploi de « maintenant » constitue la manifestation discursive d'une visée sécante, prise en charge par un « sujet de conscience » (Georges en train de se remémorer une dispute qu'il a eue avec Wack avant que ce dernier ne soit tué) immergé dans la séquence événementielle retracée en (16) ; en revanche, le recours au PS dans « je pensai » renvoie à la visée globale d'un « sujet de conscience » qui projette après coup sur cette séquence un PDV surplombant, « externe »²⁸. Un tel *pattern* syntaxique, qui estompe bien entendu les frontières entre « énonciation embrayée à tour subjectivant » et « énonciation désembrayée à tour subjectivant » (cf. 3.2.4), donne lieu à l'équivalent scriptural d'un « rabattement de plans », dans la

mesure où il suggère une fois de plus que l'univers fictionnel de *RF* est comme réfléchi par « une glace à plusieurs faces »...

3.3.1.2 Emploi d'oxymores

H et *RF* regorgent d'oxymores de toutes sortes (cf. Zemmour 2008 : 224-225, 369), dont voici quelques échantillons : « éblouissement sombre » (*H*, 145), « assourdissant et muet gazouillis » (*H*, 205), « brouhaha tranquille » (*RF*, 142), « tonnerre silencieux » (*RF*, 164), « guerre [...] pour ainsi dire paisible » (*RF*, 296) etc. Ces oxymores peuvent être considérés comme des « pics fonctionnels » (Bonhomme 2005 : 200) sur le plan stylistique : en effet, ils condensent dans un raccourci discursif saisissant les procédés liés au compactage de saisies perceptuelles et/ou de modes de référenciation mutuellement incompatibles, dans la mesure où ils impliquent « la co-présence [...] de deux points de vue apparemment contradictoires sur une même attitude, un même objet du monde, un même événement » (Monte 2008 : 38). Ainsi par exemple quand on évoque « la rumeur pour ainsi dire tranquille de la bataille » (*RF*, 109) qui entoure Georges, Iglésia et l'homme qui les accompagne, on procède *in fine* à un compactage de deux PDV distincts sur le référent « bataille » : (a) le PDV d'un « sujet de conscience » S1 qui appréhenderait la scène « de l'extérieur » et/ou après coup ou bien encore serait brutalement projeté dans l'univers tumultueux de la guerre ; (b) le PDV d'un « sujet de conscience » S2, immergé dans cet univers depuis si longtemps qu'il s'est habitué au bruit et à la fureur des combats...

3.3.1.3 Recours à la reformulation

Ce procédé, qui relève de ce que nous avons appelé ailleurs la « syntagmatisation du paradigmatique » (cf. Zemmour 2008 : 120), permet dans certains cas de figure d'envisager un seul et même objet sous des aspects plus ou moins différents, liés aux variations du contenu sémique des vocables successivement utilisés pour le désigner. Il participe ainsi d'un style cubiste en tant que manifestation lexicale de la « polyédricité » :

(17) cette mystérieuse mutation qui peut transformer un inoffensif assemblage de sons
[les paroles proférées par Sabine] en quelque chose d'aussi corrosif, d'aussi brûlant,
intolérable qu'un poison – cette soudaine morsure, attaque par l'intérieur, plaie
ravivée [...] (*H*, 177 ; nous soulignons)

3.3.1.4 Paradigmatisation du syntagmatique

Il y a « paradigmatisation du syntagmatique » dans le récit simonien à chaque fois que ce dernier s'attache à représenter sur le mode de l'alternative des éléments qui relèvent en réalité de la succession :

(18) je me sentis rougir de colère comme lorsque j'avais vu la lettre, reconnu le papier
entre ses mains (*RF*, 10 ; nous soulignons).

On juxtapose ici deux groupes [participe passé + COD] comme s'il s'agissait d'une alternative de formulation, procédé par ailleurs courant chez Simon (cf. *supra*, 3.3.1.3). Il se trouve toutefois que les deux éléments juxtaposés se lisent aussi sur le mode de la succession chronologique : Georges voit la lettre puis reconnaît le papier, comprenant ainsi que c'est sa mère qui l'a écrite. Un tel enchaînement syntaxique permet donc de compacter deux visions successives du focalisé qui se suivent dans le temps, créant une dialectique entre continuité et discontinuité et une illusion de co-présence temporelle.

3.3.2 Variations de volume

Par volume, et plus précisément volume de savoir, entendons un « volume de connaissances encyclopédiques » (Rabatel 1998 : 147) portant sur le référent fictionnel. Dans le modèle rabatélien du PDV, le volume peut être étendu (on décrit le référent de manière très détaillée) ou limité (on choisit de taire certaines informations au lecteur), cette opposition n'étant pas à concevoir de façon binaire mais plutôt axiale, au sein d'un continuum entre les deux pôles. Dans la pratique scripturale simonienne, la variation de volume semble parcourir la totalité de l'axe entre un volume nul et un volume hypothétiquement illimité. Un certain nombre de phénomènes peuvent être analysés en fonction de ce constat.

3.3.2.1 L'ellipse narrative

Dans sa forme prototypique, l'ellipse semble relever de la variation du volume informationnel : x informations livrées sur un référent fictionnel filtré par un centre de perspective donné au moment t , 0 informations sur ce référent (filtré par le même centre de perspective) en $t+1$, z informations en $t+2$. Il en est ainsi par exemple en (19) :

(19) après quoi il s'écoula encore un temps assez long jusqu'à ce qu'à la fin l'ordre vînt de repartir et presque aussitôt ils distinguèrent les premières maisons, un peu plus noires encore que le ciel. // Puis ils furent dans la grange, avec cette fille tenant la lampe au bout de son bras levé (RF, 36 ; nous segmentons).

Les faits qui séparent « ils distinguèrent les premières maisons » de « ils furent dans la grange » paraissent suffisamment importants pour que l'ellipse soit ressentie comme telle. En effet, le récit simonien fait ici l'économie d'un certain nombre d'événements que l'on peut supposer, sans parler de ceux qu'il est impossible de deviner : l'entrée dans le village, l'affectation des soldats à des lieux d'hébergement, l'installation dans une grange. Si une ellipse isolée de ce genre n'est pas en soi un procédé original, il en va autrement quand les données fictionnelles ellipsées se multiplient : il s'ouvre alors une béance dans la continuité des événements... En effet, ceux-ci sont restitués de manière fragmentaire, ce que ne manque pas de souligner l'association récurrente de l'ellipse à des connecteurs temporels (« puis » dans notre exemple), qui contribuent puissamment à la « polyédricité » du référent fictionnel. La démarche relève d'un cubisme scriptural en tant qu'elle est à la fois fragmentaire et sélective, de même que dans un tableau cubiste (cf. p. ex. fig. 5, 7A) ne sont parfois représentées que certaines parties d'un objet.

3.3.2.2 L'emploi de « comparaisons synthétiques »

Dans la pratique simonienne, les variations de volume sont également à relier à l'utilisation *sui generis* de la comparaison. En tant qu'elle se fonde sur la mise en avant de qualités communes entre comparé et comparant, cette figure de style revêt en principe une fonction explicative ou illustrative : en d'autres termes, elle vise à signifier une qualité du comparé en s'appuyant sur un comparant où ladite qualité se manifeste avec plus d'évidence, dans sa forme prototypique en quelque sorte. La pratique simonienne de la comparaison subvertit ce fonctionnement, comme le montre l'exemple suivant :

(20) il y a des choses que le pire des abandons des renoncements ne peut faire oublier même si on le voulait et ce sont en général les plus absurdes les plus vides de sens celles qui ne se raisonnent ni ne se commandent, comme par exemple ce réflexe qu'il a eu de tirer son sabre quand cette rafale lui est partie dans le nez de derrière la haie (RF, 12)

En (20), c'est une comparaison qui permet le passage de l'évocation du mariage du capitaine de Reixach à l'évocation de sa mort. Contrairement à ce qui s'observe dans la pratique prototypique de la comparaison, le comparant n'est pas subordonné au comparé mais prolonge ce dernier, qui lui sert en fait de point d'appui. Commentant le travail de la comparaison chez Simon, Pascal Mougin a observé et commenté ces situations où « le comparant est simplement "plus long" que le comparé » pour faire émerger une fonction de la comparaison propre au texte simonien : « à une forme de comparaison qu'on pourrait qualifier d'analytique, visant à mettre en relief telle particularité du comparé, il convient d'opposer une comparaison synthétique, voire augmentative, qui construit l'objet fictionnel en fusionnant les deux termes rapprochés » (1997 : 58-59). En tant qu'elle instaure une relation dialectique entre le *même* (qu'elle vise à préciser) et l'*autre* (auquel elle donne lieu), la comparaison simonienne constitue donc un outil privilégié d'une pratique du passage propre à l'esthétique cubiste.

3.3.3 Variations de profondeur

La notion de profondeur permet de prendre en considération le débordement potentiel du cadre de ce que le focalisateur peut appréhender et/ou inférer en un point de l'espace (S°) et à un moment (T°) donnés (cf. Rabatel 1998 : 142). Ce principe constitutif de l'effet PDV permet d'éclairer le fonctionnement de H,

roman qui repose sur le compactage de plusieurs saisies perceptuelles du même objet appréhendé à des moments différents : le lecteur se trouve ainsi confronté à une représentation pluri-temporelle du référent fictionnel, livré dans sa labilité.

3.3.3.1 Dédoublement de l'objet dans le temps

Dans l'exemple qui suit, Pierre est décrit par un « sujet de conscience » qui le voit *à la fois* comme un homme mûr et un vieillard, dans la mesure où il est appréhendé à deux moments temporels différents qui se superposent : *t* (au moment où la guerre éclate), *t+1* (10 ans plus tard).

(21) jusqu'à ce que le vieil homme (mais ce n'était pas encore un vieil homme alors : commençant seulement à porter, à être marqué par les premiers signes de tout ce qui allait peu à peu, au cours des dix années suivantes, se transformer en autant d'injurieux stigmates [...]) jusqu'à ce que le vieil homme donc, ou plutôt celui qui dans les dix années à venir allait devenir un vieil homme, se levât, se mit à courir (*H*, 31)

3.3.3.2 Recours à des métalepses figurales

La métalepse figurale constitue la condensation microtextuelle de l'invariant thématique que nous venons de pointer, dans la mesure où elle joue un « rôle de resserrement temporel entre des actions et entre des états d'objets du discours, envisagés selon différents PDV » (Salvan 2008 : 81) : en « réorganis[ant] [...] le réel par écrasement (chrono) logique », elle « court-circuite une étape et combine, à la condensation discursive, la sélection d'un PDV » ; ce « changement de PDV sur l'objet du discours » donne une « impression de raccourci » qui « provient de la variabilité du PDV à partir duquel est construit l'énoncé » (Salvan 2008 : 82). Ainsi, une formule telle que « les insoucians condamnés à mort » (*H*, 75) désigne, par un saisissant raccourci, des jeunes hommes qui posent souriants pour une photographie datant de 1910, alors qu'ils vont être tués peu après lors de la guerre de 1914-18.

3.3.3.3 Oscillation entre saisie « singulative » et saisie « itérative »

Dans *Homo narrans*, Rabatel étudie le lien que la fréquence itérative entretient avec l'accroissement de la profondeur de perspective, la fréquence singulative étant par définition associée à une profondeur de perspective limitée (cf. Rabatel 2008 : 305-321). Sur ce point également, la pratique simonienne se caractérise par la variation, la même saisie d'un objet pouvant relever simultanément du singulatif et/ou de l'itératif dans un régime d'alternance indécidable. La scène du dîner où sont réunis Louise, Georges et les parents de ce dernier en donne un ample exemple :

(22a) Et elle pourra se voir pénétrant dans la salle à manger, la scène, le tableau : Sabine et le gros homme déjà assis (mais devant le quatrième couvert la place encore vide) tous les deux levant la tête à son entrée [*H*, 128, *saisie singulative et/ou a posteriori saisie itérative*, cf. *infra* (22d)]

(22b) jusqu'à ce qu'elle entende sa propre voix [...] dire : « J'ai marché jusqu'à la rivière. J'avais besoin de... Je... » / Mais visiblement Sabine n'entendit pas (*H*, 133 ; *saisie singulative et/ou a posteriori saisie itérative*)

(22c) et quand elle se retourne [*Sabine*] elle le voit aussi [*Georges*], passant silencieusement le long de la desserte, pénétrant dans la zone éclairée : (*H*, 138 ; *saisie singulative et/ou a posteriori saisie itérative*)

(22d) Et Georges : « La pompe est tombée en panne. Ce n'est pas ma faute si tout le matériel de cette foutue propriété s'en va en morceaux... » [§] Elle se rappellera cela : ce soir-là (ou peut-être un autre, un de ces dix dîners au soir d'un de ces dix jours qu'il fallut à la vieille femme pour arriver à, pour avoir enfin le droit de mourir) (*H*, 140 ; *saisie singulative à ancrage temporel indéterminé et/ou saisie itérative découlant de la superposition de plusieurs saisies singulatives différentes*)

(22e) Donc : la vieille femme [...] étendant sa présence, son royaume au-delà des murs, au-delà même du râle, comme si celui-ci n'avait même pas besoin d'être perçu par l'oreille pour être entendu jusqu'au bas de la colline, et même plus loin, maintenant, dans la nuit silencieuse, [...] sous le ciel noir à peine plus clair là-bas, du côté où s'en est allé tout à l'heure le crépuscule comme par une blessure par où se

retire lentement la lumière (*H*, 142-143 ; *saisie singulative à ancrage temporel indéterminé et/ou saisie itérative*)

(22f) Et : l'homme-montagne [...] comme bâillonné, muré dans sa propre chair, celle-ci occupée à se nourrir (*Herbe*, 143 ; *saisie singulative à ancrage temporel indéterminé et/ou saisie itérative*)

(22g) mais ce n'est pas la peine qu'elle [*Sabine*] continue parce que Georges s'est levé, a posé sa serviette roulée en boule à côté de son assiette, et sort de la pièce [*saisie singulative à ancrage temporel indéterminé et/ou saisie itérative*]. [§] Ou peut-être pas. C'est-à-dire peut-être pas ce soir-là [*saisie itérative*], ou ces mots-là [*saisie singulative, consitution d'une micro-variante narrative*], [...] cette sortie. Peut-être simplement, au lieu de cela, quelques regards (ou même pas : des yeux évitant de se rencontrer), des mots retenus [*saisie singulative avec micro-variantes narratives*], ou dits une autre fois [*saisie itérative*], ou peut-être jamais dits, seulement pensés [*saisie singulative*] (*H*, 150)

Comme on le voit en (22g), le texte vient expliciter une impression d'indétermination qui caractérise la scène, dont on ne sait au juste si elle se produit une seule fois, ou chacun des dix jours que dure l'agonie de Louise. L'emploi des temps verbaux en est la cause principale : si la scène se caractérise en ses premières pages par la présence du passé simple (« Sabine n'entendit pas » p. 133, « Louise cessa d'écouter », p. 134) qui atteste (du moins a priori) une fréquence singulative, elle se poursuit au moyen du présent (« Puis sa voix cesse », p. 137) et de participes passés/présents (« l'homme montagne [...] comme bâillonné », p. 143, « la voix de Sabine s'élevant d'un degré », p. 148), formes verbales indéterminées au regard de la fréquence (possiblement singulative ou itérative). En termes cubistes, il s'agit d'une superposition de plusieurs représentations du même « objet » observé à des moments (et donc des états) différents, d'où le terme « tableau » utilisé précisément en (22a) pour introduire ce montage narratif.

3.3.4 Mises en abyme

Ces analyses semblent là encore confirmées par la présence dans *H* et *RF* d'un faisceau de mises en abyme convergentes qui permettent de modéliser les fluctuations du PDV et les compactages de saisies perceptuelles liés aux variations de profondeur, de volume et de vision.

3.3.4.1 Variations de vision (cf. supra, textes (13), (14))

3.3.4.2 Variations de volume

Les variations du volume informationnel liées à la présence d'ellipses narratives sont *approximativement* modélisées dans *H* par la description du train de sept heures, présenté (en fonction du PDV de Louise) comme un « objet » aux manifestations phénoménales discontinues :

(23) le train de sept heures débouchant de derrière la colline, [...] faisant gronder le pont de fer, puis disparaissant derrière le bouquet d'arbres de l'autre côté de la rivière, le bruit disparaissant, aussi englouti, [...] puis train et bruit ressurgirent tout proches tandis qu'il glissait maintenant, jouet miniature, sur la portion de terrain découvert (*H*, 20-21)

3.3.4.3 Variations de profondeur

Les variations de profondeur sont modélisées dans la description d'une horloge imaginaire sur le cadran de laquelle on verrait progresser l'esprit de Sabine :

(24) ce cadran-là (celui sur lequel l'aiguille – ou l'esprit de Sabine – progressait) étant apparemment constitué par plusieurs cadrans superposés ou, si l'on préfère, concentriques, [...], l'aiguille pointant donc dans le même instant sur plusieurs indications, ce qui, à bien réfléchir, est aussi vrai de n'importe quelle aiguille de n'importe quelle montre achetée le jour de la première communion – ou donnée, héritée, le boîtier orné d'initiales guillochées et aux entrelacs si compliqués qu'indéchiffrables ou du moins si longues à reconnaître (c'est-à-dire à désemmêler, puis, cela fait, à identifier, à attribuer à celui ou celle des dix ou douze aïeux, grands oncles ou vieilles cousines oubliées, à qui elle a appartenu, ainsi qu'il en est de ces

lourds monogrammes brodés sur les draps – en général dépareillés mais apparemment inusables – que l'on se transmet d'une génération à l'autre : sigles représentant chacun l'alliance d'au moins deux familles (certaines d'entre elles conservant parfois orgueilleusement, et le plus souvent indûment aux termes de la loi salique, un nom éteint par le fait d'une succession féminine), le mécanisme du temps et celui de la reproduction se déroulant donc tous deux sous les symboliques vestiges d'autres temps et d'autres copulations), [...] de sorte que les deux faces de la montre (dos et cadran) semblent présenter sans cesse une double énigme impossible à résoudre, faite d'une multitude de calques superposés qui, en transparence, font apparaître simultanément l'innombrable présence des fantômes de personnes et d'actions défuntes) (*H*, 203-205).

Les variations de profondeur sont ici métatextuellement convoquées de deux manières différentes. Au niveau isotopique, tout d'abord, par le biais d'une série de notations permettant d'actualiser le sème isotopant /stratification spatio-temporelle/ (« plusieurs cadrans superposés », « sous les symboliques vestiges d'autres temps et d'autres copulations », « multitude de calques superposés » etc.). Au niveau figural, ensuite, par le biais de l'hypallage « l'innombrable présence des fantômes » [= « la présence d'innombrables fantômes »] : combinée à l'utilisation de l'adverbe « simultanément » et à l'emploi oxymorique de « innombrable » au singulier, cette hypallage offre un aperçu discursif bref et condensé des processus de surimpression et de compactage liés à la saisie pluri-temporelle du référent fictionnel.

4 Autres techniques scripturales inspirées du cubisme

Pour « déchosifier » le référent dans *H* et *RF*, Simon utilise également d'autres techniques qui ne sont pas liées à la problématique du PDV : la systématisation de ces techniques entraîne une oscillation permanente entre désignation effective, désignation virtuelle et non désignation du référent fictionnel, dont l'identification devient *ipso facto* problématique.

4.1 Recours à des signes synecdochiques

Ces signes appartiennent visiblement à la même famille que ceux qui sont utilisés dans les tableaux cubistes « hermétiques » de la période analytique (cf. *supra*, 2.4).

4.1.1 Recours à la désignation synecdochique

Ainsi par exemple en *RF* le vocable « mur » est utilisé à deux reprises au pluriel pour désigner (l'intérieur d'une maison dans sa totalité (cf. *RF*, 105 : « et alors autour d'eux des murs » ; *RF*, 109-110 : « de nouveau des murs autour d'eux »).

4.1.2 Recours systématique à l'aposiopèse

Prenons par exemple le texte (25) :

(25) Peut-être qu'il aurait été plus intelligent de sa part de
– Non : écoute... Intelligent ! Oh bon Dieu qu'est-ce que l'intell... Écoute : à un
moment il nous a payé à boire. (*RF*, 20)

L'aposiopèse qui vient ici tronçonner le signifiant du mot « intelligence » n'a pas (ou pas seulement) une fonction expressive : en effet, l'interruption systématique du discours des personnages dans *H* et *RF* marque moins une impossibilité à dire (manque de mots, émotion) qu'un évitement des précisions superflues, du moins en termes d'apport informationnel. En effet, Simon choisit invariablement de tronquer son texte là où c'est nécessaire pour que le lecteur puisse lui-même deviner la suite (« qu'est-ce que l'intell[igence] vient faire là-dedans ? » en l'occurrence). De la sorte, le signifiant verbal est réduit au strict nécessaire et le référent auquel il renvoie se trouve « déchosifié », puisque le lecteur est obligé de le

reconstituer mentalement par le biais d'une série de calculs inférentiels reposant sur des rapports du type [partie → tout].

4.2 Ancrage chronotopique inférentiel

Dans ses romans de la période 1957-1975, Simon s'abstient en général de livrer des indications précises, explicites et univoques sur le cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrit la narration. Pour reconstituer ce cadre, le lecteur est obligé de procéder à une série de recoupements susceptibles de donner lieu à des inférences et des calculs pragmatiques de toutes sortes, qui contribuent puissamment à la « déchosification » du référent (et notamment des données « extratextuelles » d'ordre historique). Dans *H*, on évoque ainsi le « train de Pau » (*H*, 261), laissant entendre que la maison où habitent les protagonistes du roman se trouve quelque part dans le Sud-Ouest de la France. Dans *RF*, la situation se complique. D'une part, on s'abstient de toute référence historique directe à la Seconde Guerre mondiale... tout en laissant filtrer des précisions sur le mois du désastre (mai) et certains noms propres (« Flandres », « Rhin », « Elbe », « Frisé »...) qui renvoient de manière infaillible aux événements historiques liés à la « bataille de France » (10 mai-22 juin 1940). D'autre part, on met en avant des données paratextuelles qui n'ont en réalité aucune contrepartie fictionnelle. Ainsi, sur le dos de couverture de l'édition « Minuit Double » de 1982, on peut lire : « Le capitaine de Reixach, abattu en mai 40 par un parachutiste allemand, a-t-il délibérément cherché cette mort ? ». Or, ces références au chronotope et à la nationalité du tireur qui a abattu de Reixach sont arbitraires, de même que les remarques portant sur la situation du *sniper* inconnu dans l'armée ennemie : nulle part dans *RF* il n'est précisé que celui-ci était un « parachutiste »... Bien entendu, le recours à un tel procédé est hautement significatif : consciemment ou pas, Simon imite en l'occurrence la démarche de Picasso et de Braque, ces derniers choisissant de donner à certains de leurs tableaux cubistes « hermétiques » des titres permettant d'identifier quand même le référent (*un référent ?*) pictural !

5 Conclusion : le projet littéraire de Claude Simon

5.1 Cubisme scriptural et « synthèse dans la durée »

Dans *L'Herbe*, Simon s'attache notamment à imbriquer différentes perspectives du même « objet » saisi à des moments temporels différents, afin de donner ainsi au lecteur « l'impression d'une durée vague, hachurée, faite d'une succession, d'une alternance de trous, de sombre et de clairs » (*H*, 125). Ce projet littéraire est mis en avant par l'archi-énonciateur qui sélectionne l'épigraphe du roman, emprunté à Boris Pasternak : « Personne ne fait l'histoire, on la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser » (Pasternak 1990 : 1209). Du reste, un certain nombre de spécialistes du cubisme soulignent que les techniques picturales mises au point pendant la période « analytique » transforment l'« objet vu » en un « objet perçu » *dans la durée* : « l'image totale [*dans les tableaux de Braque*] rayonne dans la durée » [Jean Metzinger, « Note sur la peinture », cité in Fry 1966 : 60] ; « avec le passage du temps, un observateur amasse dans sa mémoire un grand nombre d'informations perceptuelles sur un objet donné dans le monde extérieur visible, et cette expérience accumulée devient [*aux yeux de Bergson*] la base de la connaissance conceptuelle de l'objet. Ce processus est analogue aux méthodes de Cézanne et des cubistes de 1908-10 » (Fry 1966 : 37) ; « Ainsi naît, aux antipodes de l'impressionnisme, un art [*le cubisme metzingerien*] qui [...] offre, dans leur plénitude picturale, à l'intelligence du spectateur, les éléments essentiels d'une synthèse dans la durée » [Roger Allard, « Au salon d'automne de Paris » (1910), cité in Fry 1966 : 62].

5.2 Cubisme scriptural et anéantissement du « sujet narrant »

Dans *La Route des Flandres*, il s'agit d'imbriquer plus généralement différentes perspectives observationnelles mutuellement incompatibles afin de rendre compte de l'anéantissement symbolique du *moi* narrant (Georges), incapable de subordonner la diversité du « réel » fictionnel à l'unité totalisante de

son point de vue subjectif (cf. Doubrovsky 1972 : 53, 62). Pointé là encore par l'archi-énonciateur qui a choisi la première épigraphe du roman (« Je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir »²⁹), cet enchaînement conceptuel est effectivement reproduit, comme on l'a montré ailleurs (cf. Yocaris 2002 : 253-262), dans la description du cheval mort citée *supra* (en 1.2) : quel est l'enjeu fondamental de cette description ? L'émergence dans le champ perceptuel du focalisateur (Georges) d'un « objet » non réductible aux catégories kantienne (le cheval mort, qui ne peut plus être pensé comme substance unitaire et permanente étant donné qu'il se trouve à mi-chemin entre l'animal et le minéral) entraîne *ipso facto* l'anéantissement du sujet qui regarde cet objet, puisque, dans la théorie kantienne de la connaissance, la réduction du divers de l'intuition à une représentation unitaire par le biais des catégories est un acte qui présuppose l'unité d'une conscience subjective : celle-ci fonde l'unité de l'objet que l'on a en face de soi et se trouve en retour fondée par elle³⁰. Ne pouvant unifier le divers qui s'offre à son regard, le *moi* de Georges « se saisit comme pure absence » (Doubrovsky 1972 : 53) et subit de ce fait une « dilution progressive » (Rannoux 1997 : 21), ce qui explique précisément le compactage quasi-cubiste de perspectives matérialisé par le passage de la première à la troisième personne : au moment précis où il voit le cheval mort, Georges apprend lui aussi à mourir³¹...

5.3 Cubisme scriptural et principe de l'« irrégularité constitutive »

Dans l'espèce de diptyque formé par les deux romans pris comme un tout³², Simon tente de mettre en œuvre ce que nous avons appelé ailleurs « une poétique de l'indétermination » (v. Yocaris 2006 ; cf. aussi Yocaris et Zemmour 2010). En effet, le choix de présenter le référent textuel non pas « comme il est » (Balzac 1977 : 385) mais à travers les filtres de plusieurs PDV perceptuels distincts qui se superposent, voire même s'excluent mutuellement, entraîne trois conséquences majeures : tout d'abord, il « déchosifie » partiellement ce référent en le transformant en un « mixte paroles / pensées / perceptions » (Rabatel 2008 : 398) aux composantes absolument inextricables³³ ; ensuite, il sape l'objectivité du récit, le lecteur se trouvant confronté à un certain nombre de personnages, d'événements et de situations qui ne peuvent plus être décrits « dans l'absolu », puisque leurs « propriétés » dépendent à des titres et des degrés divers de la perspective observationnelle qu'on choisit de projeter sur eux ; enfin, il provoque l'émergence de configurations référentielles et discursives fluctuantes, susceptibles d'entrer mutuellement en résonance voire de s'interpénétrer. L'impact cumulatif de toutes ces transgressions structurales n'est pas très difficile à évaluer : égaré dans un labyrinthe de données énonciatives à la fois hétérogènes et fluctuantes, le lecteur perd progressivement toute certitude sur la nature du référent fictionnel, les processus perceptuels qui déterminent le mode de donation de ses composantes et le positionnement des « centres de perspective » qui sont à l'origine de ces processus³⁴. Bref, l'effet esthétique produit par un roman comme *H* ou – *a fortiori* – *RF* n'est pas très éloigné des réactions suscitées par les tableaux cubistes « hermétiques » de la période 1910-1913 (cf. fig. 5, 7A), qui diluent savamment le référent pictural dans un océan de « facettes » absolument impossibles à démêler... Dès lors, on ne peut que contester la pertinence d'une *doxa* critique selon laquelle « [l]a vérité de l'impossible "cubisme littéraire" est probablement d'ordre mythique » (Leroy 1982 : 5) ! Le « cubisme littéraire » existe bel et bien, du moins dans les romans de Claude Simon : il repose en somme sur la mise en place d'un espace énonciatif « polyédrique » marqué par une « irrégularité constitutive » (Rannoux 1997 : 148), et où « le principe recteur [...] est celui de la variation » (*ibid.*). Un tel *modus operandi* gagnerait sûrement à faire l'objet d'une analyse moins sommaire et plus approfondie que la nôtre, afin que l'on puisse mieux mettre en évidence les translations intersémiotiques qui sont à l'origine de ce paradoxal rapprochement entre peinture et écriture.

Œuvres de Claude Simon citées

- L'Herbe* [*H*]. Paris : Minuit, 1958.
La Route des Flandres [*RF*], Paris : Minuit, « Double », 1982.
Discours de Stockholm [*DS*], Paris : Minuit, 1986.

Autres références bibliographiques

- Adam, J.-M. (1990). *Éléments de linguistique textuelle : théorie et pratique de l'analyse textuelle*. Liège : Mardaga.
- Alexandre, D. (1997a). « *La Route des Flandres* : "Un imbroglio de voix" », *Op. Cit.*, 9, p. 169-178.
- Alexandre, D. (1997b). *Le Magma et l'horizon. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : Klincksieck.
- Balzac, H. (de). (1977). *La Comédie humaine*, Paris : Gallimard, « Pléiade », t. V.
- Berrendonner, A. et Reichler-Béguelin M.-J. (1989). Décalages : les niveaux de l'analyse linguistique. *Langue française*, 81, p. 99-125.
- Berrendonner, A. (1990). Pour une macrosyntaxe. *Travaux de linguistique*, 21, p. 25-36.
- Berrendonner, A. (2002). Les deux syntaxes. *Verbum*, XXIV, 1-2, p. 23-36.
- Blanche-Benveniste, C. et Jeanjean, C. (1987). *Le Français parlé : transcription et édition*. Paris : Didier, coll. « Publications du trésor général des langues et parlers français ».
- Bonhomme, M. (2005). *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Champion, coll. « Bibliothèque de grammaire et de linguistique ».
- Cabanne, P. (1995 [1982]). *Le Cubisme*. Paris : PUF, coll. « Que sais-je ? ».
- Calle-Gruber, M. (2008, éd.). *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- Carroll, D. (1982). *The Subject in question : the languages of theory and the strategies of fiction*. Chicago/Londres : The University of Chicago Press.
- Cohn, D. (1981). *La Transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman* (tr. A. Bony). Paris : Seuil, coll. « Poétique ».
- Collectif. (1972). *Entretiens*, 31, *Claude Simon*.
- Collectif. (1973). *Le Cubisme, actes du premier Colloque d'Histoire de l'art contemporain tenu au Musée d'art et d'industrie, Saint-Étienne, les 19, 20, 21 novembre 1971*. Saint-Étienne : Centre interdisciplinaire d'études et de recherche sur l'expression contemporaine.
- Collectif. (1982). *Europe, Cubisme et littérature*, 638-639.
- Combettes, B. (1992). *L'Organisation du texte*. Metz : Centre d'analyse syntaxique de l'Université de Metz, coll. « Didactique des textes ».
- Combettes, B. (1998). *Les Constructions détachées en français*. Paris : Ophrys.
- Dällenbach, L. (1988). *Claude Simon*, Paris : Seuil, coll. « Les Contemporains ».
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris : Presses Universitaires de France, coll. « Épiméthée ».
- Denvir, B. et al. (1989). *Histoire de l'art moderne. De l'impressionnisme à nos jours* (tr. G. Minelli, V. Morlot et B. Blavier). Paris : Flammarion.
- Derrida, J. (1967). *De la Grammatologie*. Paris : Minuit, coll. « Critique ».
- Derrida, J. (1972). *La Dissémination*. Paris : Seuil, coll. « Points Essais ».
- Dobrovsky, S. (1972). Notes sur la genèse d'une écriture. *Entretiens, Claude Simon*, 31, p. 51-64.
- Duffy, J. (1992). Claude Simon, Merleau-Ponty and perception. *French Studies*, 46, 1, p. 33-52.
- Duncan, A.B. (2006). *La Route des Flandres* : notes. In Simon, C. *Œuvres*. Paris : Gallimard, « Pléiade », t. I, p. 1313-1325.
- Espagnat, B. (d'). (1998 [1997]). *Physique et réalité*. Paris : Diderot, coll. « Pergame ».
- Fauconnier, G. (1984). *Espaces mentaux. Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*. Paris : Minuit.
- Fry, E. (1966). *Le Cubisme* (tr. E. Bille-de Mot). Bruxelles : La Connaissance.
- Gleizes, A. et Metzinger, J. (1980 [1912]). *Du Cubisme*. Sison : Présence.
- Golding, J. (1965). *Le Cubisme* (tr. F. Cachin). Paris : Julliard.
- Grivel, C. (1979, éd.). *Écriture de la religion : écriture du roman. Textes réunis par Charles Grivel. Mélanges d'histoire de la littérature et de critique offerts à Joseph Tans*. Groningen/Lille : Centre Culturel Français de Groningen/Presses Universitaires de Lille.
- Germès, S. (1997). *L'Écho du dedans. Essai sur La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris, Klincksieck, coll. « Bibliothèque contemporaine ».
- Kant, E. (1980). *Œuvres philosophiques* (tr. F. Alquié et al.). Paris : Gallimard, « Pléiade », t. I.
- Karmel, P. (2003). *Picasso and the invention of cubism*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Kelly, L. H. (1985). Claude Simon's *La Route des Flandres* : an experiment in "Cubist" fiction. *French studies in honor of Philip A. Wadsworth* (D.W. Tappan et W.A. Mould éd.). Birmingham : Summa, p. 111-121.
- Kramář, V. (2002 [1921]). *Le Cubisme* (tr. E. Abrams). Paris : École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- Lanceraux, D. (1973). Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*. *Poétique*, 14, p. 235-249.
- Laude, J. (1973). Picasso et Braque, 1910-1914 : la transformation des signes », in Collectif 1973, p. 7-28.
- Leroy, C. (1982). Le cubisme pris à la lettre. *Europe, Cubisme et littérature*, 60, 638-639, p. 3-5.

- Miraglia, A.M. (1990). *La Route des Flandres* : défi aux voix narratives ». *Studi Francesi*, 34, 2, p. 265-271.
- Monte, M. (2008). Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? *Langue Française*, 160, p. 36-52.
- Mougin, P. (1997). *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*. Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires ».
- Oppenheim, L. (1986, éd.). *Three decades of the French New Novel*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Pasternak, B. (1990). *Le Docteur Jivago*, in *Œuvres* (tr. M. Aucouturier et al). Paris : Gallimard, coll. « Pléiade ».
- Rabatel, A. (1997). *Une Histoire du point de vue*. Metz : CELTED.
- Rabatel, A. (1998). *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne : Delachaux & Niestlé.
- Rabatel, A. (2008). *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*. Limoges : Lambert-Lucas.
- Rabatel, A. (2008, dir.). *Langue Française*, 160, *Figures et point de vue*.
- Rannoux, C. (1997). *L'Écriture du labyrinthe : Claude Simon, La Route des Flandres*. Orléans : Paradigme.
- Ricardou, J. et Van Rossum-Guyon, F. (1972, dir.). *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*. Paris : UGÉ, t. II.
- Ricardou, J. (1975, dir.). *Claude Simon : Analyse, théorie*. Paris : UGÉ, coll. « 10/18 ».
- Ricardou, J. (1978). *Nouveaux problèmes du roman*. Paris, Seuil.
- Roubichou, G. (1976). *Lecture de L'Herbe de Claude Simon*. Lausanne : L'Âge d'Homme.
- Rubin, W. (1990). *Picasso et Braque : l'invention du cubisme* (tr. J. Bouniort). Paris : Flammarion.
- Salvan, G. (2008). Dire décalé et sélection de point de vue dans la métalepse. *Langue Française*, 160, p. 73-87.
- Sérullaz, M. (1963). *Le Cubisme*. Paris : PUF.
- Seylaz, J.-L. (1964). Du *Vent* à *La Route des Flandres* : la conquête d'une forme romanesque. *La Revue des lettres modernes*, 94-99, 1, p. 225-240.
- Simon, C. (1960). Entretien avec Claude Simon, entretien avec Madeleine Chapsal. *L'Express*, 491, 10 novembre 1960, p. 30-31.
- Simon, C. (1967). Il n'y a pas d'art réaliste, entretien avec Madeleine Chapsal. *La Quinzaine Littéraire*, 41, 15-31 décembre 1967, p. 4-5.
- Simon, C. (1969). Document. Interview avec Claude Simon, entretien avec Bettina L. Knapp. *Kentucky Romance Quarterly*, 16, 2, 1969, p. 179-190.
- Simon, C. (1972). La fiction mot à mot. *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* (J. Ricardou et F. Van Rossum-Guyon dir.). Paris : UGÉ, t. II, p. 73-97 ; suivi d'une discussion, p. 99-116.
- Simon, C. (1975). Claude Simon, à la question. *Claude Simon : Analyse, théorie* (J. Ricardou dir.). Paris : UGÉ, coll. « 10/18 », p. 403-406 ; suivi d'une discussion, p. 406-431.
- Simon, C. (1986). Claude Simon. *Three decades of the French New Novel* (L. Oppenheim éd.). Urbana/Chicago : University of Illinois Press, p. 71-86.
- Stendhal. (1925 [1825]). *Racine et Shakespeare, Œuvres complètes*, Paris, Champion, tome X, vol. 2.
- Sykes, S. (1979). *Les Romans de Claude Simon*. Paris : Minuit.
- Viart, D. (1997). *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*. Paris : PUF.
- Vinci, L. (de). (1987 [1942]). *Les Carnets de Léonard de Vinci* (tr. L. Servicien). Paris : Gallimard, coll. « Tel », t. I.
- Yocaris, I. (2002). *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Toronto : Paratexte.
- Yocaris, I. (2006). Une poétique de l'indétermination : style et syntaxe dans *La Route des Flandres*. *Poétique*, 146, p. 217-235.
- Yocaris, I. et Zemmour, D. (2010). Vers une écriture rhizomatique : style et syntaxe dans *La Bataille de Pharsale*. *Semiotica*, 179, à paraître.
- Zemmour, D. (1998). Le participe présent dans *La Route des Flandres* : écriture du souvenir et quête de l'instant. *L'Information Grammaticale*, 76, p. 42-45.
- Zemmour, D. (2008). *Une syntaxe du sensible : Claude Simon et l'écriture de la perception*. Paris : PUPS.

¹ Cf. Seylaz 1964, Cohn 1981 : 210-211, Guermès 1997 : 45-47, Viart 1997. De manière symptomatique, Dorrit Cohn (1981 : 281) explique ainsi que *RF* est un roman constitué « d'un seul et unique monologue remémoratif », ce qui est tout de même contre-intuitif : plus des deux tiers du roman (211 pages sur les 287 que compte l'édition « Minuit Double ») sont écrits à la troisième personne !

² Cf. Lanceraux 1973 : 242, Roubichou 1976 : 61, 102-103, Carroll 1982 : 78-83, 132-133, Evans 1988 : 24-30, Alexandre 1997a : 176, 1997b : 96-97, Yocaris 2002 : 51-56, 72-87 et *passim*, Zemmour 2008 : 77 et *passim*.

³ David Carroll (1982 : 86) évoque ainsi, à propos de la construction énonciative de *H*, « a disruptive series of transformations of narrative voice and perspective ». Bien entendu, la formule s'applique également à *RF*.

⁴ Cette définition ne concerne que la forme la plus générale du PDV, dans la mesure où elle englobe à la fois « PDV représenté », « PDV raconté » et « PDV asserté » (cf. Rabatel 2008 : 81-115). Le PDV au sens strict du terme (le « PDV représenté ») sera défini par Rabatel comme « une forme spécifique de parole intérieure non verbalisée » (Rabatel 2008 : 465). Nous nous en tiendrons dans cette étude à une acception large du concept de PDV, seule à même d'éclairer les fluctuations incessantes de la perspective énonciative dans *H* et *RF*.

⁵ Cf. Kramář 2002 : 23. Le concept de « déchosification » est emprunté aux travaux de l'épistémologue Bernard d'Espagnat (1998 : 666), auteur d'une série d'ouvrages consacrés à la mécanique quantique : sur l'importance cruciale des recherches menées dans ce domaine pour comprendre la conception simonienne de l'« objet », cf. Yocaris 2002 : 214-278.

⁶ Citée in Fry 1966 : 122, 125. Pierre Cabanne (1995 : 5) souligne de son côté que « le cubisme de Picasso et Braque [...] donne le pas à la conception sur la sensation et applique à la connaissance du réel une lecture en profondeur qui [...] est surtout une opération de la pensée ». Cf. également Fry 1966 : 90, Sérullaz 1963 : 8, Golding 1965 : 9, Gleizes et Metzinger 1980 : 62, Kramář 2002 : 23, 75 et *passim*.

⁷ Cf. Yocaris 2002 : 255-256.

⁸ Cf. p. ex. Golding 1965 : 84, Fry 1966 : 13-15, Kramář 2002 : 16-17.

⁹ « Je le vis » → « – Georges se demandant ».

¹⁰ Cf. les remarques de D. Lanceraux (1973 : 242) à ce sujet : « comme *l'Herbe, la Route* est un roman décentré, mais qui multiplie les décentrement ».

¹¹ Exemples : *La Femme aux poires* de Picasso (1909), *Le Port* de Braque (1909) etc.

¹² Une telle conception du référent, réduit en somme à une idée, n'est pas sans rappeler la démarche scripturale de Mallarmé, effectivement évoquée par Simon (1979 : 89-90) dans un entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel.

¹³ De manière significative, Simon évoque en l'occurrence un paysage de campagne vu à travers le regard d'un focalisateur (Louise) situé dans une voiture en plein mouvement. Or, comme le note en 1914 Fernand Léger en faisant allusion aux tableaux cubistes « analytiques », il existe un lien entre « [l]a condensation du tableau moderne, sa variété, sa rupture de formes » et « l'évolution des moyens de locomotion et leur rapidité » (cité in Fry 1966 : 135).

¹⁴ Cf. Rabatel 2008 : 81-103, 416-420, 466-469 ; sur l'intrication entre *diégésis* et *mimésis* dans *H* et *RF*, v. Yocaris 2002 : 52-54, 74-77.

¹⁵ Exemple : « ils [*Georges + Blum*] regardèrent le cheval toujours étendu sur le flanc au fond de l'écurie » (*RF*, 63).

¹⁶ Exemple : « je [*Georges*] sentis que je rougissais » (*RF*, 9).

¹⁷ Exemple : « à un moment des avions passèrent mais très haut dans le ciel j'en vis un ou plutôt quelque chose un point argenté suspendu immobile étincelant une fraction de seconde dans un trou de bleu entre les branches puis disparaissant leur bruit semblait comme suspendu lui aussi vibrant dans l'air léger puis il décrut peu à peu et de nouveau je perçus le froissement délicat des feuilles » (*RF*, 154)

¹⁸ Exemple : « Une seconde fois je revis la même affiche elles devaient dater d'au moins un an mais c'étaient des courses de trot, des chevaux attelés, pas montés » (*RF*, 292).

¹⁹ Exemple : « Louise sachant qu'elle savait déjà cela aussi, tandis qu'elle se tenait accoudée à la fenêtre ouverte sur la nuit, [...] écoutant le silence d'après la pluie, toutes les feuilles du jardin s'égouttant dans le noir, [...] puis, très loin, le grondement imperceptible du train de Pau (*le même train, la même rame de wagons qui est passée à sept heures en sens inverse, revenant maintenant*) grandissant, s'assourdissant, ressurgissant, s'enflant [...] – puis plus rien (*H*, 261-262 ; nous soulignons).

²⁰ La période peut s'envisager en tant qu'unité phénoménale, rattachée à un mode d'appréhension du monde (perception, souvenir et/ou imagination) lié à un ancrage énonciatif donné : il s'agit en somme (cf. Zemmour 2008 : 70) d'une suite d'énonciations caractérisées par des démarcations prosodiques spécifiques et dont chacune opère une modification de la mémoire discursive. La clause est définie comme une unité pragma-syntaxique : unité pragmatique dans la mesure où elle constitue à elle seule une unité de prédication autonome ; unité syntaxique dans la mesure où, un peu à la manière de la phrase, elle constitue une « unité intégrative maximale de rection », ou encore un « îlot de

dépendances grammaticales [...] où les éléments (morphèmes, syntagmes) sont reliés par des rapports de rection » (Berrendonner 2002 : 27). Les clauses sont caractérisées par trois traits distinctifs de base : (a) la présence d'une relation prédicative ; (b) la possibilité d'effacer le thème susceptible de servir de support au prédicat ainsi mis en relief ; (c) la libre association avec d'autres unités discursives et l'absence de toute contrainte d'ordre positionnel.

²¹ Cf. Denvir *et al.* 1989 : 168.

²² Sur la notion d'« introducteur », v. Fauconnier 1984 : 32-34.

²³ Cf. Berrendonner 2002 : 33-34, Yocaris 2006 : 230-232, Zemmour 2008 : 138.

²⁴ Rabatel (2008 : 85, 305) suit sur ce point la distinction que Combettes (1998 : 69) résume en ces termes : « Cette distinction, qui s'applique par essence au texte de type narratif, permet d'identifier comme premier plan le "squelette chronologique", correspondant à l'enchaînement, à la succession des prédicats qui traduisent le déroulement d'une série d'événements : l'ordre du texte va de pair avec la réalité temporelle. Un bon exemple de ce "parallèle" peut être fourni par une succession de passés simples, ou de passés composés (Il entra, il traversa la pièce, il s'installa dans un fauteuil...), succession dans laquelle il est difficile de permuter deux propositions, sauf à modifier l'ordre des référents temporels. Toute exception à cette progression chronologique correspondra alors au second plan, qu'il s'agisse de l'imparfait "descriptif", qui n'entraîne pas de déplacement du point de référence, qu'il s'agisse d'un "retour en arrière", d'un commentaire faisant sortir du cadre du récit, etc. ».

²⁵ Il n'y a pas lieu toutefois de cacher qu'une telle analyse soulève un certain nombre de difficultés sur le plan herméneutique et théorique : comment appréhender une instance discursive de ce genre, qui semble transcender les plans énonciatifs structurant les textes simoniens ? Le *moi* disséminé dans les méandres narratifs de ces derniers se dessine d'une certaine façon en creux, dans la mesure où il semble constituer une simple marque de positionnement épistémique : il n'a pas d'identité clairement définie et ne saurait être crédité a priori d'aucune activité psychique. On le définira donc ici comme une sorte de « je-il » ou plutôt de « je-on » assimilable à un « foyer de perspective » purement asubjectif (cf. Yocaris 2002 : 228 *et passim*, Zemmour 2008 : 151, 181, 196), un observateur « désincarné » qui filtrerait machinalement le référent fictionnel un peu comme Montès dans *Le Vent* : « Seulement voyant, enregistrant [le monde autour de lui] sans en prendre tout à fait conscience [...] » (V, 49) ; « [...] et peut-être ne voyant même pas, pas plus que l'appareil photographique lui-même ne voit, ne connaît, n'est capable de se souvenir : sa rétine, oui, sa mémoire, oui, aussi (parce que l'homme est sans autre chose que de la matière : peut-être pas beaucoup plus, mais quand même un petit quelque chose de plus, juste pour son malheur, car mieux vaudrait pour lui qu'il n'ait pas plus de capacité de souffrance qu'un appareil photographique, qu'on puisse à tout moment et aussi souvent que l'on voudrait enlever le couvercle, retirer la bobine impressionnée, la jeter et la remplacer par une vierge, et qu'il recommence à fonctionner, armement et dé clic, avec la même mécanique et neuve indifférence), puisque bien plus tard elle (sa mémoire) pouvait tout restituer [...] » (V, 49-50). Cette analyse reste malgré tout – on n'aura garde de l'oublier – sujette à caution, dans la mesure où il existe une continuité entre perception « subjective » et perception « asubjective » du « réel » fictionnel dans des romans comme *H* ou *RF* (cf. Yocaris 2002 : 225-227) : contrairement à ce que l'un d'entre nous affirmait naguère à ce sujet (cf. notamment Yocaris 2002 : 56) on peut tout aussi bien considérer en l'occurrence que l'emploi de formes en –ANT laissant deviner la présence « en filigrane » d'un verbe de perception à la P1 traduit sur le plan stylistique l'omniprésence d'un sujet scriptural tout-puissant qui agence à sa guise les différentes saisies perceptuelles du référent fictionnel mises en avant dans les récits dont il serait en définitive la « source » première.

²⁶ Simon déclare effectivement dans une lettre écrite en 1957, trois ans à peine avant la publication de *RF* : « Mon propos est seulement et essentiellement réaliste. Un peu, si vous voulez, comme celui des cubistes qui ont essayé de montrer en même temps un objet sous divers angles et sous divers aspects » (C. Simon, lettre à Émile Perez du 4 novembre 1957, texte cité in Calle-Gruber éd. 2008 : 135).

²⁷ Cf. Duncan 2006 : 1325.

²⁸ On ne peut exclure toutefois que le marqueur déictique « maintenant » renvoie ici au présent du je narré au deuxième degré (Georges en train de lancer des piques à Wack), et pas (ou pas seulement) au présent du je narré au premier degré (Georges en train de se remémorer cette scène quelques heures après la mort de son camarade). Du fait de cette ambiguïté, le lecteur se trouve égaré dans un labyrinthe de renvois énonciatifs contradictoires et finit par adopter en désespoir de cause le positionnement épistémique de Georges lui-même, tel qu'il est esquissé dans le cotexte gauche de (16) : « je ne savais plus très bien où j'étais ni quand c'était » (*RF*, 110)...

²⁹ De Vinci 1987 : 68.

³⁰ Cf. Kant 1980 : 861, 1427 : « Un divers, contenu dans une intuition que j'appelle mienne, est représenté par la synthèse de l'entendement comme appartenant à l'unité *nécessaire* de la conscience de soi, et cela arrive par le moyen de la catégorie » (italiques de Kant) ; « [...] tous les objets dont nous pouvons nous occuper [...] sont tous en moi, c'est-à-dire sont des déterminations de mon moi identique ».

³¹ Cf. Rannoux 1997 : 63-64.

³² On sait que les personnages de *RF* semblent appartenir au même univers fictionnel que ceux de *H*, le roman de 1960 constituant la « préquelle » du roman de 1958.

³³ Cf. *H*, 150-151.

³⁴ Comme le souligne C. Rannoux dans son ouvrage sur *RF*, une telle stratégie discursive repose en somme sur « une accumulation de leurres [...], interdisant de construire une représentation stable et définitive du référentiel romanesque » (Rannoux 1997 : 15).