

LE ROMAN À IMAGES
**Description et fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon,
L'Inauguration de la salle des Vents de Renaud Camus et *Terrasse à Rome* de
Pascal Quignard**

by

Chiara Falangola

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE
REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

DOCTOR OF PHILOSOPHY

in

The Faculty of Graduate Studies

(French Studies)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA
(Vancouver)

June, 2013

© Chiara Falangola, 2013

ABSTRACT

The framework used to study the three novels arises from the need to define a particular type of descriptive and fragmented *scripta*, which textualize an historical or existential disaster. Approaching our texts as ‘romans à images’, we endeavour to create a definition that problematizes the techniques of the ‘conventional’ novel and engenders a new conception of narrative and of its formal dominant, in relation to art and to the notion of incommensurability.

The three novels textualize an existential or historical disaster: Simon’s *Jardin* thematizes World War II through the author’s own experience, as well as the inscription in the text of the painter Gastone Novelli’s post-Holocaust art. Camus’ *Inauguration* is a three hundred pages long elegy to those friends lost because of AIDS, whose memory the novel tries to preserve. The circular, mirrored structure of *L’Inauguration* is inspired by the artist Jean-Paul Marcheschi’s work. Quignard’s *Terrasse* is a series of literary *tableaux* writing the quest for the origins of and the quest for the self. The poetics of the latter draws heavily from the fictitious 16th century engraver Meaume.

The three novels explicitly refer to art and are structured on internal laws, which more closely resemble those of poetry and the visual arts than conventional narratives. They take the form of fragmented and syncopated narratives, constructed by and laid out in a visual mode. The latter is constituted by the juxtaposition of typographically and thematically independent paragraphs – blocs or fragments –, whose unity resides in the harmony or counterpoint of their juxtaposition. The chronological and syntagmatic construction of the ‘conventional’ novel is replaced by a paradigmatic dynamic that assembles and juxtaposes the image-blocs according to the laws created, governed by the signifier’s materiality or by the principle of variation. Central to the mimetic and aesthetic work of the three novels is restoration of a pictorial or mental image,

which sometimes manifests itself in an obsessive search for the *mot juste*. The three novels confront the referent in their radical search for an ever-postponed meaning, which seems to become fixed only in the aesthetic *elsewhere* of pictorial harmonies and poetic suggestions.

PRÉFACE

Une première version des sections 3.3.1, 3.4, 3.4.1, 3.4.2 a paru dans Chiara Falangola, « Espaces de la présence et de l'absence : un écho mallarméen dans *L'Inauguration de la salle des Vents* de Renaud Camus », *Voix plurielles*, n° 8.2, 2011, p. 172-179.

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT.....	ii
PRÉFACE.....	iv
TABLE DES MATIÈRES.....	v
REMERCIEMENTS / RINGRAZIAMENTI.....	viii
DÉDICACE.....	xi
INTRODUCTION.....	1
Le roman fragmentaire.....	1
<i>Le Jardin des Plantes, L’Inauguration de la salle des Vents et Terrasse à Rome</i>	4
Le roman à images : objectifs, hypothèse et méthodologie.....	8
Claude Simon : état de la question.....	13
Renaud Camus : état de la question.....	18
Pascal Quignard : état de la question.....	21
La fragmentation littéraire dans quelques études contemporaines.....	24
La description : état de la question.....	25
Pour penser l’écriture fragmentaire, la description, l’image.....	28
1. LE ROMAN À IMAGES.....	29
1.1 La description comme dominante de l’écriture fragmentaire du roman à images.....	30
1.2 Description et descriptif.....	33
1.2.1 Origines de la description.....	33
1.2.2 Qu’est-ce qu’une <i>description</i> ?.....	34
1.2.3 Le descriptif selon Philippe Hamon : ses compétences et sa spécificité.....	35
1.2.4 Le descriptif selon Jean-Michel Adam et André Petitjean.....	36
1.2.5 La description créatrice.....	40
1.2.6 L’ordre du descriptif.....	41

1.3 La fragmentation.....	42
1.4 Image, description et fragmentation : pour une méthodologie d'analyse.....	45
2. LE JARDIN DES PLANTES DE CLAUDE SIMON.....	50
2.1 Lire <i>Le Jardin des Plantes</i> : mode d'emploi.....	52
2.2 Une fragmentation structurée.....	56
2.3 L'éclatement typographique du <i>Jardin des Plantes</i> : la leçon de Novelli et l'écriture exhibitionniste.....	67
2.4 Gastone N... et son art : personnage, motif romanesque et exemple éthique et esthétique.....	76
2.5 Le faire image de la fragmentation typographique : le « Tout sauf la pornographie » et l'urbanisme textuel.....	85
2.6 Contraste chromatique et contraste mélancolique.....	98
2.7 Du rose au noir : une image de l'Histoire et du Temps.....	106
3. L'INAUGURATION DE LA SALLE DES VENTS DE RENAUD CAMUS.....	116
3.1 Structure du roman : les styles et les thèmes.....	119
3.2 Parcours de lecture : la séquence des combinaisons, l'effet-miroir et la poétique du détour.....	127
3.2.1 La séquence des combinaisons.....	128
3.2.2 L'effet-miroir.....	136
3.2.3 La poétique du détour.....	140
3.3 Le « désastre » et les tombeaux.....	144
3.3.1 Le tombeau mallarméen.....	146
3.3.2 Le tombeau selon Marcheschi.....	150
3.3.3 De la Salle des Vents à <i>L'Inauguration de la salle des Vents</i>	155
3.4 Les espaces de la présence et de l'absence.....	161
3.4.1 La salle des Vents : l'absence.....	162
3.4.2 La chambre à Naxos : la présence et l'image.....	164
3.5 Écrire la présence-absence.....	169
3.5.1 L'écartement et l'écartèlement.....	169
3.5.2 Le presque-non-dit.....	172
3.6 Le roman, un art de la distance.....	176
4. TERRASSE A ROME DE PASCAL QUIGNARD.....	187
4.1 Lire <i>Terrasse à Rome</i>	190

4.1.1 L'errance de l'écriture.....	190
4.1.2 L'errance de la lecture.....	201
4.3 La manière noire.....	216
4.3.1 Un art mélancolique.....	221
4.4 Le statut de l'image dans <i>Terrasse à Rome</i>.....	223
4.4.1 Le rêve.....	229
4.4.2 L'extase.....	231
4.5 Une poétique du bref : fragmentation, sentences et scènes.....	234
4.5.1 La parole-sentence.....	237
4.5.2 Un roman à scènes.....	241
4.6 Le roman : un art des sordidissimes.....	247
CONCLUSION.....	254
« Le roman à images » : une étiquette pour le contemporain ?.....	254
Le roman à images : pour conclure en recommençant.....	257
Une fragmentation qui fait œuvre : le descriptif et la fonction poétique.....	259
Et après... ?.....	263
Le Temps, cet incommensurable.....	264
Des écritures du désastre.....	267
BIBLIOGRAPHIE.....	270

REMERCIEMENTS

« Dopo notte, atra e funesta,
splende in Ciel più vago il sole,
e di gioja empie la terra;
Mentre in orrida tempesta
il mio legno è quasi assorto,
giunge in porto, e'llido afferra. »
Ariodante

Merci à toutes les personnes, de près ou de loin, qui m'ont inspirée, soutenue et aidée tout au long de cette étape si importante de ma vie.

Je ne pourrai jamais remercier assez mon directeur, le Professeur Ralph Sarkonak, dont la présence a été constante et déterminante pendant les cinq dernières années. Merci d'avoir cru en moi et en mes idées, et de m'avoir guidée de manière sûre, mais discrète. Surtout, merci pour les rencontres ponctuelles dans son bureau, durant lesquelles, toujours avec la même attention, il a su partager mon enthousiasme, éloigner mes doutes et affronter les moments de stagnation. Un merci du fond du cœur au Professeur André Lamontagne pour sa lecture patiente et attentive de ma thèse, pour les annotations à travers lesquelles mon écriture a acquis une rigueur certaine, et pour les inestimables opportunités d'emploi qu'il m'a offertes dans le département. Un merci particulier au Professeur Carlo Testa, dont les conseils et l'aide sont antérieurs à mon arrivée à UBC. Je le remercie pour l'enthousiasme avec lequel il a accueilli mon projet de recherche, en me rappelant tout ce que la fragmentation et la description doivent au XIX^e siècle.

RINGRAZIAMENTI

« Dopo notte, atra e funesta,
splende in Ciel più vago il sole,
e di gioja empie la terra;
Mentre in orrida tempesta
il mio legno è quasi assorto,
giunge in porto, e' llido afferra. »
Ariodante

Grazie a tutte le persone, lontane e vicine, che mi hanno ispirata, sostenuta e aiutata in questa tappa così importante della mia vita.

Non potrò mai ringraziare abbastanza il mio relatore, il Professor Ralph Sarkonak, la cui presenza è stata costante e determinante in questi cinque anni. Grazie per aver creduto in me e nelle mie idee, per avermi offerto una guida sicura, ma discreta, e, soprattutto, grazie per gli immancabili incontri nel suo ufficio, durante i quali, con la stessa delicatezza, ha sempre saputo condividere il mio entusiasmo, mitigare i miei dubbi e affrontare i momenti di stallo. Un grazie di cuore al Professor André Lamontagne per la sua paziente e attenta lettura della tesi, per le annotazioni attraverso le quali la mia scrittura ha acquisito un rigore sicuro e per le inestimabili opportunità lavorative offertemi nel dipartimento. Un ringraziamento speciale al Professor Carlo Testa, la cui guida e il cui aiuto sono arrivati ancora prima del mio sbarco alla UBC. Lo ringrazio per l'entusiasmo con cui ha accolto il mio progetto di tesi e lo ha sempre sostenuto, ricordandomi tutto quello che la descrizione e la frammentazione devono all'Ottocento.

Grazie alle mie carissime amiche del dipartimento per aver condiviso gioie e dolori della vita da *graduate students*, e della vita in generale... Un grande grazie al mio angolo di casa qui a Vancouver, zia Almas, e ai suoi preziosi consigli in questi anni. Grazie a Jonathon per aver sopportato e consolato i malumori e lo stress casalingo delle fatiche dottorali e per l'amicizia che continua a dimostrarmi. Grazie a tutti gli amici di Roma e alle amiche nella cara Francia per

essere stati sempre presenti anche con nove ore di fuso orario. Grazie ad Alessandro per avermi ricordato al momento giusto che la letteratura è *cosa mia*.

Grazie alla mia famiglia per essere fiera di me sempre e comunque e per aver sostenuto la scelta di andare all'estero con amore e comprensione. Grazie alla mia nonnina e a zia Anita e alla loro costante benevola presenza telefonica. Grazie a mia sorella per essere sempre la persona *più vicina*, nonostante la dolorosa distanza. Grazie a mio padre per tutte le risate che mi ha regalato e per la dolcezza e la sensibilità con cui mi ha aiutata nei momenti difficili. Ed infine, grazie a mia madre (anche se le parole non bastano) senza cui non sarei la donna che sono. Grazie di tutti i sacrifici fatti, delle lezioni private d'inglese e di francese e per avermi insegnato il valore dell'indipendenza e dello studio.

Alla mia famiglia...

INTRODUCTION

« Je commence à écrire en tirant un bout de ficelle et puis il se produit cette chose qui est, je crois que tous ceux qui ont écrit le sentent, *l'image mentale*, le souvenir appelle un mot, ce mot lui-même suscite des images... »

Claude Simon¹

Le roman fragmentaire

Au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale, la mise en cause des procédés du roman traditionnel, amorcée par le modernisme anglais et français², s'aiguise lorsque nous entrons dans ce que Nathalie Sarraute a appelé « l'ère du soupçon »³. Le roman totalisant, qui prétendait à la vérité en faisant appel à des critères de continuité, de causalité et de chronologie, « a vu le temps cesser d'être ce courant rapide qui poussait en avant l'intrigue pour devenir une eau dormante au fond de laquelle s'élaborent de lentes et subtiles décompositions »⁴. Tandis que, jusqu'au tournant du XX^e siècle, la notion de fragment avait été traditionnellement associée à la pensée philosophique, à l'écriture aphoristique ou, encore, à la poésie, l'*Ulysses* de James Joyce inaugure un type romanesque voué à la discontinuité, et marque le point de départ d'une pratique et d'une théorie littéraires qui envisagent l'existence et la pensée humaines comme étant vouées à la discontinuité, voire au fragmentaire⁵.

¹ Claude Simon, « Apostrophes » dans *Les Chemins de la création*, Entretien télévisé avec Bernard Pivot, vendredi 23 septembre 1981, nous soulignons.

² Par exemple : Édouard Dujardin, James Joyce, Virginia Woolf, Marcel Proust et André Breton.

³ Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), Paris, Gallimard, 1972. C'est un texte théorique qui rassemble quatre essais écrits à partir de 1947.

⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁵ Voir, par exemple, Christopher A. Strathman, *Romantic poetry and the fragmentary imperative : Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*, Albany, State University of New York Press, 2006.

Surtout depuis la deuxième moitié des années 70, le fragmentaire a connu un intérêt accru dans la production littéraire. Des œuvres telles que *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) et *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes, ou *Enfance* (1983) de Nathalie Sarraute, qui mettent en jeu une pluralité de voix énonciatives, remettent en question la représentabilité d'un moi univoque dans un discours cohérent et linéaire à la première personne. La forme fragmentaire a permis aux deux écrivains de jouer avec la première personne, sans l'assumer jusqu'au bout. En effet, celle-là est multipliée dans les différents *je* d'une énonciation toujours recommencée.

Parallèlement, Maurice Blanchot, figure à part dans le panorama théorique et littéraire français, se nourrit des concepts du fragmentaire et du neutre depuis les années 60, et fournit des outils philosophiques pour en comprendre les enjeux. Non seulement il discute l'exigence fragmentaire – comme esthétique nécessaire après la fin de l'humanisme et du *logos*, interrogeant ainsi le monde et l'écriture – dans ses réflexions théoriques sur l'expérience littéraire⁶, mais il la pratique également dans ses romans⁷, où l'écriture du récit et la voix énonciative, toujours interrompues, ne sont livrées qu'en train de se faire. L'œuvre de Blanchot permet d'approcher un enjeu différent de l'écriture fragmentaire par rapport à celui des « autobiographies » de Sarraute et de Barthes. La réflexion sur le fragmentaire qui a intéressé le XX^e siècle ne se limite donc pas à la saisie du moi, mais se radicalise dans la problématisation de la possibilité de représenter quelque référent que ce soit. Le recueil d'écrits *L'Écriture du désastre*⁸ de Blanchot incarne dans son titre même l'impossibilité de la représentation après Auschwitz : le génitif du titre au sens double garde la trace du désastre historique et humaniste et

⁶ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.

⁷ Par exemple : *L'Attente, l'oubli*, Paris, Gallimard, 1962 ; *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1973.

⁸ Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

suggère le désastre référentiel d'une écriture incapable d'une réponse, éthique ou esthétique, face à l'irreprésentable. Dans *L'Entretien Infini*⁹, Blanchot relie l'exigence fragmentaire à l'énonciation du Neutre. N'étant pas performatif, ce dernier déstabilise la parole et la pensée : « Neutre sera l'acte littéraire qui n'est ni d'affirmation, ni de négation et (en un premier temps) libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens. »¹⁰ Hors de toute pensée dialectique, l'écriture fragmentaire permet le « dis-cursus » qui s'oppose au discours dominant, au logos et permet une parole toujours double, le plus souvent, paradoxale.

Depuis les années 80, la critique littéraire n'a pas cessé d'étudier le fragmentaire. En 1981, le *New York Literary Forum*¹¹ a consacré au fragmentaire deux volumes qui portent sur les formes de la discontinuité dans le modernisme, dans la tradition orale, en poésie, en sculpture et dans le cinéma. En France, la critique relie une certaine production française et francophone, du Nouveau Roman jusqu'à l'extrême contemporain, au concept de *fragmentaire*¹². L'exigence fragmentaire a même été perçue comme étant l'emblème de la modernité, en tant que forme de la rupture par excellence : « La question de l'exigence fragmentaire apparaît comme l'un des lieux où s'opèrent la mutation, la crise de l'écriture et de son sujet. »¹³

⁹ Voir la note 6.

¹⁰ Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 448-9.

¹¹ Lawrence D. Krizman (éd.), *Fragments : Incompletion and Discontinuity*, *New York Literary Forum*, New York, vols. 8-9, 1981.

¹² Voir Ricard Ripoll (éd.), *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002. Entre autres, on peut y trouver des études sur Maurice Blanchot, Antonin Artaud, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Samuel Beckett, Claude Simon, Georges Perec et Kateb Yacine.

¹³ Ginette Michaud, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise, 1989, p. 9.

Le Jardin des Plantes, L'Inauguration de la salle des Vents et Terrasse à Rome

Dans un article de 1997, Dominique Viart décrit le panorama des écritures contemporaines comme la somme de deux passés du roman : l'un traditionnel, l'autre formaliste. Le roman contemporain pratiquerait la recherche formelle et l'expérimentation, d'un côté, et il renouerait avec le récit et l'expression du sujet, de l'autre¹⁴. Les trois romans qui constituent le corpus de cette étude, *Le Jardin des Plantes* (1997) de Claude Simon, *L'Inauguration de la salle des Vents* (2003) de Renaud Camus et *Terrasse à Rome* (2000) de Pascal Quignard, correspondent à cette définition. Ces trois œuvres affichent une réaction à la forme romanesque traditionnelle, mais ne s'inscrivent pas dans une lignée formaliste purement autoréflexive, « définitivement [coupée] du réel et du monde, du sujet et de son émotion ou de ses expériences »¹⁵. Tout en explorant de nouvelles formes romanesques qui contestent le récit linéaire et chronologique et la notion d'un personnage psychologiquement construit, ces romans mettent en œuvre et problématisent un type de narration qui cherche la signification et se rapporte au référent. La forme fragmentaire des trois romans à l'étude – qui prennent le relais du roman des années 50 et 60 – est, peut-être, « en train de détruire [...] tout l'appareil désuet qui assurait sa puissance [comme] une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre »¹⁶.

Dans les romans de Simon et de Camus, il s'agit d'épisodes autobiographiques, tandis

¹⁴ Voir Dominique Viart, « Mémoires du récit. Questions à la modernité » dans *Écritures contemporaines I : mémoires du récit*, *La Revue des Lettres Modernes*, 1997, p. 3-27.

¹⁵ Selon Dominique Viart, le formalisme du Nouveau Roman avait donné le pouvoir « aux mots dont les jeux de dissémination, d'analogie, de relance et de rupture soutiennent la paradoxale continuité du texte », ouvrant, ainsi, une voie romanesque « vouée à toutes les formes possibles d'expérimentation » et coupée « définitivement du réel et du monde, du sujet et de son émotion ou de ses expériences », *Ibid.*, p. 4-5.

¹⁶ Nathalie Sarraute, *op. cit.*, p. 94 : « Le soupçon [...] est une de ces réactions morbides par lesquelles un organisme se défend et trouve un nouvel équilibre. Il force le romancier à s'acquitter de ce qui est, dit Philip Toynbee, rappelant l'enseignement de Flaubert, "son obligation la plus profonde : découvrir de la nouveauté", et l'empêche de commettre "son crime le plus grave : répéter les découvertes de ses prédécesseurs" ».

que Quignard joue avec un passé baroque à la troisième personne. Dans *Le Jardin des Plantes*, Simon combine son vécu personnel avec l'Histoire, les arts visuels et l'écriture de Proust et de Dostoïevski, pour n'en citer que quelques-uns. De même, Camus dans *L'Inauguration* orchestre des événements autobiographiques qui traitent de l'amour, des voyages, de la maladie, de l'écriture avec des représentations artistiques. Claude Simon et Renaud Camus textualisent la problématique du moi et du sujet à travers l'impossibilité de la nomination, et aussi, chez Camus, grâce à la multiplication des noms pour chacune des *dramatis personae*. De son côté, Pascal Quignard invente l'histoire de Meaume le graveur, en l'enchâssant dans le cadre de la vie errante des artistes dans l'Europe du XVII^e siècle.

Le Jardin de Plantes est le plus fragmentaire des romans de Claude Simon : la fragmentation n'y est pas que thématique ou narrative, mais aussi typographique¹⁷. Dans la première partie du roman, l'alternance blanc / écriture n'est pas seulement verticale, mais aussi horizontale et transversale. La mise en page rejoint les possibilités spatiales du collage dans la juxtaposition des colonnes parallèles ou de divers blocs narratifs juxtaposés les uns aux autres sur la même page¹⁸. De plus, la fragmentation s'étend à l'espace et au temps et, par conséquent, aux thèmes. Les catégories diégétiques sont éclatées dans une pluralité de contextes énonciatifs allant des Flandres de la Deuxième Guerre mondiale au Kazakhstan de 1986.

L'Inauguration de la salle des Vents est un roman autofictionnel, dont les contraintes constituent le squelette structural du livre et imposent la forme fragmentaire au roman, aux niveaux stylistique, spatial, temporel et thématique. Chaque fragment, chaque bloc narratif du

¹⁷ La citation de Montaigne en exergue du livre prépare le ton : « Aucun ne fait certain dessin de sa vie, et n'en délibérons qu'en parcelles. [...] Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant fait son jeu. »

¹⁸ Le terme *bloc* réfère à tout ensemble textuel typographiquement isolé – sur quatre ou deux côtés – par des blancs, ensemble dont la longueur et le nombre de paragraphes sera variable, à distinguer des alinéas qui seront une interruption typographique standard, à l'intérieur des blocs mêmes.

roman représente la combinaison d'un style et d'un thème différents. Les différentes lignes de récit couvrent un arc temporel d'une trentaine d'années, l'action se déroulant du Brésil à la Grèce.

Terrasse à Rome est un roman bref narrant la vie d'un graveur lorrain du XVII^e siècle qui erre à travers l'Europe. La division en chapitres pourrait faire penser à un récit traditionnel, mais la narration ne suit la chronologie que du chapitre II au chapitre VII, avant de continuer dans la juxtaposition de chapitres décousus. Ces derniers sont constitués par des *ekphraseis*¹⁹ de gravures, des descriptions²⁰, des flashes d'images et des pensées, ou du discours direct touchant à la maxime ou au monologue, comme dans l'*incipit* du roman, où le protagoniste graveur s'adresse à un « leur »²¹ indéfini et résume chronologiquement ses propres errances.

Les trois romans se caractérisent par une narration discontinue, marquée au niveau typographique par des blancs entre les blocs narratifs, qui ne suit pas un ordre linéaire et chronologique. La discontinuité de ces livres prend la forme d'un récit fragmentaire et syncopé, dont l'unité semble résider dans l'harmonie ou le contrepoint de la juxtaposition des blocs descriptifs, plutôt que dans la succession des épisodes enchaînés et des sommaires. Ce qui travaille l'écriture de ces textes est l'impossible représentation de l'existence et de la réalité,

¹⁹ Philippe Hamon, *La Description littéraire. Anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991, p. 8 : « Le terme *ekphrasis* [...] désigne la description littéraire (qu'elle soit intégrée ou non à un récit) d'une œuvre d'art réelle ou imaginaire – peinture, tapisserie, architecture, bas-relief, coupe ciselée, etc. – que va rencontrer tel ou tel personnage dans la fiction. » Voir aussi Sophie Rabau, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Bibliothèque de littérature générale et comparée », 2000, p. 63 : « [U]n discours qui nous fait faire le tour (periégématikos) de ce qu'il montre (to deloumenon) en le portant sous les yeux avec évidence (enargôs) ». Pour une étude sur l'*ekphrasis* et le glissement de sens de l'antiquité à nos jours, voir Janice Hewlett Koelb, *The poetics of description : imagined places in European Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

²⁰ *Trésor de la langue française*, Paris, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1978 : « Description, subst. Fém. : Action de décrire [...]. – *En partic.* Développement littéraire portant sur des réalités concrètes, souvent considéré comme un exercice d'école. »

²¹ Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000, p. 9-10 : « Meaume leur dit : 'Je suis né l'année 1617 à Paris. [...] Maintenant je vis à Rome où je grave ces scènes religieuses et ces cartes choquantes. Elles sont en vente chez le marchand d'estampes à l'enseigne de la Croix noire via Giulia.' »

représentation qui doit composer avec l'imperfection et la fragmentation de la mémoire et de la perception humaines. La restitution de la perception d'une image picturale ou mentale, à travers la recherche parfois obsédante du mot juste, semble être au centre du travail mimétique et esthétique des trois œuvres. De plus, l'écriture se fait souvent autoréflexive et le processus de la création est un des *leitmotive* de ces romans, processus qui est souvent questionné par le biais des arts plastiques (les tableaux de Gastone Novelli dans *Le Jardin* ; la *Carte des Vents* et la *Barque des Ombres* de Jean-Paul Marcheschi dans *L'Inauguration* ; les gravures et les dessins de Meaume et les peintures de Claude Gellée dans *Terrasse*).

En définitive, les trois romans semblent partager une esthétique commune : un récit fragmenté, mais sous une « appellation romanesque », où abondent des descriptions, des *ekphraseîs*, des images mentales, des souvenirs visuels, se confrontant avec les défaillances du langage à dire et représenter le réel. Pascal Quignard, lors d'un entretien avec Mireille Caille-Gruber, en parlant de l'influence de Claude Simon sur sa propre écriture, a esquissé l'idée du fragmentaire :

Nous n'avons pas imité des formes antérieures. Alors bien sûr on est réputé trop difficiles, incataloguables. [...] Le moderne comme absence de liaison. Comme refus de la liaison. Comme refus du lien – même social. [...] Le refus du remplissage. Le refus de l'unité. Le refus de la complétude. L'anti couture. Le cut-up pour moi c'était une pratique américaine. [...] Cut up pour moi cela veut dire anti puzzle. Je veux défendre Claude Simon sur ce point. L'image du puzzle, autant elle est vraie et belle pour Georges Perec, pour un Oulipien, pour un orphelin, autant elle est fautive pour Claude Simon même s'il l'emploie lui-même à plusieurs reprises. [...] Mais chaque pièce chez Claude Simon n'est *enractable nulle part*. Chez Claude Simon il s'agit d'une véritable fragmentation.²²

²² Pascal Quignard, « Ce que vous a apporté Claude Simon » dans Mireille Caille-Gruber (éd.), *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 207-208.

À la différence de la production néo-romanesque des années 60, qui refusait toute servitude au référent, *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome* se confrontent au référent, dans une recherche radicale du sens. Dans la « pérennité du soupçon »²³, ces romans voient le retour du sujet, du vécu, de l'histoire et, en explorant les possibles descriptifs du récit, ils mettent en question les rapports entre l'art, le réel et le sujet remémorant. Selon Viart, la mise en question du genre des romans publiés dans les années 80 et 90 est encore plus radicale que celle du Nouveau Roman, car « en perdant de leur radicalité théorique »²⁴, ces œuvres vont jusqu'à attaquer l'enjeu de tout récit : la représentation. Dans les trois œuvres à l'étude, la question de la mimésis se problématise encore plus, le rapport au référent se complique en prenant un air existentiel : comment représenter le monde, les êtres, soi-même ? Où trouver le sens du vécu ? Comment produire du sens dans le passage du vécu à la mise en récit mimétique ?

Le roman à *images* : objectifs, hypothèse et méthodologie

La notion de roman à *images*, appliquée aux trois romans à l'étude, voudrait rendre compte des romans fragmentaires qui ne *racontent* presque pas, mais tendent à la *visualisation*, et où la description devient une matrice narrative qui fait image. Le mode descriptif semble constituer l'élément structurant, la matière même de l'écriture de la discontinuité romanesque. Notre objectif sera d'examiner les divers modes de tissage textuel d'une écriture fragmentaire, orchestrée dans une forme narrative publiée sous l'appellation de roman, d'étudier les constantes

²³ Dominique Viart, *op. cit.*, p. 11.

²⁴ *Ibid.*

structurelles, formelles de ces œuvres discontinues qui, néanmoins, persévèrent dans la voie du genre romanesque. Nous nous proposons de définir une écriture fragmentaire propre au roman, en tant qu'écriture structurée par le *descriptif*, agencée par et sur un mode visuel.

L'écriture fragmentaire des trois romans, dans sa mise en question du récit traditionnel, problématise-t-elle la question de la représentabilité, en se structurant sur un mode descriptif, dont les lois internes relèvent plus du poétique que du narratif? La construction causale, chronologique et syntagmatique du narratif traditionnel y est-elle remplacée par une dynamique paradigmatique, qui assemble et juxtapose des blocs-images narratifs selon des lois réglées sur la matérialité du signifiant ?

Au niveau méthodologique, notre approche sera hétérogène pour éviter toute restriction idéologique sur ce phénomène protéiforme qu'est la littérature ; car nulle théorie, dans sa singularité, ne peut rendre compte adéquatement de la complexité des trois romans (et peut-être de tout roman tout court). Parallèlement à une microlecture des extraits cités pour chaque roman, les théories qui vont orienter la perspective de notre analyse critique seront multiples et auront tendance à se superposer.

D'un côté, plusieurs théories de la description donnent l'empreinte à notre approche : la description productive chez Ricardou, la description comme retardement du récit chez Chklovski²⁵ ou comme « élément principal »²⁶ justifiant la fable chez Tynianov, et comme pause

²⁵ Viktor Chklovski, *Sur la théorie de la prose* (1929), trad. G. Verret, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

²⁶ Claude Simon cite Tynianov dans le *Discours de Stockholm* dans *Œuvres*, Alistair B. Duncan et Jean H. Duffy (éds.), Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2006, p. 892-893 : « Et de son côté, dans un article publié à Leningrad en 1927 et intitulé 'De l'évolution littéraire', l'essayiste russe Tynianov écrivait : 'En gros, les descriptions de la nature dans les romans anciens, que l'on serait tenté, du point de vue d'un certain système littéraire, de réduire à un rôle auxiliaire de soudure ou de ralentissement (et donc de rejeter presque), devraient, du point de vue d'un autre système littéraire, être considérés comme un élément principal, parce qu'il peut arriver que la fable ne soit que motivation, prétexte à accumuler des descriptions statiques.' »

chez Genette²⁷. Nous avons retenu surtout le livre *Du descriptif* de Philippe Hamon. Dans cet essai, le critique étudie les diverses sortes d'énoncés descriptifs et en constitue une typologie, en différenciant la *description*, forme stylistique particulière, du *descriptif*, dominante structurelle de textes littéraires et non-littéraires²⁸. Le descriptif n'assimile pas les descriptions à leurs référents, peu importe qu'il s'agisse d'un paysage ou d'un portrait ; au contraire, il est question de trouver « un type particulier de fonctionnement et dominant dans l'organisation textuelle d'un énoncé »²⁹. Dans le descriptif, « l'anaphorique, le paradigmatique, la redondance, la mise en mémoire, l'archivage du déjà lu et du déjà vu »³⁰ sont à l'œuvre. Le descriptif est aussi une façon d'agencer l'espace textuel, de manière tabulaire, horizontale, et une façon de penser la langue : une pensée utopique qui conçoit la langue comme nomenclature. Ce rapport particulier à l'espace et au lexique, ainsi que cette idée d'un référent a priori fragmenté, se rapprochent de notre hypothèse qui voit la description comme l'élément structurant des romans fragmentaires à l'étude.

En ce qui concerne l'étude des ponts narratifs entre les blocs, de la logique de l'écriture comme enchaînement d'images, je me servirai des aperçus de Michel Bertrand dans *Langue romanesque et parole scripturale : essai sur Claude Simon*³¹. Cet ouvrage s'inscrit dans le sillage des théories de Jean Ricardou, telles qu'il les a esquissées dans *Problèmes du Nouveau*

²⁷ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

²⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993 (troisième édition, mise à jour de *Introduction à l'analyse du descriptif*, 1981).

²⁹ *Ibid.*, p. 88.

³⁰ *Ibid.*, p. 5.

³¹ Michel Bertrand, *Langue romanesque et parole scripturale : essai sur Claude Simon*, Paris, PUF, 1987.

*Roman*³² et *Le Nouveau Roman*³³, concernant le scripteur et l'écriture scripturale. Bertrand explique que :

[L]’écriture scripturale remplace une esthétique de la reproduction par une pratique de la production. Produire, donc, consiste à mettre en œuvre une matière et à la transformer en l’organisation d’un texte. Cette matière peut appartenir au texte lui-même ou lui être extérieure. [...] La logique scripturale ne respecte ni les contraintes chronologiques, ni les contingences événementielles, ni les lois psychologiques ; elle procède essentiellement au moyen d’opérations transitoires qui assurent les bifurcations du récit. Les termes, « nœuds de significations », déterminent conjointement la paradigmatique et la syntagmatique de l’espace textuel. L’ensemble des phénomènes de génération du texte constituent la paradigmatique romanesque ; l’ensemble des opérations transitaires assure la syntagmatique du roman. [...] Le roman scriptural se caractérise par la succession et l’entrecroisement de séquences apparemment sans lien entre elles, en réalité solidement articulées. Si le hiatus est formulé, c’est une procédure de continuité. Si le hiatus est passé sous silence, c’est une procédure de discontinuité. [...] Le roman scriptural invariablement les dissimule derrière telle ou telle figure du discours.³⁴

En pratique, les questions qui ont conduit cette recherche ont été les suivantes : une fois le récit, la fiction et la chronologie éclatés, comment l’unité et l’homogénéité de ces romans fragmentaires s’articulent-elles ? Avec la remise en cause des notions de totalité et d’harmonie, s’agit-il d’une *tabula rasa* ou y a-t-il une recomposition à l’œuvre ? La description et ses effets visuels, comme la capacité à figurer et à fixer de toute image, mettent-elles en place un dispositif homogénéisant, permettant au texte fragmentaire de se lier et produire du sens ? *Le Jardin*, *l’Inauguration* et *Terrasse* trouvent-ils leur liant, et leur matrice narrative, dans les images qui les traversent ? Les traces de cette continuité de l’image à travers les blocs narratifs se trouvent-elles dans les blancs, dans les jointures où se produit la rupture et où s’opère le

³² Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1969.

³³ Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

³⁴ Bertrand, *op. cit.*, p. 61-63

passage ? Quelle est la logique structurante qui est à l'œuvre dans ces romans ? Ensuite, nous ferons un *close-reading* des textes, et, à travers une série de microlectures, nous en analyserons la discontinuité et le descriptif. Au cours de ce processus seront relevées les constantes stylistiques et figuratives des différents blocs narratifs. Finalement, nous nous pencherons sur les blancs entre les fragments, sur les jointures textuelles où s'articulent les ruptures et la continuité en même temps. En faisant cela, nous nous proposons d'étudier la logique et l'articulation des blocs textuels dans leur totalité : au lieu d'insister sur l'inachèvement et sur la discontinuité, nous allons enregistrer les manières d'orchestration des différents fragments romanesques et les effets d'harmonie ou de contrepoint entre eux. Puisque dans l'écriture fragmentaire « la destruction de l'axe syntagmatique touche la progression narrative et la progression logique de l'énoncé »³⁵, notre attention portera sur l'axe paradigmatique des romans : nous allons suivre l'*harmonie* dans le texte et non pas la *mélodie* du texte. Dans « Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* »³⁶, Claude Simon explique le processus de création de ce roman en tant qu'assemblage de « tableaux détachés » selon un système de couleurs, qui a permis « que tel ou tel thème, tel ou tel personnage apparaisse ou réapparaisse à des intervalles appropriés »³⁷. Dans un sens, peut-être pas opposé, mais au moins dissonant, nous relèverons les procédés qui tissent la trame du *Jardin des Plantes*, de *L'Inauguration de la salle des Vents* et de *Terrasse à Rome*, en cherchant la continuité dans la discontinuité, en relevant la dissémination des traces du signifiant, des mots ou des images ou des effets qui reviennent, traces et effets inscrits dans la matérialité des textes eux-mêmes et non pas dans un système extérieur à ceux-ci.

³⁵ Françoise Susini-Anastapoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997, p. 27.

³⁶ Claude Simon, « Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* » dans Mireille Calle (éd.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte Foy, Le Griffon d'argile, 1993, p. 185-6.

³⁷ *Ibid.*, p. 185.

Ce qui semble relier et rendre homogène le corpus de notre recherche, ce sont, alors l'écriture fragmentaire et la succession d'images et de tableaux verbaux livrés sur un mode descriptif. Dans ces trois romans fragmentaires, nous verrons la description, traditionnellement une pause dans l'écoulement narratif, se faire paradigme de l'interruption du récit et de la matrice narrative en même temps. La prédominance du descriptif, par rapport au narratif, dans l'écriture romanesque souligne un double paradoxe : celui du discontinu qui fait œuvre et celui d'un mode verbal qui aspire au non-verbal et au pictural. Notre hypothèse soutient que *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome* bouleversent leur rapport à la narrativité en utilisant des procédés empruntés à la poésie, par exemple, la description, l'attention au détail, le sens de la composition des parties dans l'immédiateté, le pouvoir métonymique et analogique du langage. La visualisation qui produit l'image mentale pousse la narration au-delà du langage, du côté de la suggestion et de la *remontée perpétuelle du sens*.

Claude Simon : état de la question

Plusieurs monographies ont cerné l'œuvre complexe du lauréat du Prix Nobel de littérature de 1985. À partir de 1994, *La Revue des Lettres Modernes* lui a consacré une série qui compte déjà six numéros, et, dès 2005, l'Association des Lecteurs de Claude Simon publie la revue annuelle *Cahiers Claude Simon*, qui compte aujourd'hui sept numéros.

Le caractère fragmentaire et visuel des romans simoniens est d'une évidence éclatante, et il est très difficile de ne pas rencontrer le mot « fragmentaire » dans une étude consacrée à Claude Simon. L'auteur lui-même, dans des entretiens ou dans ses textes théoriques, en parle en ces termes : « Nous sommes pleins d'images, de souvenirs, de sensations (ou plutôt de fragments

de tout cela) qui se mêlent et se combinent dans notre esprit, le problème est de trouver comment ordonner ces combinaisons. »³⁸ Écrire veut donc dire composer avec des fragments : « Cela se fait en tâtonnant : savoir si on doit mettre ce morceau à droite, ou à gauche, ou après ; chercher ce qui peut s'harmoniser, jouer, contraster, comme en peinture ou en musique. »³⁹

Il existe plusieurs ouvrages consacrés entièrement ou partiellement au fragmentaire et aux images visuelles et picturales chez Claude Simon. Michel Bertrand⁴⁰ analyse l'écriture scripturale chez Claude Simon dix ans avant la publication du *Jardin des Plantes* et se penche aussi sur les différents types de fragmentation dans l'écriture romanesque de Simon, mais ceux-ci ne constituent pas l'objet spécifique de l'analyse de son livre. Jean-Claude Vareille, dans *Fragments d'un imaginaire contemporain : Pinget, Robbe-Grillet, Simon*⁴¹, relève l'importance des topoï de la fenêtre et de la chambre créatrice, celle de l'opéra, de la sculpture et de la musique, mais cet essai a paru huit ans avant la publication du *Jardin des Plantes*.

Quatre études consacrées à l'image chez Claude Simon sont en partie proches de l'objet de notre recherche : *L'Effet d'image : essai sur Claude Simon* de Pascal Mougin⁴², *Écrire en peintre* de Brigitte Ferrato-Combe⁴³, *Reading Between the Lines : Claude Simon and the visual arts* de Jean H. Duffy⁴⁴, et l'ouvrage collectif *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le*

³⁸ Claude Simon, « J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la Guerre et le Nobel », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 6 janvier 1988, p. 29.

³⁹ Claude Simon, « Et à quoi bon inventer ? », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, p. 24.

⁴⁰ Bertrand, *op. cit.*

⁴¹ Jean-Claude Vareille, *Fragments d'un imaginaire contemporain : Pinget, Robbe-Grillet, Simon*, Paris, Corti, 1989.

⁴² Du titre de l'essai de Pascal Mougin : *L'Effet d'image : essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997.

⁴³ Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, Ellug, 1998.

⁴⁴ Jean H. Duffy, *Reading between the lines : Claude Simon and the visual arts*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.

voir⁴⁵. Mougin étudie la comparaison dans la production romanesque simonienne et surtout par rapport à la création des images mentales de la débâcle sur la Meuse, images qui, selon le critique, donnent au lecteur l'illusion d'y être. *Le Jardin des Plantes* n'est pas l'objet d'*Écrire en peintre* : « Quant au *Jardin des Plantes*, malgré l'indication générique 'roman' sur la couverture, [Simon] semble hésiter à nouveau [comme dans *La Corde raide*] entre fiction, autobiographie et essai critique (récemment paru chez Minuit, ce texte ne fera pas l'objet d'analyses très approfondies). »⁴⁶ Dans cet essai, Ferrato-Combe ne discute presque pas les rapports entre l'écriture de Simon et la peinture de Novelli, comme elle le fait au contraire pour celle de Cézanne, Picasso, Van Gogh et Dubuffet, mais elle y reviendra en 2004 dans « De Cézanne à Novelli, la figure du peintre dans l'œuvre de Claude Simon »⁴⁷, et en 2005 dans « Une rêverie sur le signe »⁴⁸. Dans l'essai de 1997, elle discute les propos de Simon lui-même sur la description et se concentre sur la description dans *La Bataille de Pharsale*. Mária Minich Brewer discute brièvement l'art de Novelli comme un paradigme de l'incommensurabilité : « The condition and the possibility of art and literature may itself be thought of as that fragile and paradoxical (un)common ground of incommensurability as such. »⁴⁹ L'étude *Reading Between the Lines*⁵⁰ de Duffy examine les relations entre l'œuvre de Claude Simon et les œuvres de

⁴⁵ Stéphane Bikialo et Catherine Rannoux (éds.), *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, La Licorne 71, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

⁴⁶ Ferrato-Combe, *op. cit.*, note 2, p. 6.

⁴⁷ Brigitte Ferrato-Combe, « De Cézanne à Novelli, la figure du peintre dans l'œuvre de Claude Simon » dans Bikialo et Rannoux (éds.), *op. cit.*, <http://licorne.edel.univ-poitiers.fr/document3204.php> (consulté le 21/03/2010).

⁴⁸ Brigitte Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », présentation et commentaire d'un inédit de Claude Simon, « Novelli ou le problème du langage », *Les Temps Modernes*, nos. 628-629, novembre 2004 - février 2005, p. 86-92.

⁴⁹ Mária Minich Brewer, « (In)Commensurabilities » dans H. Duffy et A. Duncan (éds.), *Claude Simon: A Retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 56.

⁵⁰ Jean H. Duffy, *Reading Between the Lines. Claude Simon and the Visual Arts*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.

quelques artistes ; en particulier, l'auteure focalise son attention sur les stimuli picturaux de l'écriture simonienne, mais n'analyse pas en détail l'influence de la peinture de Novelli. Dans l'ouvrage collectif *Les Images chez Claude Simon. Des mots pour le voir*⁵¹, les articles portent sur le rapport entre lisible et visible, sur la composition des œuvres de Simon et sur Simon photographe et cinéaste amateur.

Le numéro 4 de la Série *Claude Simon* de *La Revue des Lettres Modernes*, qui porte sur « l'archive » comme leitmotiv et matrice narrative, se concentre, entre autres, sur les rapports entre l'œuvre picturale et la narration, et sur la ressemblance du caractère fragmentaire des ressources archivistes comme expérience humaine et représentation de celle-là. Dans l'introduction du numéro, Ralph Sarkonak définit le référentialisme simonien comme « mimétisme graphique », un « verbal [qui] devient iconique »⁵². Dans le numéro 5 de cette Série, consacré aux *Géorgiques*, Sarkonak insiste sur les rapports entre les deux systèmes de signes en tant qu'art post-Holocauste et sur la « constellation thématique et même formelle du sens »⁵³ autour de Novelli, le peintre-résistant. De plus, le critique attribue l'extrême fragmentation du *Jardin des Plantes* à la re-présentation « sous forme écrite [de] certaines techniques picturales de Novelli »⁵⁴. Dans la note de l'éditeur du même numéro, il souligne le fait que la description chez Simon « dépasse le stimulus initial »⁵⁵. Ce dépassement de la description, nous le trouvons au seuil du poétique, comme Jean-Yves Laurichesse l'a déjà

⁵¹ Bikialo et Rannoux (éds.), *op. cit.*

⁵² Ralph Sarkonak, « L'Effet d'archive » dans *Claude Simon 4, La Revue des Lettres Modernes*, 2005, p. 15.

⁵³ Ralph Sarkonak, « Claude Simon et la Shoah » dans *Claude Simon 5, La Revue des Lettres Modernes*, 2008, p. 214.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 217.

⁵⁵ Ralph Sarkonak, « Claude Simon, 1913-2005 » dans *Claude Simon 5, op. cit.*, p. 5.

signalé pour *Les Géorgiques*⁵⁶, ou comme ce que Lucien Dällenbach a appelé « le côté Dostoïevski-Elstir de Simon »⁵⁷.

En ce qui concerne la spatialité du texte, que ce soit celle du texte ou celle du référent, Jan Baetens, Catherine Rannoux et Isabelle Serça ont discuté le montage et la disposition des fragments des premières pages du *Jardin des Plantes*⁵⁸ ; et Mary Orr a donné un aperçu intéressant du bricolage dans le roman : « [...] through *bricolage* techniques, Simon experimented more with the spatial form and a geography of the text than with fictional reference. »⁵⁹ C'est d'autant plus vrai que, dans *Le Jardin des Plantes*, il y a plusieurs vues aériennes, dont la géographie rappelle la géométrie des blocs narratifs sur la page. Mais le parallèle d'Orr n'arrive pas jusque là. Mária Minich Brewer, dans « (In)Commensurabilities », affirme que : « [Simon] expands that site and emblem of scientific ordering and classification [le Jardin des Plantes] across continents, histories, public spaces and spaces of intimacy and memory. »⁶⁰ Dans « One Step Further : Claude Simon's *Photographies 1937-1970* »⁶¹, Mireille Calle-Gruber a étudié le cadrage, les « *gaps between them* »⁶² des photographies de Simon ; c'est

⁵⁶ Jean-Yves Laurichesse, « Une météorologie poétique : le génie du froid dans *Les Géorgiques* », dans *Claude Simon 5*, *op. cit.*, p. 135-160.

⁵⁷ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 27.

⁵⁸ Jan Baetens, « Éloge de la ligne » dans Sjeff Houppermans (éd.), *Claude Simon et « Le Jardin des Plantes »*, CRIN n° 39, Groningue, 2001, 31-44 ; Catherine Rannoux, « Éclats de mémoire : la page fragmentée, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon » dans *La Ponctuation, La Licorne 52*, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 245-260 ; Isabelle Serça, « *Le Jardin des Plantes* : une « composition en damier » », *Littératures*, n° 40, printemps 1999, Presses Universitaires du Mirail, p. 59-77.

⁵⁹ Mary Orr, « The garden of forking paths : Intertextuality and *Le Jardin des Plantes* » dans Jean H. Duffy et Alistair Duncan (éds.), *Claude Simon: A Retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 119.

⁶⁰ Mária Minich Brewer, *art. cit.*, p. 53.

⁶¹ Mireille Calle-Gruber, « One Step Further : Claude Simon's *Photographies 1937-1970* » dans Duffy et Duncan (éds.), *op. cit.*, p. 168-182.

⁶² *Ibid.*, p. 169.

un article intéressant pour les réflexions à propos de l'image, de la construction par juxtaposition et de la production du sens.

Calle-Gruber, dans la postface du *Jardin des Plantes* dans la collection de La Pléiade de 2006, souligne l'importance du discours métacritique dans le roman et analyse la force de dilatation et d'*imagination* des mots dans la description simonienne⁶³. Dans « Truth, Verbiage and Écriture in *Le Jardin des Plantes* »⁶⁴, Jean H. Duffy se concentre sur la description de *La Peste d'Asdod*⁶⁵ de Poussin comme centre générateur des développements thématiques du roman entier. Michel Bernard a étudié l'hypotypose de la place Monge dans *Le Jardin des Plantes* : une description détaillée, faite à plusieurs reprises et toujours anonyme⁶⁶. Selon le critique, ce procédé est « un cas particulier du pseudo-réalisme simonien »⁶⁷ : précision de la description qui vise à intéresser les lecteurs par les mots et non par l'identification potentielle du référent.

Renaud Camus : état de la question

Du commencement de sa carrière d'écrivain jusqu'à la fin des années 80, l'œuvre de Renaud Camus n'était pas très étudiée par la critique, à l'exception de deux célèbres « prises en compte » : Roland Barthes qui préface son *Tricks* et Gérard Genette qui le cite plusieurs fois dans *Seuils*. Si auparavant le manque de notoriété de l'auteur était plutôt dû à l'extrême

⁶³ Mireille Calle-Gruber, « Le récit de la description ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains » dans Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1527-1549.

⁶⁴ Jean H. Duffy, « Truth, Verbiage and Écriture in *Le Jardin des Plantes* » dans Duffy et Duncan (éds.), *op. cit.*, p. 183-204.

⁶⁵ Nicolas Poussin, *La Peste d'Asdod*, 1630-1631, Paris, Musée du Louvre.

⁶⁶ Michel Bernard, « *Le Jardin des Plantes* ou l'hypotypose de la Place Monge », <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Bernard.pdf>, consulté le 20/3/2010.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 5.

originalité de son œuvre ; ces derniers temps Camus fait parler de lui pour des raisons extérieures au champ littéraire. Déjà en 2000, à la suite d'une remarque dans son journal *La Campagne de France*, il est accusé d'antisémitisme, ce qui lancera « l'affaire Camus ». L'auteur se défendra de cette accusation dans *Du Sens* (2002) et *K.310* (2003), le journal de l'an 2000⁶⁸. Avec son entrée en politique avec le parti de l'In-nocence en 2002, à cause de ses vues réactionnaires et droitistes, et de la publication de livres tels que *Le Grand Remplacement* (chez David Reinharc, 2011), Renaud Camus recommence à faire parler de lui et cette fois sans le bénéfice du doute. Comme le dit ironiquement Grégoire Leménager, « [o]n préfère décidément Renaud Camus dans le rôle du guide, quand il nous fait visiter des maisons d'écrivains »⁶⁹. En nous distanciant complètement des positions politiques de l'auteur, et malgré l'antipathie certaine que sa *persona* publique suscite, nous avons décidé de garder *L'Inauguration de la salle des Vents* dans le corpus de cette thèse, prenant le parti de juger le roman uniquement pour sa valeur esthétique et l'écrivain uniquement pour ses dons littéraires.

Il y a peu d'études portant sur l'œuvre de Renaud Camus et, *a fortiori*, qui se concentrent sur *L'Inauguration de la salle des Vents*. En 1998, la revue belge *Écritures* consacre un numéro à cet auteur⁷⁰. Avant la parution de *L'Inauguration*, un ouvrage collectif sous la direction de Jan Baetens et de Charles Porter recueille les interventions au colloque international sur l'œuvre de R. Camus, tenu à Yale en 2000⁷¹. Cette même année, Jan Baetens publie chez Rodopi la

⁶⁸ Pour la liste d'articles complète référant à « l'affaire », voir le site de l'auteur <http://www.renaud-camus.net/affaire/>.

⁶⁹ Grégoire Leménager, « La bouillie xénophobe de Renaud Camus », *Le Nouvel Observateur*, 16 décembre 2011, [en ligne], <http://bibliobs.nouvelobs.com/essais/20111216.OBS6959/la-bouillie-xenophobe-de-renaud-camus.html>, consulté le 1^{er} avril 2013.

⁷⁰ *Camus*, revue *Écritures*, n° 10, automne 1998, Bruxelles, Éditions Brugger.

⁷¹ Jan Baetens et Charles A. Porter (éds.), *Renaud Camus, écrivain*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 2001.

première monographie sur l'auteur : *Études camusiennes*⁷², où il est aussi question d'une écriture à contraintes et des rapports entre texte et images. En 2009 a paru aussi chez Rodopi un volume sous la direction de Ralph Sarkonak : *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*⁷³. Cet ouvrage vise à montrer les différentes facettes d'une poétique bathmologique⁷⁴ du sens chez R. Camus. La contribution de Porter situe le *sujet* des écrits autobiographiques de l'auteur, dont *L'Inauguration*, « entre les lignes convergentes – ou plus caractéristiquement divergentes – »⁷⁵ de la vie et de l'écriture, du récit de sa vie et du récit de l'écriture de sa vie. Selon Porter, ces textes sont de nature réaliste, mais avec une tendance à l'éclatement « en séries de mots ou d'expressions semblables par leur son ou par leur forme ou par leur sens [...], comme si les paroles abandonnaient tout à coup leur fonction de "représenter" quoi que ce soit pour se mettre soudain à engendrer d'autres mots, d'autres sens et partant, d'autres représentations »⁷⁶. Porter, discutant le *Journal de « Travers »*⁷⁷, fait résulter « la fragmentation constante du sujet [et] l'implosion de la narration »⁷⁸, de l'auto-génération frénétique des mots et de l'intertextualité des thèmes, qui renvoient toujours à des écrits antérieurs ou à des écrits postérieurs à développer. En ce qui concerne strictement *L'Inauguration*, dans l'article de Porter, il y a des réflexions percutantes à propos des contraintes, comme le rythme élégiaque de la perte, et le critique

⁷² Jan Baetens, *Études camusiennes*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

⁷³ Ralph Sarkonak (éd.), *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2009.

⁷⁴ Roland Barthes, *Roland Barthes pas Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975, p. 71 : « Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : bathmologie. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle : celle des échelonnements de langage. Cette science sera inouïe, car elle ébranlera les instances habituelles de l'expression, de la lecture et de l'écoute ("vérité", "réalité", "sincérité") : son principe sera une secousse : elle enjambra, comme on saute une marche, toute expression. ».

⁷⁵ Charles A. Porter, « À la recherche de l'autobiographie » dans Sarkonak (éd.), *op. cit.*, p. 108.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 108-109.

⁷⁷ Renaud Camus, *Journal de « Travers »*, Paris, Fayard, 2007.

⁷⁸ Porter, art. cit, p. 114.

suggère que le retour aux mêmes thèmes, sous forme de différents styles, équivaut aux prises de vue en photographie⁷⁹.

Finale­ment, Sarkonak a publié un article qui analyse les manières du non-dit et du « presque non-dit » dans *L'Inauguration*⁸⁰. À travers l'étude de la textualisation de l'absence, le critique touche au fragmentaire et au discontinu fonciers à la matière narrative et à la structure du roman. Il s'intéresse aussi aux procédés particulière­ment *poétiques* de l'écriture camusienne pour exprimer l'indicible, comme l'homophonie, la paronymie et l'ellipse. Les conclusions de Sarkonak pourraient figurer le point de départ de ma réflexion :

Cette "écriture du désastre" textualise "la chute de la signification" pour en faire un tombeau littéraire consacré à la mémoire des êtres disparus que l'écrivain a connus et chéris. Après une telle catastrophe, le sens se vide de toute logique du récit, de toute chronologie conventionnelle et de la possibilité de faire sens traditionnellement [...] ⁸¹

Pascal Quignard : état de la question

Pascal Quignard, auteur très prolifique, est étudié surtout pour ses essais fragmentaires aux carrefours de la philosophie et de la littérature. En 2008, Irena Kristeva publie *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*,⁸² un essai sur les *Petits Traités*⁸³, dont elle analyse la forme fragmentaire et en trouve l'essence dans le *fascinus* (chez Quignard, la fascination extatique du

⁷⁹ *Ibid.*, p. 131

⁸⁰ Ralph Sarkonak, « La présence de l'absence : *L'Inauguration de la Salle des Vents* de Renaud Camus » dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (éds.), *Le roman français de l'extrême contemporain*, Montréal, Nota Bene, 2010, p. 383-401.

⁸¹ *Ibid.*, p. 398.

⁸² Irena Kristeva, *Pascal Quignard : la fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.

⁸³ Pascal Quignard, *Petits Traités, t. I et t. II*, Paris, Maeght Éditeur, 1990.

regard). Dans *Mémoires de l'origine*⁸⁴, Chantal Lapeyre-Desmaisons n'étudie pas en détail *Terrasse à Rome*, mais celui-ci est un essai incontournable pour approcher les poétiques et les thématiques à l'œuvre dans la production quignardienne. En ce qui concerne la fragmentation dans l'œuvre romanesque de l'auteur, le mémoire de Master 2, *Déliation liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard* de Thibault Ballet-Baz étudie les manières du discontinu et les procédés de répétition dans les trois romans, et « comment l'écriture discontinue quignardienne évolue au cours du temps »⁸⁵.

Bernard Vouilloux, dans *La nuit et le silence des images : penser l'image avec Pascal Quignard*⁸⁶, ne se penche pas sur *Terrasse à Rome*, mais à travers son étude de « la scène du fond du puits » de la grotte de Lascaux dans les écrits de Quignard, le critique découvre la vérité des images et des rêves quignardiens dans leur ressemblance avec l'image originaire, avec la scène primordiale. En 2006, *Terrasse à Rome* a été objet de la thèse doctorale de Walled K. Alwan qui traite de l'écriture de la perte dans le roman et dans *Le Sexe et l'effroi* à travers la représentation du corps et la réception du lecteur⁸⁷.

Irina De Herdt dans « Pascal Quignard et le bruissement du détail »⁸⁸, paru en 2010, se concentre sur « la pratique et le rôle du détail » dans l'œuvre de Quignard et donne des suggestions très intéressantes sur le rôle du noir dans les images de Meaume en ce qui concerne

⁸⁴ Chantal Lapeyre-Desmaison, *Mémoires de l'origine*, Paris, Les Flohic éditeurs, 2001.

⁸⁵ Thibault Ballet-Baz, *Déliation liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard*, mémoire de recherche Master 2, Université Stendhal (Grenoble 3), http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/54/17/52/PDF/Ballet-Baz_T._m.A._moire.pdf, consulté le 3 mars 2013.

⁸⁶ Bernard Vouilloux *La nuit et le silence des images : penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann Éditeurs, 2010.

⁸⁷ Walled K. Alwan, « L'écriture de la perte : *Terrasse à Rome* et *Le Sexe et l'effroi* de Pascal Quignard », thèse de doctorat, Faculté des lettres, sciences du langage et arts, Université Lumière Lyon 2, 2006.

⁸⁸ Irina De Herdt dans « Pascal Quignard et le bruissement du détail », *Revue critique de fiction française contemporaine XX-XXI*, n° 1, 2010, p. 50-61.

le *memento mori* et dans la création de « l'effet de rien » (en opposition à l'effet de réel). Dans « Les graveurs ont l'humour grave »⁸⁹, Philippe Chardin analyse l'humour dans *Terrasse à Rome* et découvre une parole paradoxale dans les « amalgames » descriptifs du roman. Roger Godard trouve le centre du roman dans l'acte de création, lié au complexe d'Œdipe, et dans les oppositions noir/blanc, obscurité/lumière. Les images trouvent leur naissance dans la jalousie et la colère, émotions noires dictant l'essence obscure des gravures de Meaume : « Le point de départ de la création n'est pas l'objet perçu qui provoque un sentiment esthétisant, mais un état d'âme qui permet de capter l'ombre et en renforce la noirceur. »⁹⁰ Le critique relève aussi la non-linéarité et la fragmentation du récit : « Cette composition donne l'impression d'une errance, d'un puzzle où seuls comptent des morceaux isolés, des tranches de vie, d'ombre et de lumière. »⁹¹ À propos de l'ailleurs poétique des descriptions, Godard affirme : « La poésie correspond souvent à la description des paysages qui inspirent Meaume. »⁹² Cependant, Godard ne fait pas d'analyse textuelle des *ekphraseis*, ni des descriptions, ni de l'agencement du récit et des procédés poétiques à l'œuvre. Dans un article paru en 2005, Elisa Bricco étudie la circularité de *Terrasse à Rome* à travers le retour des thèmes et des images de l'*incipit* dans l'*explicit*⁹³.

⁸⁹ Philippe Chardin, « Les graveurs ont l'humour grave », *Critique*, n° 721-722, juin-juillet 2007, p. 497-507.

⁹⁰ Roger Godard, « Pascal Quignard, *Terrasse à Rome* » dans *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, 183-198, p. 189.

⁹¹ *Ibid.*, p. 193.

⁹² *Ibid.*

⁹³ Elisa Bricco, « Le début et la fin : évolution d'une relation textuelle dans le roman contemporain ? » dans Andrea Del Lungo (éd.), *Actes du Colloque « Le début et la fin. Une relation critique »*, organisé à Toulouse le Mirail, avril 2005, [Colloque en ligne].

La fragmentation littéraire dans quelques études contemporaines

Dans « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire »⁹⁴, Ricard Ripoll distingue, d'un côté, des études sur l'écriture fragmentaire qui visent plus généralement une théorie du fragment, et, de l'autre, des études sur les différentes pratiques d'auteur pour « voir en quoi le morcellement répond à une philosophie de l'écriture et à une vision de la littérature »⁹⁵, comme le fait l'ouvrage collectif, dirigé par lui-même, *L'Écriture fragmentaire théories et pratiques*⁹⁶.

Dans la catégorie des études théoriques, Ripoll cite Françoise Susini-Anastopoulos et son ouvrage *L'Écriture fragmentaire : définitions et enjeux*⁹⁷. Dans son essai, la critique reconduit l'exigence de l'écriture fragmentaire à une triple crise : « de l'œuvre, de la totalité et du genre »⁹⁸. Elle se demande si l'écriture fragmentaire peut constituer un genre, s'opposant à la vérité construite du tout, et s'intéresse au fragment dans son acception traditionnelle, c'est-à-dire poétique et philosophique. À cette étude de référence sur le fragmentaire, il faut ajouter : *Poétiques du fragment*⁹⁹ de Pierre Garrigues et *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*¹⁰⁰ de Ginette Michaud. La première étude, fondamentale pour le point de départ de notre analyse, construit une grammaire de la typographie et de la mise en page largement utilisées dans les écritures fragmentaires contemporaines. Selon Garrigues, la brièveté

⁹⁴ Ricard Ripoll, « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », *Forma Breve*, n° 4, 7 juillet 2009, <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/271/239>, consulté le 21 mars 2013.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 1.

⁹⁶ Ripoll (éd.), *op. cit.*

⁹⁷ Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p.2.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Pierre Garrigues, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.

¹⁰⁰ Michaud, *op. cit.*

et le blanc signalent le fragment et permettent de le percevoir, et, dans ce sens, la typographie fonde la phénoménologie du fragment. En lisant les textes comme s'ils n'avaient ni origine ni fin, il insiste sur la substitution de tout élément originel au profit d'une structure combinatoire. Selon le critique, Mallarmé est à l'origine de la vision de la littérature comme mise à mort dans le lieu même de son accomplissement, la page blanche. De son côté, l'étude de Michaud, tout en se mesurant avec les deux textes fragmentaires et fictionnels de Roland Barthes, propose une méthode d'analyse qui pourrait être valable pour d'autres *corpora*. Elle n'entend pas le fragment en tant que genre, et pareillement à notre propos, elle ne prend pas le fragment dans le sens courant, classique, du terme : il ne s'agit pas d'une partie d'une totalité à venir. Son analyse n'a pas une visée totalisante ; et elle n'étudie pas le fragment en tant que forme, mais, comme Blanchot, en tant qu'exigence et questionnement. L'approche de Michaud, comme le déclare le titre, déclare sa fidélité à Barthes en abordant le fragment par une lecture comme déplacement et mise en question : « par entrées, par effractions, en multipliant les ruptures critiques, en les soulignant »¹⁰¹. Dans la perspective des théories de la réception de l'acte de lecture, Michaud se demande comment lire une œuvre fragmentaire sans la *lier*, une démarche à l'opposé de celle à l'œuvre dans notre étude.

La description : état de la question

Tous les essais et les articles qui traitent de la description trouvent leur point de départ dans la difficulté de la définir et de la délimiter. Les études de Philippe Hamon, de Jean-Michel Adam et d'André Petitjean constituent les premiers ouvrages théoriques qui cherchent à définir et à

¹⁰¹ Jean-Louis Major, « Roland Barthes fragmentaire », *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, (46) 1990, p. 152 (commentant Michaud).

esquisser les propriétés et les constantes de la description et du descriptif¹⁰². Parmi les études sur la description plus proprement du côté de l'analyse littéraire, le travail sur la description dans le Nouveau Roman de Jean Ricardou est incontournable¹⁰³.

Plus récemment, en 2006, Janice Hewlett Koelb a publié *The Poetics of Description : imagined Places in European Literature*¹⁰⁴, qui, tout en n'étant pas une étude sur le roman français, fournit des pistes théoriques très intéressantes concernant l'*ekphrasis*. Dans le sillage de Ruth Webb, spécialiste d'*ekphrasis* et de la mimésis dans la littérature classique grecque, Koelb se propose de réfléchir sur le climat culturel qui a amené au changement de signification de l'*ekphrasis*, entendue en tant que description d'une œuvre d'art, seulement à l'époque moderne.

Dans une visée comparatiste, qui inclut *Histoire* de Claude Simon¹⁰⁵, José Manuel Lopes, dans son *Foregrounded Description in Prose Fiction : Five Cross-Literary Studies*¹⁰⁶, étudie la spécificité de la description comme fonction narrative. Il redéfinit l'idée de *foregrounding*, *singularisation* en français, en tant que « representation of the literary text's referential dimension that it is discursively transformed »¹⁰⁷. À travers cinq exemples, il démontre, semblablement à notre étude, comment la description, au cours de l'évolution romanesque, est devenue un des éléments de la spécificité discursive du roman : « The author succeeds in demonstrating how the changing functions of description reflect on the novel's development.

¹⁰² Voir Chapitre 1, § 1.2.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ Janice Hewlett Koelb, *The poetics of description : imagined places in European Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

¹⁰⁵ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967.

¹⁰⁶ José Manuel Lopes, *Foregrounded Description in Prose Fiction : Five Cross-Literary Studies*, Toronto, University of Toronto Press, 1995.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. viii.

The novel, that is, evolves from the rhetorical descriptive topos to a variety of forms that magnify the specific functionality of description. »¹⁰⁸

En 1993, la série « Que sais-je ? » consacre un volume à *La Description*¹⁰⁹, choix éditorial de vulgarisation qui semble marquer un point décisif dans l'intérêt porté à ce sujet. En 1987, les *Cahiers de Recherches interuniversitaires néerlandaises* consacrent un numéro à la question du visuel en littérature, en interrogeant les relations entre la description, l'écriture et la peinture¹¹⁰. De l'antiquité jusqu'au contemporain, en passant par l'époque moderne, toutes ces études portent sur les rapports entre texte et image. L'intérêt critique et théorique dans ce domaine interdisciplinaire ne cesse de s'accroître, intérêt témoigné par les colloques qui ont été récemment organisés autour de ce sujet : le groupe Jeunes Chercheurs du CELAM a axé son programme 2004/2005 autour du rapport entre texte et image ; en août 2009, le centre culturel international de Cerisy-la-Salle a organisé le colloque « Arts contemporains et littératures de l'imaginaire (arts visuels, musiques et littératures, 20^e-21^e siècles) », renouvelant celui « Texte/Image » d'août 2003, dont les actes ont paru en 2005¹¹¹ ; en septembre 2010 à l'Université de São Paulo le Premier Congrès International Texte-Image¹¹² ; enfin, le 11 juin 2011 à Paris s'est déroulée une journée d'études au titre « L'image en question ».

De plus, au printemps 2007 a été publié en ligne le premier numéro de la revue électronique *Textimage*, qui compte maintenant quatre numéros et trois *Varia*.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. ix.

¹⁰⁹ Jean-Michel Adam, *La Description*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.

¹¹⁰ Yvette Went-Daoust (éd.), *Description – Écriture – Peinture*, Groningen, C.R.I.N. 17, 1987.

¹¹¹ Liliane Louvel et Henri Scepi (éds.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, PUR, 2005.

¹¹² Nous avons participé à ce colloque et présenté : « Passages de sens : de l'art de Jean-Paul Marcheschi et de la Divine Comédie de Dante à *L'Inauguration de la Salle des Vents* de Renaud Camus ».

Pour penser l'écriture fragmentaire, la description, l'image

La présente étude se propose d'analyser la description et l'effet de visualisation comme structure et comme matrice de l'écriture fragmentaire du corpus pour découvrir les thématiques existentielles cachées derrière une telle « philosophie de l'écriture et [une telle] vision de la littérature »¹¹³. Il n'existe pas de travaux qui comparent l'œuvre des trois auteurs ; les romans *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome* ont été peu étudiés jusqu'ici. Nous espérons que notre étude, en se penchant sur trois auteurs jugés parfois aux limites de la lisibilité, ouvrira une nouvelle voie de lecture et montrera, pour paraphraser Quignard, comment ces « successions d'irréconciliables f[ont] un ordre »¹¹⁴.

¹¹³ Ripoll, art. cit., p. 1.

¹¹⁴ Pascal Quignard, *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986, p. 55.

1. LE ROMAN À IMAGES

« C'est que je trouve justement chez lui [Théophile Gautier] la description pour la description, sans souci aucun de l'humanité [...] Jamais, dans ses œuvres, le milieu ne détermine un être ; il reste peintre, il n'a que des mots comme un peintre n'a que des couleurs. »

Émile Zola, *De la description*

L'écriture de ce qui sera ici appelé « le roman à images » emprunte aux arts visuels tant une nouvelle utilisation de l'espace mimétique, qu'une nouvelle mise en récit des événements racontés : la page devient un espace qui privilégie la scène ou le tableau, plutôt que la simple narration d'actions. Comme Liliane Louvel le dit dans l'introduction à la publication des actes du Colloque Texte/Image de Cerisy, le « devenir-image » en littérature met en suspens les « processus de temporalisation » et le « continuum narratif »¹, et permet de repenser les rapports entre description et narration, en obligeant à reconsidérer la manière de lire et d'analyser la séquence textuelle.

À la différence de la distinction de Lessing, qui mettait le lisible du côté du temps et de la succession et le visible du côté de l'espace et de l'immédiateté, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon, *L'Inauguration de la salle des Vents* de Renaud Camus et *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard présentent des structures romanesques qui neutralisent la succession temporelle, réinventent une séquence narrative descriptive et visuelle, aspirent à l'immédiateté et utilisent l'espace textuel de manière active.

¹ Louvel et Scepi (éds.), *op. cit.*, p. 13.

1.1 La description comme dominante de l'écriture fragmentaire du roman à images

« L'élément 'poétique' et purement descriptif où le romancier ne voyait trop souvent qu'un vain ornement, qu'il ne laissait passer qu'avec parcimonie, après un minutieux filtrage, perdrait son rôle d'auxiliaire, exclusivement soumis aux exigences du psychologique, et s'épanouirait un peu partout, sans contrainte. »

Nathalie Sarraute, *De Dostoïevski à Kafka*

Dans une perspective *formaliste*, nous allons considérer les romans en tant que structures fragmentaires à dominante descriptive et nous nous proposons de les étudier selon le « principe de construction de [leur] art »². Comme l'affirmait Tynianov, l'art littéraire est fait de mots, un matériau à caractère « hétérogène et *polysémique* [...], caractère qui dépend [de son] rôle et de [sa] destination »³. Le matériau est un élément formel qui fait partie de la *construction* romanesque, construction qui refuse le statique et s'inscrit dans un dynamisme formel : « L'unité de l'œuvre n'est pas une entité symétrique et close, mais une intégralité dynamique qui a son propre déroulement ; ses éléments ne sont pas liés par un signe d'égalité et d'addition, mais par un signe dynamique de corrélation et d'intégration. »⁴ Les interactions entre les divers éléments d'une œuvre permettent d'en comprendre la forme : les éléments dominants subordonnent les autres, conditionnent toutes les structures de l'œuvre et la construisent comme une forme dynamique, dont l'écoulement reste hors de toute perception temporelle. Selon la définition jakobsonienne, « [l]a dominante peut se définir comme l'élément focal d'une œuvre d'art : elle gouverne, détermine et transforme les autres éléments. C'est elle qui garantit la cohésion de la structure »⁵.

² Jurij Tynianov, « La notion de construction » dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (1965), Paris, Seuil, 1966, p. 114.

³ *Ibid.*, p. 115.

⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁵ Roman Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 145.

Nous soutenons que la description et l'effet de visualisation figurent dans *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la Salle des Vents* et *Terrasse à Rome* en tant que dominante constructive de la structure romanesque fragmentaire. Simon, dans son discours d'acceptation du Nobel, cite Tynianov qui prévoyait la fonction constructive de la description en littérature :

En gros, les descriptions de la nature dans les romans anciens que l'on serait tenté, du point de vue d'un certain système littéraire, de réduire à un rôle auxiliaire, de soudure ou de ralentissement de l'action (et donc de les rejeter presque), devraient, du point de vue d'un autre système littéraire, être considérées comme un élément principal et dominant, parce qu'il peut arriver que la fable ne soit que motivation, prétexte à accumuler des « descriptions statiques ».⁶

La prédominance de l'élément principal dérive du rôle prépondérant et subordonnant par rapport aux autres éléments. Dans les romans à l'étude, la dominante descriptive prend le relais sur les autres catégories narratives, car la voix narrative, l'espace, le temps, les personnages ou l'intrigue se voient subordonnés et rendus opaques par le versant descriptif de l'écriture. Dans ces textes à *images* où le cadre spatio-temporel est multiplié, ou n'est pas forcément défini, et où la logique romanesque ne se bâtit plus sur une intrigue causale avec un commencement et une fin chronologique, l'effet de récit est pris en charge par la succession des scènes descriptives et par les jeux d'assemblage. Roland Barthes retrouve cette possibilité déjà inscrite dans la poétique classique : « [L]a poétique pourtant dominée – en tant que théorie du récit – par l'axe chronologique-diégétique, admet un autre axe 'aspectuel, duratif, formé d'une suite flottante de stases : les *descriptions*' »⁷. Ainsi, la description crée des images visuelles qui, en jouant en quelque sorte le rôle des épisodes, permettent au récit de se dénouer.

⁶ Claude Simon, *Le Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 892-893.

⁷ Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n° 16, Paris, Seuil, 1970, p. 216, cité dans Jean-Michel Adam et André Petitjean, *Le Texte descriptif* (Nathan 1989), Paris, Armand Colin, 2006, p. 14.

La logique d'assemblage et de juxtaposition des blocs narratifs suit une fonction langagière qui n'est pas essentiellement référentielle et/ou émotive, comme dans le roman traditionnel, mais qui – à différents degrés dans les trois romans à l'étude – se construit en s'appuyant surtout sur ce que Roman Jakobson appelle la *fonction poétique du langage*. D'après Jakobson, tout acte de communication verbale se compose d'un destinataire qui envoie un *message* à un destinataire. Le message doit renvoyer à un *contexte* référentiel verbal, ou susceptible d'être verbalisé, qui soit saisissable par le destinataire ; de plus, le message nécessite un *code* commun, partagé par l'encodeur et le décodeur, lesquels doivent être en *contact* afin que la communication verbale soit établie et maintenue. Chaque facteur du procès de communication donne naissance à une fonction linguistique donnée : le destinataire à la fonction *expressive* ou émotive, le destinataire à la *conative*, le message à la *poétique*, le contexte à la *dénotative* ou référentielle, le code à la *métalinguistique*, le contact à la fonction *phatique*.⁸ La sélection et la combinaison sont les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le message verbal. Le premier mode se produit sur un axe paradigmatique, le deuxième sur un axe de la contiguïté : « *La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison*. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence. »⁹

⁸ Jakobson, *op. cit.*, p. 213-219.

⁹ *Ibid.*, p. 220.

1.2 Description et descriptif

1.2.1 Origines de la description¹⁰

La rhétorique antique voyait dans les genres délibératifs, épideictique et judiciaire un exercice prééminent : la *declamatio* ou « improvisation réglée sur un thème »¹¹. Cette dernière était scandée par plusieurs *morceaux*, dont le plus célèbre était la *descriptio*, « une description réglée de lieux et des personnages »¹². Cette description avait aussi valeur d'*ekphrasis* – « fragment anthologique transférable d'un discours à un autre »¹³ –, qui, étymologiquement, signifie expliquer, donner une description détaillée qui épuise son objet. Selon Jean-Michel Adam et André Petitjean, « [a]vec l'*ekphrasis* naît [...] une nouvelle unité textuelle, le *morceau*, unité plus grande que la période »¹⁴, unité textuelle ancêtre des blocs narratifs dont il sera question dans cette étude. D'ailleurs, la *descriptio* n'avait pas que sa valeur ekphrastique, oratoire, mais avait tendance à osciller entre la rhétorique et la poétique. Traditionnellement, la rhétorique classifie la description selon son objet référentiel : la topographie, la chronographie, la prosopographie, l'éthopée, le portrait, le parallèle, le tableau, l'hypotypose. Dans sa visée référentielle du portrait ou du paysage, ou dans sa capacité à produire des « tableaux vivants », la description acquiert aussi une fonctionnalité imaginative et narrative.

¹⁰ Voir : Barthes, art. cit. ; Adam et Petitjean, *op. cit.* ; Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.

¹¹ Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 74.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

1.2.2 Qu'est-ce qu'une *description* ?

L'histoire de la description est marquée par la subordination : objet de méfiance pour les rhétoriciens classiques et postclassiques et pour les auteurs de toute époque qui la considèrent comme une menace, la description ne trouve droit de cité que si elle est subordonnée à ou justifiée par la narration, le sens ou l'action¹⁵.

Petitjean et Adam, dans leur introduction au *Texte descriptif*, notent comment, jusqu'à l'étude *Du descriptif* de Philippe Hamon, qui date de 1981, le descriptif n'avait pas été l'objet d'une recherche approfondie, monographique, qui l'aurait ciblé en tant que catégorie autonome, et non comme un accessoire de la narration. En 1979, dans le premier volume du *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, de Julien Greimas et Joseph Courtès, la description est considérée comme une « dénomination provisoire d'un objet qui reste à définir »¹⁶. En 1986, dans le second volume du *Dictionnaire*, l'article « Description » a été confié à Philippe Hamon :

[...] une unité textuelle régie par des opérations à dominante hiérarchisante, taxinomique, paradigmatique. Une description est en général centrée sur et par un pantonyme, archilexème ou métalexème faisant office de terme fédérateur synchronique [...], terme à fonction prospective ou rétrospective, présent ou présupposé dans la manifestation.¹⁷

Entre la publication du premier et du second volume du *Dictionnaire*, le travail de Philippe Hamon « a[vait] posé les bases d'une étude historique et sémiotique du descriptif »¹⁸.

De fait, Philippe Hamon fournit tout un champ et un vocabulaire de référence pour l'étude du texte descriptif : le *descripteur* et le *descriptaire*, deux attitudes particulières du

¹⁵ Voir Philippe Hamon, *La Description littéraire*, Paris, Macula, 1991, p. 5-11; Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 74-5. Chez Balzac, on trouve un certain plaisir de la description, mais celle-ci est toujours justifiée par l'action ou par le personnage ; elle témoigne d'un sens préétabli. C'est peut-être Flaubert qui anticipe le mieux la dérive descriptive de la modernité et du contemporain littéraires.

¹⁶ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 93.

¹⁷ Cité dans Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 4.

scripteur et du lecteur ; le *pantonyme* et la liste ; les thématiques privilégiées de la coupure, de la pause, de la fenêtre du regard ; le descriptif comme « lieu d'une conscience paradigmatique de l'énoncé »¹⁹ et comme utopie linguistique de la langue en tant que nomenclature.

1.2.3 Le descriptif selon Philippe Hamon : ses compétences et sa spécificité

Descriptif est un terme théorique qui désigne une dominante structurelle dans le sens de Roman Jakobson. Hamon se confronte au descriptif en le considérant comme un effet de textes marqués par un refus du dynamisme et de la progression propres au narratif, bref, par des textes tendant à la pause et au même. Les opérations générales à l'œuvre dans la dominante descriptive sont le paradigmatique, l'anaphorique, la redondance et l'équivalence, à la différence de la succession et de la transformation des contenus qui caractérisent la plupart des textes narratifs.

Le descriptif est caractérisé par une certaine posture d'énonciation, où se manifeste une tendance à la liste, à la nomenclature, tendance que Hamon appelle « utopie »²⁰, utopie d'une langue dont les fonctions « se limiteraient à dénommer ou à désigner terme à terme le monde, d'une langue monopolisée par sa fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même 'discret', découpé en 'unités' »²¹. La construction du descriptif passe par « des thématiques privilégiées, des structures actantielles et actorielles spécifiques, [...] des topoï et des structures rythmiques, des cadences spéciales, des modes de dérive métaphorique et métonymique spécifiques »²², tout cela avec une forte tendance à la liste, à l'énumération. Selon Hamon, le

¹⁹ Hamon, *Du descriptif, op. cit.*, p. 5.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, p. 6.

texte descriptif demande une certaine compétence du lecteur, une compétence surtout lexicale, qui actualise la lisibilité du texte, scelle le pacte de lecture entre descripteur et descriptaire et constitue la description comme le lieu textuel de la mémoire du lecteur et du texte.

1.2.4 Le descriptif selon Jean-Michel Adam et André Petitjean

Jean-Michel Adam et André Petitjean ont adopté une approche poétique, historique et linguistique de la description, en montrant que « dans un récit les descriptions informent autant la narration qu'elles sont informées par elle »²³. D'un point de vue historique, ils ont choisi de n'en étudier qu'une forme particulière : la description des paysages dans le genre romanesque. Ils en distinguent quatre types : l'*ornementale*, typique de la littérature gréco-latine²⁴; l'*expressive*, typique du Romantisme, la *représentative*, typique du Réalisme et du Naturalisme ; et, finalement, la *productive*, typique du Nouveau Roman. Il est clair que 'typique' ne veut pas dire 'exclusive'. La description ornementale est caractérisée par un but esthétique ; c'est un type descriptif qui ne se soucie pas de la vraisemblance et tend à la mimésis picturale de lieux idéaux, ce qui explique l'importance de la topique de la rhétorique latine dans ce type de descriptions²⁵. Selon Adam et Petitjean, avec le tournant romantique de la description expressive, il s'agirait d'un renouvellement thématique du *topos* du *locus amoenus*, qui, d'*agréable* deviendrait *sauvage* et *désert*²⁶. Mais la vraie nouveauté chez le descripteur romantique réside, justement, dans la subjectivité de son point de vue et dans l'expression de ses émotions lors de la restitution

²³ Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 5.

²⁴ L'exemple le plus connu : l'*ekphrasis* du bouclier d'Achille.

²⁵ Par exemple le *locus amoenus*.

²⁶ Voir Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 16.

descriptive. La description représentative aspire à être « l'image exacte, la photographie d'un objet »²⁷ et appelle à des critères d'objectivité, de neutralité et de justesse, conception qui implique la foi en une vérité littéraire. Les descriptions chez les réalistes et les naturalistes peuvent remplir trois fonctions : la *mathésique* pour diffuser un savoir, la *mimésique* pour construire le cadre spatio-temporel d'une représentation à « effet de réel » et la *sémiosique* pour réguler le sens et l'illusion du vrai lorsque le texte décrit un espace référentiel fictif²⁸. Deux questions sont liées à ce type de description : celle de l'insertion dans le récit et celle de la « sursignification ».

L'insertion se veut la solution de la « belligérance »²⁹ entre récit et description, ou en camouflant ou en justifiant cette dernière. D'un côté, le camouflage consiste en la disposition des éléments descriptifs « dans un plan de texte chronologique ou spatial ou à l'aide d'organiseurs »³⁰ ou, encore, en la dynamisation de la description par l'animation de l'objet décrit, comme s'il agissait. De l'autre côté, justifier une description veut dire la rendre interne au récit, et non pas étrangère, en l'attribuant à un personnage ou au narrateur, qui doit être en condition de *voir*, de *dire* ou de *faire*³¹.

La sursignification de la description dérive du fait de sa mise en contexte dans un roman et de la cohérence du discours qui en découle. Selon Adam et Petitjean : « Nombreuses sont les

²⁷ Pierre Larousse, « Description » dans *Larousse du XIX^e siècle*.

²⁸ Roland Barthes avait parlé de Mathésis, Mimesis et Semiosis comme « les trois forces de la littérature », lors de sa *Leçon inaugurale* au Collège de France, le 7 janvier 1977. On trouvera un très bel enregistrement audio d'un extrait de *La Leçon* au lien suivant : <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article783>.

²⁹ Jean Ricardou, « Belligérance du texte », Colloque de Cerisy, *La Production du sens chez Flaubert*, U.G.E. 10/18, n° 995, cité par Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 38.

³⁰ Voir Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 40.

³¹ *Ibid.* p. 46 ; voir aussi Hamon, *Du Descriptif*, *op. cit.*, p. 165-98.

preuves que le fictif plie le réel aux nécessités de son fonctionnement. »³² Dans toute description sémiotique, les informations livrées feront l'objet d'un choix selon la « focalisation (ce que sait le descripteur) [, l']ocularisation et [l']auricularisation (ce qu'il voit ou entend) »³³ et selon la « fonction indicielle »³⁴, quand « [l]a description d'un lieu peut être détournée pour représenter indirectement autre chose qu'elle-même »³⁵, d'un côté par le biais d'une métonymie ou d'une synecdoque, de l'autre par une métaphore ou une comparaison³⁶. Le fait qu'une description soit surgnifiante pointe à sa nécessité textuelle : « [L]es descriptions entretiennent moins un rapport mimétique avec le référent réel qu'un rapport diégétique avec le contexte fictionnel. »³⁷ Ce processus d'homogénéisation de la description à la narration aboutira à « la description productive »³⁸ chez Proust ou chez les Nouveaux Romanciers.

Au tournant du siècle, avec la crise du réalisme, et à l'après-guerre, les principes subjacents aux fonctions mathésique et mimésique seront rejetés et le roman moderne et contemporain sera dominé par l'esthétique et par la subjectivité de toute perception. Le réel n'étant pas moins opaque que le fictif, la création prend le relais sur la vérité et la composition d'une œuvre tire son sens moins du rapport avec le monde externe, le supposé *réfèrent*, que des relations et des jeux de signification dans l'esprit du descripteur et dans le texte même. La fonction dominante est la sémiotique, qui dans l'illusion du vrai et la gratuité d'un décor décrit,

³² Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 47.

³³ *Ibid.*, p. 51.

³⁴ *Ibid.*, p. 53.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Pour ce qui concerne les questions de focalisation, d'ocularisation et d'auricularisation voir aussi François Jost, *L'Œil Caméra*, Lyon, P.U. Lyon, 1987.

³⁷ Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 59.

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

montre l'intérêt de la description dans ses propres mouvements perceptifs. À la différence des passages descriptifs réalistes où la voix narrative s'effaçait pour faire place à l'objectivité du monde visible, la description productive insiste sur la subjectivité de toute perception et ainsi de toute description. Cette dernière passe par la déformation du point de vue du descripteur, par ses choix sélectifs : quoi montrer ? quels mots utiliser ? Les « interventions *métalinguistiques* » signalent « l'opération sémiotique »³⁹ que la description est en train d'élaborer. Chez Simon, Camus et Quignard, comme nous le verrons en cours d'analyse, ces interventions métalinguistiques sont très significatives⁴⁰. Ici, nous ne citerons qu'un exemple tiré du *Jardin des Plantes*, où les appositions et les ajouts sont un trait distinctif du style scriptural qui, à tout moment, est en train de s'exhiber en tant qu'écriture, travail textuel, création fictive : « Il [Rommel] savoure visiblement son récent exploit et fixe hardiment (orgueilleusement) l'objectif du photographe, son regard toutefois caché par l'ombre de la visière luisante de son képi dont la coiffe ornée d'un aigle stylisé se relève exagérément. »⁴¹ (p. 992). C'est l'œil du descripteur qui regarde la photographie et interprète le regard de Rommel : entre parenthèses l'ajout qui rompt l'illusion référentielle et rappelle la présence d'une perception subjective, mais aussi, à un autre niveau, la subjectivité douteuse du point de vue qui se donne dans la contradiction du *toutefois caché* par rapport au *visiblement*. La seconde connotation du regard nie la visibilité du sujet photographié affirmée au début et enlève toute autorité à l'interprétation du descripteur.

³⁹ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁰ Pour un exemple chez Camus voir l'analyse du à la page 166 § 3.4.2 ; pour Quignard voir l'analyse du passage à la page 191 § 4.1.1.

⁴¹ Dans *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome* les italiques sont des auteurs. Si rien ne sera mentionné, ce sera l'auteur qui souligne ; pour nous en distinguer, nous soulignerons en souligné.

La productivité de la description réside dans sa capacité à produire du récit par la matérialité des mots utilisés, matérialité qui crée une nouvelle logique de progression narrative :

Ainsi se construit un roman dont l'éparpillement des "histoires" qui le composent provient moins d'une "vision du monde" que d'un "compte tenu des mots" dans leur double composante, formelle et signifiante. Du même coup, l'antagonisme description/récit se trouve effacé, la description servant de support actif à la fabrication du récit.⁴²

1.2.5 La description créatrice

Jean Ricardou, dans *Problèmes du Nouveau Roman*, définit le nouvel usage de la description dans le récit comme « une course contre le sens »⁴³. La description et le sens seraient en conflit permanent et risqueraient de tomber à tout moment dans un rapport inversement proportionnel : si le sens détermine le choix des éléments à décrire, la description devient ornementale, illustrative ; si la description l'emporte sur le sens, celui-là se brouille dans l'infinité des détails pour le bien de la précision descriptive. En outre, toute description risque l'annonce explicite d'un sens par le narrateur, explicitation et « précise présence » que Ricardou considère comme « intempestive[s] »⁴⁴ : « Pour permettre le plein développement descriptif, le sens doit donc s'affirmer pour s'être laissé perdre, s'éloigner pour s'être montré trop vif. Il doit chatoyer, s'offrir comme un sens *hypothétique*. »⁴⁵ Pour que cela soit possible, la description doit trouver ailleurs sa ligne de cohérence et son critère sélectif ; des *directives formelles* pourraient alors décider du choix descriptif : par exemple par l'effet d'un cadre, délimitant le présupposé espace

⁴² Adam et Petitjean, *op. cit.*, p. 68.

⁴³ Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

du visible. Ainsi, sans la directive d'un sens préalable, l'analyse devra déduire des signes descriptifs « un sens subséquent »⁴⁶.

1.2.6 L'ordre du descriptif

En 1988, le centre d'Études du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie publie un collectif sous le titre de *L'Ordre du descriptif*⁴⁷, dont l'axe principal tourne autour de la description comme « acte temporel »⁴⁸. En considérant les rapports du scriptural et du visible, les critiques du collectif s'interrogent sur la « temporalité » de cette relation :

Il y a [...] un temps du descriptif : le temps du voir, qui se convertit, par l'écriture dans le temps de l'énumération ; le temps paradoxal de la contemporanéité du descriptif : celui-ci donne ses signes pour co-actuels et, simultanément, les caractérise comme résiduels puisqu'ils sont à la fois du moment de la description et d'un moment antérieur.⁴⁹

Le temps du descriptif est ainsi un temps fondamentalement paradoxal, en ce qu'il appartient au passé et en ce qu'il s'inscrit dans le présent de la description :

[L]e descriptif, [...] chronologiquement paradoxal, apparaît comme le moyen de modaliser ce temps qui ne peut se lire comme celui de la transformation, ni comme celui de la chaîne de la cause et des effets, mais comme celui qui, dans l'inévitable notation de la séquence du passé, du présent et du futur, se dessine suivant de faux raccords. Décrire, c'est-à-dire en quelque façon représenter, ne se confond pas avec quelque pratique mimétique ni avec quelque excès rhétorique – par quoi la description devient gratuite.⁵⁰

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁴⁷ Jean Bessière (éd.), *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 4.

Le voir que met à jour le descriptif est en même temps un voir actuel d'un objet référentiel pour la plupart absent (« un invisible donné à voir »⁵¹) et un voir « d'une effigie, [...] témoin du passé »⁵². Cet objet n'existant pas, il ne subsiste non plus que « l'*imago* de l'objectivité »⁵³ et qu'une situation optique, produite par les signes de la description. Selon Jean Bessière, « le constat de la situation optique » serait « le temps de voir »⁵⁴, temps qui, suivant une chronologie autonome, tend à la co-actualité des représentations des signes de la description.

1.3 La fragmentation

Aux origines de la description, dans l'idée de *declamatio* comme unité structurale composée d'un nombre de *morceaux*, nous retrouvons l'idée de plusieurs blocs narratifs constituant une unité, dans notre cas, romanesque. Nous nous confrontons dès lors à un problème de définition : les textes à l'étude sont des romans publiés en leur forme définitive du vivant de leurs auteurs ; ce ne sont pas des œuvres fragmentaires et inachevées à la manière des *Pensées* de Pascal ou des *Fragments* d'Héraclite. Notre propos n'est donc pas d'étudier la forme fragmentaire en soi, mais plutôt la mise en récit romanesque entre les blocs, la fragmentation en tant que produit de la description prédominante.

Une réflexion théorique ou philosophique sur le fragmentaire n'intéresse pas notre recherche, mais des travaux tels que l'œuvre de Blanchot ou les quelques essais théoriques et

⁵¹ *Ibid.*, p. 3.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁴ *Ibid.*

critiques sur le sujet parus pendant les trois dernières décennies⁵⁵ informeront notre analyse et nous aideront à traiter et à parler d'un type d'écriture dont le sens et les racines plongent dans l'Histoire du XX^e siècle. La fragmentation à l'œuvre dans nos textes est *romanesque* et le centre du discours sera, moins les enjeux phénoménologiques, que les enjeux structurels et narratifs, qui impliquent forcément une certaine éthique.

Le type de fragmentaire à l'œuvre dans les romans à l'étude n'est pas une écriture fragmentaire *classique* : il ne s'agit pas des fragments en tant que restes, bribes hasardeuses d'une œuvre, en principe une et unifiée, mais plutôt des « création[s] directe[s], [qui ne sont pas passées] par le stade d'une totalité »⁵⁶. Il ne s'agit pas d'un problème d'inachèvement, bien au contraire, la fragmentation du *Jardin des Plantes*, de *L'Inauguration de la salle des Vents* et de *Terrasse à Rome* relève d'une pratique esthétique volontaire. Ces romans remettent en cause les notions de totalité, de causalité et d'achèvement romanesques à différent niveaux, en poursuivant « une esthétique du presque rien et du désir »⁵⁷. Le « presque rien » se caractérise par rapport à une totalité qui n'est pas préconisée et à laquelle ces textes ne semblent pas aspirer ; alors que le « désir » pointe à l'absence, impliquée par l'interruption, qui semble repousser l'assouvissement de la quête narrative toujours plus en avant, dans un renouvellement continu du temps, de l'espace et de la *situation* textuels. Ces romans, qui amincissent de plus en plus leur fonction de « récit », mettent à zéro la tension vers le dénouement et voient surgir un nouveau rythme narratif, où la mobilité statique de la pause descriptive alterne avec le saut du blanc entre les blocs narratifs. À la manière d'une série de photos ou de tableaux juxtaposés, dont l'œil en parcourt d'abord la surface particulière, avant d'apercevoir la série, les blocs narratifs dans les

⁵⁵ Nous renvoyons aux ouvrages et aux articles sur la fragmentation dans la bibliographie.

⁵⁶ Garrigues, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 13.

romans impliquent une lecture singulière de chacun. Ensuite, ils impliquent une opération de *tabula rasa*, qu'impose le blanc typographique entre les blocs et, enfin, un effet de saisie simultanée de la suite logique des blocs, qui puisse en révéler l'ordonnance textuelle. Comme l'a démontré Pierre Garrigues, les méthodes de composition fragmentaire s'apparentent aux structures de collage, de montage, de bricolage.

La fragmentation des textes nous intéresse en ce qu'elle est typographiquement visible sur la page. Celle-ci figure en véritable *support* : elle devient l'espace où le texte s'arrange, où la fragmentation et les interruptions se montrent. Cet aspect exhibitionniste du texte centré sur l'unité de la page opère un déplacement dans la manière de faire un récit, ce qui implique une nouvelle syntaxe textuelle. Le critique et écrivain Raymond Federman se référait avec le mot de « surfiction »⁵⁸ à des romans où la syntaxe du texte et de la page doit être repensée : « Les éléments du nouveau discours fictif (les mots, les phrases, les scènes, les chapitres, les espaces) deviendront digressifs les uns des autres – digressif de l'élément qui précède et de l'élément qui suit. »⁵⁹ Chez les écrivains à l'étude, ainsi que dans la « surfiction » à laquelle aspirait Federman, le texte, la page et le livre sont pratiqués comme des espaces où toute configuration est possible :

[L]'écrivain pourra introduire, à n'importe quel moment un matériau totalement incongru, totalement étranger à l'histoire qu'il est en train de composer (des citations, des illustrations, des dessins, des listes, des corrections, des morceaux d'autres discours, du griffonnage, du barbouillage).⁶⁰

Ce type de fiction à greffes et la pluralité des voix qui en découle rappellent la manière compositionnelle à l'œuvre dans *Le Jardin*, *L'Inauguration* et *Terrasse*, où différents niveaux de discours alternent.

⁵⁸ Raymond Federman, « Surfiction : problèmes de lecture et d'écriture », dans Maurice Cagnon (éd.), *Éthique et esthétique dans la littérature française du XX^e siècle*, Saratoga, Anma Libri, 1978, p. 19.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 20.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 22.

1.4 Image, description et fragmentation : pour une méthodologie d'analyse

Comment l'image, la description et l'écriture fragmentaire s'enchaînent-elles? Laquelle vient en premier ?

L'analyse des romans à l'étude se focalisera particulièrement sur les effets de visibilité des descriptions et sur les rapports entre ces effets, d'une part, en tant que scènes, espaces visibles, représentations cadrées, et, d'autre part, la fragmentation de l'écriture, qui se présente en un *vignettage* du discours narratif. Au cours de notre analyse, nous tiendrons compte des aperçus théoriques sur le descriptif et sur le fragmentaire pour les adapter au sens des romans et non le contraire. La description sera le point de départ pour entrer dans le détail des romans du corpus, afin d'en approfondir la poétique, c'est-à-dire les propriétés spécifiques de leur propre discours littéraire.

Le Jardin des Plantes, *L'Inauguration de la Salle des Vents* et *Terrasse à Rome* sont trois textes très différents, provenant de trois univers littéraires bien distincts. Cependant, des points en commun permettent d'en analyser dans la même étude la description et la fragmentation à l'œuvre et de postuler les bases pour la spécification du « roman à images ». Une telle formule n'a pas la prétention d'étiqueter ou de contraindre les trois romans dans les limites étroites d'une définition, mais de fournir un outil d'analyse, une clé de lecture de trois écritures romanesques, où le descriptif se fonde sur un mode fragmentaire. Les romans seront étudiés en considérant la description comme la *dominante* de la construction romanesque. Les effets scripturaux et optiques d'une telle mise en récit feront l'objet particulier de notre thèse : la visualisation et la tendance à *faire image*, le cadrage et la fragmentation, les ressorts poétiques du langage.

Si Hamon a jeté les bases d'une étude historique et sémiologique de la description, l'approche de Adam et Petitjean a permis de situer l'étude du descriptif dans une perspective

narratologique, en insistant sur les aspects de mise en récit de la description. D'un côté, notre recherche s'inscrit dans le sillage d'Adam et Petitjean, c'est-à-dire qu'elle veut rendre compte de la capacité de la description à faire récit ; de l'autre, il s'agit surtout d'une étude poétique, non théorique. Comme dans la réflexion de Petitjean et Adam qui considère la *surgnifiance* des descriptions comme une marque de leur nécessité textuelle, nous en dérivons leur fonction structurelle au niveau de la narration. Comme l'a démontré Hamon, le descriptif est une dominante qui, avec ses propres fonctions et opérations, s'approprie du texte, en oriente et en cadence le pas. C'est l'action même d'écrire qui produit du sens, car le récit ne se développe pas à partir d'une idée, il ne « va non plus exprimer du sens, mais en produire »⁶¹. Cette production de sens suit une logique interne au texte même, qui suit le son des mots ou leurs suggestions sémantiques. Simon, dans son *Discours*, affirme une « crédibilité » du texte qui se fonde sur « la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire »⁶². La séquence textuelle suivra un ordre harmonique ou dissonant ; cet ordre relèvera de la mise en relation des différentes parties de la séquence, qui, de ce fait, se voit forcément comme la combinaison des parties *discrètes*, soit les fragments, ou les blocs narratifs.

De quelle manière l'utilisation massive des descriptions informe-t-elle les structures narratives et les méthodes de composition du *Jardin des Plantes*, de *L'Inauguration de la Salle des Vents* et de *Terrasse à Rome*? De quelle façon la juxtaposition des descriptions dans des cadres spatio-temporels disparates se substitue-t-elle au récit causal à cadre spatio-temporel fixe ? Vers la fin de son *Discours de Stockholm*, Simon reproche à Tynianov l'usage des mots

⁶¹ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 896.

⁶² *Ibid.*

« accumulation » et « statiques »⁶³. Le premier des deux termes semble exclure l'intentionnalité des combinaisons et la conséquente fabrication du sens, tandis que le deuxième ne tient pas compte du dynamisme implicite à la langue en tant que système paradigmatique, dont les éléments renvoient toujours à quelque chose d'autre. Dans sa *Préface à « Orion Aveugle »*, Simon parle des mots comme des « carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent »⁶⁴, c'est-à-dire qu'elles ne renvoient qu'à elles-mêmes, parce qu'elles révèlent la possibilité de plusieurs chemins.

Ainsi l'orientation que nous suivrons pour notre méthode d'analyse n'aura pas de buts *descriptifs* ou de dénomination de la catégorie description, car il s'agit d'une orientation analytique et poétique qui s'interroge sur la capacité constructive des mouvements descriptifs et sur leurs effets de fragmentation dans l'écriture romanesque. À la différence de la tendance au même et au statique sur laquelle insiste Hamon (mais il s'agit d'une tendance qu'il repère dans le descriptif en soi, non dans l'effet d'ensemble de plusieurs blocs narratifs/descriptifs), nous devinons un dynamisme, un rythme et une pluralité certaine inhérents à la structure de ces romans fragmentaires. Nous n'étudierons pas le descriptif en soi, en tant que dominante d'un certain type d'énoncés (description ou autre), mais plutôt les descriptions en tant que dominante d'une structure romanesque, en tant qu'élément constructif principal d'une narration fragmentée et visuelle.

Non seulement le « devenir-image »⁶⁵ et les effets de visualisation dans *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome* procèdent des ressorts descriptifs, mais ils découlent aussi bien de la fragmentation de l'écriture qui, visuellement et

⁶³ Voir la citation p. 31.

⁶⁴ Claude Simon, *Préface à « Orion Aveugle »*, dans *Œuvres*, *op. cit.*, p. 1182.

⁶⁵ Voir note 1 de ce chapitre.

thématiquement, permet l'isolement de chaque bloc narratif, encadré par les blancs. Pareillement à ce que suggère Hamon dans l'introduction à son livre *Du descriptif*, nous nous demandons « si le descriptif n'est pas une forme larvée, non versifiée, diffuse, de l'énoncé de type poétique (au sens jakobsonien du terme) »⁶⁶. Nous posons qu'à la base des jeux d'assemblage des blocs et du critère de cohérence des romans se trouve une pratique du langage où la fonction poétique serait prééminente, un langage dont le « caractère nettement créateur et finaliste » sous-entend « les rapports entre buts et moyens, ainsi qu'entre tout et parties »⁶⁷.

Cette fonction poétique (ou esthétique) nous semble décider non seulement de la structure verbale des romans, mais de leur macro-construction. À l'instar des mots de la fonction poétique chez Jakobson, qui sont mis en rapport d'équivalence avec les autres mots dans la même séquence et où prédomine un « usage séquentiel d'unités équivalentes »⁶⁸, et pareillement aux mots-carrefours simoniens, dans les romans à l'étude la mise en équation des blocs narratifs sert à construire et à surdéterminer la consécution littérale du texte. Le *parallélisme* à la base de la structure poétique organise les séquences par ressemblance et contigüité ou par dissemblance et contraste et, comme le suggère Jakobson, la mise en équivalence de structures signifiantes engage inévitablement la mise en équivalence des signifiés ou des thématiques.

L'analyse des rapports entre la description et l'image en tant qu'effet de visualisation s'inscrit dans la lignée d'une critique intermédiaire texte/image telle que préconisée par Liliane Louvel, spécifiquement dans la perspective d'une poétique du pictural, qui suit la « modélisation [...] du texte littéraire par les arts visuels »⁶⁹. En particulier, nous nous arrêterons sur les effets

⁶⁶ Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁷ Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature : textes des Formalistes russes* (1965), Paris, Seuil, 1966, p. 9.

⁶⁸ Jakobson, *op. cit.*, p. 220.

⁶⁹ Liliane Louvel, *Le Tiers pictural : pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010, p.159.

de cadrage dans les romans à l'étude. Nous avons plus tôt discuté le cadre comme directive formelle dans la description créatrice selon Ricardou. Pour ce dernier, le cadrage délimitait un espace idéal, permettant le choix descriptif et évitant la dérive. Selon Louvel, la transition du cadre de la matérialité picturale à, disons, la métaphoricité du texte se fait en tant que *structure* qui « sépare, lie et coupe »⁷⁰. De fait, le cadre en art est la marque de l'autonomie des œuvres dans l'espace visible et « opère une 'modalisation' du regard »⁷¹. Selon Leon Battista Alberti, l'espace *quadrangolaire* découpé par le cadre est d'abord le lieu de « l'artifice », où se dessine « la composition autonome de la *storia* »⁷². La question du cadrage renvoie au motif de la *fenêtre* dont parlent Hamon et Adam et Petitjean. Dans leurs études, ce motif introduisait le moment descriptif, plutôt que l'encadrer, et résolvait surtout le problème de la *transition* entre narration et description. Dans le roman à images, il n'est plus question d'un récit continu, où les transitions serviraient à neutraliser l'effet d'étrangeté des pauses descriptives – dont la digression serait à justifier –, mais il s'agit de véritables effets de cadrage à fonction agglomérante, démarcatrice et séparatrice, qui en même temps pointent vers un ailleurs. La fragmentation est strictement liée à la description et, comme le dit Hamon, le descriptif matérialise une « fonction référentielle d'étiquetage d'un monde lui-même 'discret', découpé en 'unités' »⁷³.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 161

⁷¹ Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n°24, été 1988, p. 63, cité par Louvel, p. 160.

⁷² Louvel, *op. cit.*, p. 160.

⁷³ Voir note 21 de ce chapitre.

2. LE JARDIN DES PLANTES DE CLAUDE SIMON¹

Le Jardin des Plantes, publié en 1997, est le dix-huitième et avant-dernier roman de Claude Simon. La fragmentation romanesque typique des textes de l'auteur touche dans cette œuvre à sa forme la plus extrême : des thèmes à l'espace, de la chronologie à la typographie, rien n'est épargné par cette écriture errante qui semble décrire la trajectoire labyrinthique du projet d'un « ingénieur fou » (p. 937).

Placé sous le signe de l'hétérogénéité et adoptant une esthétique du collage, le roman de Simon enchâsse et suit différentes pistes diégétiques qui, d'un côté, renouent avec des chemins déjà parcourus par l'auteur et, de l'autre, ouvrent de nouvelles voies dans son univers fictif. *Le Jardin des Plantes* est divisé en quatre parties toutes précédées par une citation en exergue qui thématise les questions esthétiques particulières à l'écriture romanesque de Simon : la fragmentation du moi, de la mémoire et du récit² ; la problématique du moi réel et du moi fictionnel³ ; l'esthétique de la variation⁴ ; l'impossibilité de restituer l'essence du vécu⁵ ; le temps et l'Histoire⁶. Ces exergues sont comme le tout premier fil de l'écheveau, des clés de lecture aidant le lecteur égaré à s'orienter préliminairement et à donner de la perspective à ses horizons de lecture.

¹ *Le Jardin des Plantes* sera abrégé en JP, le *Discours de Stockholm* en DS. Toutes les œuvres de Claude Simon figurant dans l'édition de la Pléiade seront citées selon cette édition de référence et ne sera donnée que la pagination : Claude Simon *Œuvres*, Alistair B. Duncan et Jean H. Duffy (éds.), Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 2006. Les seules références bibliographiques in texte seront celles à la suite des citations du *Jardin des Plantes* ; pour tout autre citation, la référence sera en note en bas de page.

² Citation de Montaigne en exergue au roman, p. 903.

³ Citation de Dostoïevski en exergue à la partie I, p. 905.

⁴ Citation « mathématique » en exergue à la partie II, p. 1013.

⁵ Citation de Joseph Conrad en exergue à la partie III, p. 1061.

⁶ Citation de Flaubert en exergue à la partie IV, p. 1133.

En lisant *Le Jardin des Plantes*, on suit des « parcours de lecteur »⁷ du narrateur lui-même (S.) : Flaubert, Proust, Montaigne, Dostoïevski, Conrad. A ceux-là, s'ajoutent des fragments de lectures moins littéraires comme *Les Carnets* d'Erwin Rommel, *Their Finest Hour* de Winston Churchill et le procès du poète Brodski. En outre, à côté des citations des textes lus, *Le Jardin des Plantes* se compose des souvenirs d'enfance de S., des souvenirs de ses voyages autour du monde, des souvenirs de guerre, notamment de sa brève participation à la guerre civile en Espagne et d'un entretien avec un journaliste où le narrateur raconte l'embuscade de 1940, où, en jeune dragon, il a failli mourir sous les attaques allemandes. Ce dernier souvenir, centre générateur autour duquel tournent les autres fragments du roman – et une bonne partie de la production simonienne –, a marqué le narrateur du *Jardin des Plantes* plus que tout autre :

En fait, dit S. au journaliste, en dépit des chocs ou des surprises ressenties avec plus ou moins d'émotions, comme la mort de sa mère, sa première masturbation par un compagnon de jeux ou sa courte expédition à Barcelone au début de la guerre civile espagnole, le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés fut, comme il a essayé de le raconter, ce qu'il éprouva pendant l'heure durant laquelle il suivit ce colonel, vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre. (p. 1064)

Les thèmes, les temps et les lieux disparates qui composent les fragments de ce roman s'harmonisent en suivant ce que Simon a appelé un « impératif de *qualité*, [qui,] comme dans les autres arts (peinture, musique, architecture) [, ordonne par] associations,

⁷ Jean H. Duffy, Notice au *Jardin des Plantes*, p. 1466.

glissements, contrastes, répétitions, variantes, etc. »⁸. Ainsi, la juxtaposition des blocs narratifs ou descriptifs suit une logique associative par ressemblance, répétition ou contraste. Tout en étant un roman thématiquement, chronologiquement et spatialement hétérogène, l'effet général est d'une grande homogénéité, grâce à cet « impératif de *qualité* » qui permet le retour des variantes des images, des motifs et des thèmes.

Avant de passer à une analyse plus détaillée de la poétique romanesque du *Jardin des Plantes*, dans les deux sections qui suivent seront abordées les questions de la lecture de manière plus générale et de la fragmentation. Ensuite, l'analyse suivra certaines particularités des différentes parties, lesquelles, bien que proposant les mêmes pistes diégétiques et les mêmes préoccupations esthétiques, se distinguent par la présence de certains thèmes.

2.1 Lire *Le Jardin des Plantes* : mode d'emploi

Lors de l'attribution du prix Nobel à Claude Simon en 1985, quelqu'un en est arrivé jusqu'à voir une catastrophe nationale dans cette attribution qui, en accordant le Nobel à une œuvre « artificiel[le] » et « ennuyeu[se] », une œuvre « sans grâce », « sans commencement ni fin »⁹, aurait scellé définitivement la mort du roman. Comme l'a remarqué le lauréat dans son *Discours de Stockholm* : les reproches d'illisibilité sont symptomatiques d'une peur du changement, d'un certain attachement à la canonicité, aux

⁸ Claude Simon, entretien avec Antoine de Gaudemar, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, 18 septembre 1997.

⁹ Angelo Rinaldi, « L'affaire Claude Simon », *L'Express*, 1^{er} novembre 1985.

« habitudes acquises » et à « l'ordre établi »¹⁰. En matière romanesque, il s'agirait alors d'un attachement au roman psychologique, ou d'aventure, fondé sur les principes de la chronologie et de la causalité, mettant en scène des histoires tournant autour de personnages bien campés. La vraisemblance et la bienséance littéraires mettent l'illisibilité du côté de l'outrance et du byzantinisme, et ces a priori semblent enracinés dans une conception de l'acte de lecture sous le signe de la facilité, voire de la passivité. En outre, le fait qu'à la production simonienne ait été rattachée l'étiquette d'œuvre illisible semble naître plus profondément, non d'une gêne par rapport à la nouveauté, mais d'une gêne à l'égard du sens, de la signification. Selon la doxa, le but de toute lecture doit forcément déboucher sur le plaisir rassurant d'un dévoilement rapide du sens. Au contraire, le mouvement de lecture exigé par le fragmentaire et la dominante descriptive du *Jardin des Plantes* (comme pour toute l'œuvre simonienne, autant que pour le reste du corpus de cette thèse) est un mouvement associatif et multiple, fait d'allers et de retours, de superpositions et de juxtapositions inattendues. La seule lecture possible et, en conséquence, la seule herméneutique véritablement fidèle au texte, sera une lecture active et re-productrice de sens à trois niveaux : le sens en tant que signification, le sens comme direction et le sens comme perception sensorielle. De commencer par la question de la lecture comme entrée en matière à l'analyse du *Jardin des Plantes* veut dire poser une méthode de lecture en même temps qu'une méthode d'analyse et une posture critique.

Dans son *Discours de Stockholm*, Claude Simon retourne ironiquement les accusations d'artificialité de ses romans. L'écrivain rappelle que la définition

¹⁰ DS, p. 899.

d'« artificiel » dans le dictionnaire est « Fait avec art », et encore : « Qui est le produit de l'activité humaine et non celui de la nature »¹¹. Les connotations péjoratives : le faux, le factice, l'imité, le fabriqué sont des accusations paradoxales, si on pense à l'art comme à l'invention, la fabrication, le travail artisanal, et aussi l'imitation, par excellence. Et le romancier ajoute encore que :

[L]'art s'autogénère pour ainsi dire par imitation de lui-même : de même que ce n'est pas le désir de reproduire la nature qui fait le peintre mais la fascination du musée, de même c'est le désir d'écrire suscité par la fascination de la chose écrite qui fait l'écrivain, la nature se bornant pour sa part, comme le disait spirituellement Oscar Wilde, à 'imiter l'art'...¹²

Contre la notion romantique, quelque peu invraisemblable, d'écriture comme inspiration, Simon plaide pour une écriture comme travail, labeur, fabrication : notion qui réévalue les écrivains en tant qu'artisans du langage, travailleurs de mots. Les romans sont des constructions littéraires dont le projet est celui d'un *artefact*, en tant que forme et production de sens, par opposition à un sens préétabli qui précéderait l'écriture¹³. Les romans de Claude Simon sont ainsi des mécanismes, dont les engrenages en recèlent la clé de lecture. Umberto Eco, dans son *Lector in fabula*, considère les textes comme des discours organisés, dont les « caractéristiques structurales descriptibles [...] stimul[ent] et règl[ent] l'ordre de ses interprétations possibles »¹⁴. Lire et écrire seraient ainsi des opérations conjointes, l'une dépendant de l'autre : le lecteur ne devra que suivre un ou

¹¹ *Ibid.*, p. 890.

¹² *Ibid.*

¹³ Plus d'une fois, au cours de nombreux entretiens donnés par l'écrivain, Simon rappelle ce qu'il doit aux théorisations des formalistes russes dans l'élaboration de sa poétique romanesque. Voir DS, p. 900-901 et « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », par Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 32-34.

¹⁴ Umberto Eco, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 2004, p. 5.

plusieurs des chemins inscrits dans le texte. Selon Eco, « le texte prévoit le lecteur »¹⁵ et le lecteur modèle sera celui qui agira interprétativement comme l'auteur a agi générativement. Écriture et lecture, production et interprétation sont deux aspects complémentaires d'un même objet : « Le texte est une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà-dit restés en blanc[.] »¹⁶. L'acharnement de ce travail coopératif semble devoir être poussé à son plus haut niveau dans les romans fragmentaires, ces derniers étant le comble de la réticence romanesque et nécessitant plus que tout autre texte, un lecteur actif pour qu'ils *marchent*. En effet, dans un espace textuel fragmentaire, le travail coopératif ne se limite pas à l'actualisation définitive des contenus du texte ; pour arriver à en dégager un sens, le lecteur devra actualiser le texte même : c'est-à-dire qu'avant d'interpréter, il devra en reconstruire la ou les logiques mêmes. De ce fait, le mouvement de lecture devra faire preuve d'une virtuosité exceptionnelle :

L'acte même de lire un livre, en commençant au début de la première page et en progressant de gauche à droite, de haut en bas, ligne après ligne, page après page, jusqu'à la fin du texte, d'une manière consécutive, d'une manière arrangée d'avance pour le lecteur, est devenu *restrictif* et *ennuyeux*. En effet, un lecteur intelligent devrait se sentir frustré, restreint à l'intérieur de ce système pré-ordonné de lecture.¹⁷

La première partie du *Jardin des Plantes* offre le parfait exemple de cette expérience de va-et-vient de la lecture, imposée par l'éclatement typographique de la page. La syntaxe textuelle engendre une nouvelle logique de lecture, qui sera multiple et simultanée : son mouvement ne sera plus linéaire, mais suivra les chemins et les détours textuels, suggérés

¹⁵ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27.

¹⁷ Federman, art. cit., p. 19.

par l'écriture et la juxtaposition des blocs. Le texte fragmentaire se pose ainsi comme un des exemples les plus pertinents d'œuvre ouverte, offrant au lecteur la jouissance infinie des pistes interprétatives plurielles.

Dans les pages qui suivent, les différents blocs narratifs composant *Le Jardin des Plantes* seront conçus comme les pièces d'une construction et considérés, non indépendamment, mais ensemble, afin de les percevoir comme les composantes d'une histoire qui se raconte par tableaux détachés, suivant la logique interne de composition qui défie tout sens extérieur. La lecture, qui aspire à une vision d'ensemble des diverses composantes, permet une opération de synthèse des blocs fragmentés. Pour ce faire, nous suivrons la piste des éléments et des effets autres que la linéarité chronologique, l'intrigue ou les personnages : une « délinéarisation » et une « spatialisation de la lecture »¹⁸ seront nécessaires.

2.2 Une fragmentation structurée

« [L]e trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images »¹⁹ qui donne sa matière à l'écriture simonienne est mis en forme grâce à une série de tableaux, où les souvenirs sont décrits en scènes et l'image a valeur de « fixatif »²⁰. Les différentes scènes, ou images, sont bien distinctes au niveau typographique aussi : chacune est mise en forme dans un bloc descriptif, un fragment narratif plus ou moins achevé, plus ou moins long.

¹⁸ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p. 43.

¹⁹ DS, p. 898.

²⁰ Els Jongeneel, « 'Un de ces tableaux impressionnistes' : l'image comme fixatif de l'histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon » dans Suzan van Dijk et Christa Stevens (éds.), *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam, Rodopi, 1994, p. 257-269.

Ces images, représentées par les blocs descriptifs typographiquement séparés par des blancs, sont ordonnées et arrangées entre elles à travers des éléments communs qui reviennent de bloc en bloc. Ces éléments servent de jointures formelles et matérielles entre les différents blocs, qui comme des tableaux en série sont reliés et mis en relation par des effets d'harmonie. Dans l'analyse des sections suivantes, ce qui rendra homogène le développement textuel sera le retour des mêmes motifs, des mêmes images ou des mêmes couleurs, où certaines répétitions, variations ou contrastes contribueront à un effet d'harmonie.

Les différents réseaux associatifs du texte sont de nature thématique, métaphorique, linguistique, chromatique et spatiale. Jean Ricardou et, dans son sillage, Michel Bertrand ont identifié les procédés scripturaux de mise en relation et d'assemblage des fragments textuels dans les romans simoniens²¹ : « [L]'écriture scripturale se présente comme l'assemblage méticuleux de matériaux d'origines diverses »²² et « ne respecte ni les contraintes chronologiques, ni les contingences événementielles, ni les lois psychologiques ; elle procède essentiellement au moyen d'opérations transitoires qui assurent les bifurcations du récit »²³. Selon Ricardou, l'esthétique *scriptorialiste* se différencie de la *réaliste*, en ce que, dans la première, le contenu « est sommé de ressembler à la forme » et que la fiction « tend à produire une image des principes narratifs qui l'établissent »²⁴ et est essentiellement autoréflexive. Les travaux de ces deux critiques ont concouru à démontrer que, chez Simon, « [r]elations, liaisons,

²¹ Voir Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit. ; Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Paris, Seuil, 1971 ; Ricardou, *Le Nouveau Roman*, op. cit. et Bertrand, op. cit.

²² Bertrand, op. cit., p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 63.

²⁴ Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 55.

enchaînements des séquences ne sont le fait ni du hasard, ni d'un inconscient en liberté, mais résultent d'un travail de composition aussi minutieux que rigoureux »²⁵. Ricardou a relevé le type de fragmentation à l'œuvre dans la prose simonienne :

Les explosions verbales qui déterminent l'avancée du texte provoquent deux types de phénomènes : des fragmentations majeures et des fragmentations mineures. Chaque ensemble fictionnel est périodiquement affecté par des brisures qui cassent la linéarité du discours et des articulations qui rétablissent cette linéarité. La fragmentation majeure opère sur le plan des séquences par le biais de ruptures qui réalisent « la séparation de deux séquences » et de prolongations qui permettent « le retour à une séquence précédente après au moins une rupture ». [...] La fragmentation mineure agit au niveau des fragments, « segments obtenus dans une séquence par l'intervention d'une coupure », au moyen de coupures, « séparations relatives obtenues soit par métaphore, soit par comparaison, soit par alternative », et de continuations, « retours à un segment précédent, après au moins une coupure ».²⁶

Dans *Le Jardin des Plantes*, les fragmentations majeures sont soulignées par des blancs typographiques, c'est-à-dire, par la transition à un nouveau bloc. Pour donner un exemple des « transits » d'une « séquence »²⁷ et afin de montrer de manière satisfaisante les fragmentations majeures, la qualité des transits et les relations entre les blocs, nous analyserons une longue séquence de sept blocs sur cinq pages (p. 1083-88). Pour faciliter la lecture de l'analyse, les blocs seront numérotés de 1 à 7.

²⁵ Bertrand, *op. cit.*, p. 16.

²⁶ *Ibid.*, p. 69-70, résumant et citant Ricardou.

²⁷ Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 76 : « Nous appellerons séquence tout ensemble d'événements supposés sans hiatus, et transit tout changement de séquence. Passer d'une séquence à l'autre, c'est traiter le hiatus qui les sépare. »

Les blocs 1, 5 et 7 listent des tableaux de Gastone Novelli et constituent les séquences dont nous analyserons la fragmentation majeure²⁸. Bertrand affirme que les « opérations transitaires [qui] assurent la construction syntagmatique du roman »²⁹, nonobstant les hiatus entre un bloc et un autre, « suppose[nt] la présence d'un phénomène isologique, homologique ou antilogique affectant soit le signifiant, soit le signifié, soit les deux faces du signe-passerelle »³⁰. Si c'est vrai pour la plupart des opérations transitaires chez Simon, dans certains cas le lien est thématique, et il ne peut être activé que par un lecteur capable de suivre la logique infratextuelle du texte³¹. Notamment, le transit du bloc 1, « Autres titres de peintures de Novelli : / Nascita e cattura di un millepiedi / Giornale intimo / Senza sonno / Il sole nudo / Chiuso per restauro / Cada vez más³² » (p. 1083)³³, au bloc 2, se fait à travers un lien qui n'est pas apparent et ne passe pas par aucun « signe-passerelle » précis³⁴ :

Communie. Le dieu tenu entre le pouce et l'index que le prêtre dépose sur sa langue [...] Sa présence, que tant qu'il Le retiendra ainsi prisonnier Il entendra ses supplications (les élancements,

²⁸ Gastone Novelli (1925-1968) était un peintre et sculpteur de l'avant-garde italienne de l'après-guerre, avec qui Simon se lie d'amitié dans les années 60.

²⁹ Bertrand, *op. cit.*, p. 63.

³⁰ *Ibid.*, p. 64.

³¹ Pour la question de la lecture voir Isabelle Serça, art. cit., p. 64 ; voir aussi Didier Alexandre et Arnaud Claas, *Claude Simon*, Paris, Marval, coll. « Lieux de l'écrit », 1991, p. 60, cité dans Serça : « Entre les fragments, la perception établit ses rapports et instaure ses passages. Bien que parcellisé, le paysage retrouve une continuité qui doit tout à l'observateur. »

³² Nous traduisons: « Naissance et capture d'un mille-pattes / Journal intime / Sans sommeil / Le Soleil nu / Fermé pour travaux / Chaque fois plus ». Nous soulignons les transits dans les 7 blocs qui feront l'objet de cette analyse.

³³ Dans la retranscription des citations in texte nous respectons les alinéas et les blancs typographiques de l'original ; dans les citations dans les notes les alinéas seront marqués par « / ».

³⁴ De plus, le fait que la liste commence par « Autres titres de peintures de Novelli » renvoie à d'autres blocs ailleurs dans le roman, où le narrateur énumérait déjà les tableaux de Novelli : p. 914, 952, 986, 995. En outre, la liste fait écho à d'autres fragments qui listent les œuvres d'Enrico Baj : p. 1004-5, 1009.

l'espèce de poussée qui se rue avec un sourd grondement, vient battre à chaque afflux de son sang au fond de son oreille, l'a réveillé au dortoir bien avant que sonne la cloche).

[...].

Une grande table au plateau nu, sans utilité apparente mais également cirée avec le même soin maniaque, occupait le centre de la salle d'attente, et des chaises de bois sans style, aux sièges recouverts d'une moleskine vert olive, étaient rangées, se touchant presque, tout le long des quatre murs peints d'un gris vert. [...]

Le seul ornement de la salle consistait en un grand tableau peint à l'huile, d'environ deux mètres de haut, représentant la Crucifixion. [...] Le voile qui enveloppait la Vierge était d'un bleu cru et dur, comme du métal. [...] (l'odeur d'encaustique, le carrefour aux rares passants, les Dames de Sion, le tableau, les chaises, le plateau nu de la table [...]). (p. 1083-5)

[BLOC 2]

Ce qui met en relation la liste et le souvenir d'enfance du narrateur est plutôt le thème de la douleur et du sacrifice à travers le motif de la crucifixion. Novelli, en tant que prisonnier torturé, figure un des paradigmes de la douleur, et son esthétique se pose en tant que modèle d'un art post-Holocauste, le comble du sacrifice et de la douleur³⁵. Le transit du bloc 2 au 3 se fait encore à travers l'image de la crucifixion, par la répétition du sème *envelopper* et par le mot « suaire » qui concourent à créer dans le troisième bloc une image de l'Inde à mi-chemin entre la Vierge enveloppée dans son voile et le Christ dans son suaire³⁶. Le bloc suivant, le n° 4, se lie aux autres de manière autoréflexive :

³⁵ La relation entre les personnages Gastone N... et le narrateur S. et les implications esthétiques et éthiques qui en découlent seront analysées dans la section 2.3.

³⁶ BLOC 3: « Dans le pinceau blafard des phares, ils la virent de loin, debout, drapée de blanc, immobile au centre du rond-point dont la voiture approchait, comme une sorte d'apparition, comme si dans la tiédeur tropicale [...] s'était dressée pour les accueillir la matérialisation même, insolite, vaguement menaçante, de ce continent lui-même fabuleux, sous forme de ce fantôme enveloppé dans les plis d'un linceul [...] et par la vitre arrière (en se retournant, incrédule, les yeux aux paupières brûlantes, somnolent encore au sortir des longues heures d'avion), il la regarda peu à peu diminuer, s'éloigner, toujours debout, enveloppée dans son suaire de morte. C'était l'Inde. » (p. 1085-6)

« L’auteur nous refile ses cartes postales » : Breton exaspéré par la description que fait Dostoïevski du logement de l’usurière : « La petite pièce dans laquelle le jeune homme fut introduit était tapissée de papier jaune ; ses fenêtres avaient des rideaux de mousseline ; des pots de géranium en garnissaient les embrasures ; le soleil couchant l’illuminait à cet instant. Le mobilier très vieux, en bois clair, était composé d’un divan à l’immense dossier recourbé, d’une table ovale placée devant le divan, d’une table de toilette garnie d’une glace, de chaises adossées au mur et de deux ou trois gravures sans valeur qui représentaient des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains, c’était tout. ». De son côté, Montherlant déclare que lorsque dans un roman il arrive à une description il « tourne la page ».

Également pressés de savoir « si la baronne épousera le comte », Breton le poète comme Montherlant n’ont évidemment que faire d’une certaine couleur de papier, de rideaux de mousseline, de géraniums et jeunes filles allemandes dont, au surplus, ils se demandent bien pourquoi (que de temps perdu !) l’auteur nous informe qu’elles tiennent chacune un oiseau dans ses mains. (p. 1086)

[BLOC 4]

Le commentaire de Breton sur la chambre dans le roman de Dostoïevski semble gloser, sinon l’entièreté du roman, la description de la salle d’attente au troisième paragraphe du bloc 2, celle de l’Inde du bloc 3, mais aussi la liste des tableaux, une manière de prolifération descriptive³⁷. De plus la phrase « si la baronne épousera le comte » est la répétition d’une citation de Flaubert dans la première partie du *Jardin des Plantes* : « ‘Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés’ » (p. 938). Ainsi, le commentaire ironique du narrateur par rapport à l’attitude *lectorale* de Breton et de Montherlant figure en « allusio[n] infratextuell[e] »³⁸, générant un discours

³⁷ À propos de la description et la référence aux jeunes filles allemandes « tenant chacune un oiseau dans les mains », voir Calle-Gruber, « Le récit de la description », art. cit.

³⁸ Ralph Sarkonak, « Comment noyer le poisson, ou le “non-dit” dans *Triptyque* », *Sofistiké* n° 1, *Un monde à découvrir : le style de Claude Simon*, Ilias Yocaris et Yves Le Bozec (éds.), ISSN 2102-6939 2009, 37-60, p. 40 [en ligne], http://www.sofistike.fr/01/sarkonak_poisson.pdf. Selon Sarkonak, les allusions infratextuelles constituent le véritable liant du texte simonien et de sa lecture (voir Sarkonak, *Les Trajets de l’écriture : Claude Simon*, Toronto, Paratexte, p. 35-6). Voir aussi Claude Simon, *La Fiction mot à mot*, p.

autoréflexif sur la nature du roman que l'on est en train de lire. Un tel commentaire renvoie aussi à la deuxième partie du roman, notamment à la référence implicite à « La marquise sortit à cinq heures »³⁹, mais aussi bien à des déclarations sur l'art romanesque telles que l'on en trouve dans le *Discours de Stockholm*.

Ensuite, le transit qui ramène à la séquence fragmentée est de type *matériel* et se fait par la répétition du segment-passerelle, quoiqu'en traduction, « dans ses mains » :

La luce nelle mani (La Lumière dans les mains)

Visibilità 2 (Visibilité 2)

Vuol dire caos (Veut dire chaos)

Ora zero (Heure zéro)

La peur dans le fond (en français) (p. 1086)

[BLOC 5]

Les titres des tableaux s'inscrivent dans les champs lexicaux de l'obscurité (et par contraste dans ceux de la lumière et de la visibilité), de la peur et du désordre et renvoient, comme pour le compléter, au thème de la douleur du commencement de la séquence. Le bloc qui suit se raccorde thématiquement au(x) précédent(s) :

Les Allemands avaient enfermé le fou dans la porcherie [...]. Cela ne ressemblait à aucun cri de bête ; c'était quelque chose d'autre : peu à peu la voix s'éraillait, de plus en plus rauque, cessant parfois pendant quelques minutes, comme épuisée, puis reprenant avec une violence accrue.

1196 : « Tous les éléments du texte [...] sont toujours *présents*. Même s'ils ne sont pas au premier plan, ils continuent d'être là, courant en filigrane sous, ou derrière, celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire. »

³⁹ André Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924), Montreuil, Jean-Jacques Pauvert, 1962, p. 19. Cette citation figure en paradigme de l'arbitraire et de la contingence romanesques, mais chez Simon aussi de « la nécessité textuelle » (voir Chiara Falangola, « Écrire (d')après Proust : citations et influences proustiennes dans la deuxième partie du *Jardin des Plantes* de Claude Simon », *@nalyzes* [En ligne], Dossiers, Comment écrire après...?, mis à jour le : 27/09/2011, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1845>).

(Les gardes ont rempli méthodiquement le pré qui s'étend en pente douce au-dessous de la ferme en faisant s'aligner les prisonniers en rangées successives [...]. Arrivés parmi les premiers, S. se trouve à un endroit où l'herbe n'a pas encore été piétinée. Étendu sur le ventre il presse son visage dans l'odeur végétale et fraîche. Il ouvre sa bouche et la remplit de l'odeur. [...].)

[...] On ne sait comment [...], un groupe de tirailleurs nord-africains avaient réussi à allumer un feu sous une marmite. [...]. Le propriétaire du chien se mit à les injurier en essayant d'ameuter contre eux d'autres prisonniers qui se joignirent à lui. [...]. Avec des épithètes grossières [...] ils les accusèrent d'avoir fui et d'être les responsables de la défaite. Les tirailleurs leur répondirent par d'autres injures [...]. Tous se haïssaient. (p. 1086-8)

[BLOC 6]

La douleur, la peur, le désordre, la haine et les soldats français faits prisonniers et emmenés dans un camp renvoient d'une part aux titres des peintures de Novelli qui le précèdent directement, et de l'autre, à travers le cri du fou, à tout un réseau textuel de cris explicités graphiquement par des « AAAAAAAAAA »⁴⁰. Ces « lignes superposées de lettres irrégulières, ondulant comme un cri, se répétant, jamais identiques » (p. 1080) sont inscrites dans le texte à la fois en tant que graphismes dans l'œuvre picturale de Novelli, en tant que cris de douleur du narrateur S. (enfant, malade ou soldat) et en tant que cri de plaisir de S. Ces A représentent des signes dans les tableaux de Novelli, « la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case » (p. 919) ; le plaisir des amants, « les lettres maladroites ou répétées souvent difficiles à reconnaître font songer à ces mots entrecoupés qu'échangent dans l'étreinte des amants aux souffles hachés » (p. 919) ; et la douleur de S. :

Je serrais toujours les dents réussis d'abord ce grondement comme un chien puis j'ai cédé tout à coup je me suis entendu crier

⁴⁰ Voir JP, p. 919, 962, 1080.

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA (p. 962)

Ces A, qui chez Novelli étaient les signes d'un langage primitif, deviennent chez Simon le paradigme sémiotique du langage, en tant que « irréductible compromis entre l'innommable et le nommé, l'informe et le formulé »⁴¹. Selon Didier Alexandre :

[L]'expérience de la douleur, comme celle du plaisir de l'amour, est associée à la lettre A, première lettre s'il en est, où s'inscrit l'origine dans la différence, différant toujours le retour à une improbable origine. Novelli illustre parfaitement ce point [...], s'est constitué son propre alphabet où la lettre réfère à une langue nouvelle, inconnue, tout en portant constamment en elle la différence.⁴²

De plus, la superposition de la lettre A en tant que principe de la douleur et du plaisir rejoint la symbolique des couleurs rose et noire (voir § 2.6), et laisse anticiper une relation entre les mots et les choses, au-delà de l'imitation. Le A, dans sa succession irrégulière, répétitive et différante en même temps, est plus qu'un signe graphique d'une vocale, d'un son, c'est la signification plurielle des sensations.

Pour retourner à l'analyse des transits : l'image de S. étendu dans « l'odeur végétale et fraîche », mâchant de l'herbe renvoie aussi à d'autres romans de l'auteur, comme *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960) et *Les Géorgiques* (1981), à leur imaginaire végétal et champêtre. Finalement, le troisième fragment de la séquence-liste

⁴¹ Claude Simon, « Novelli ou le problème du langage » *Les Temps Modernes*, nos. 628-629, novembre 2004 - février 2005, 77-85, p. 77 : « D'une part, le magma confus de nos sensations, de nos émotions, de l'autre les mots, les sons ou les couleurs. De la rencontre des uns et des autres [...] résulte ce par quoi l'homme se définit: le langage, irréductible compromis entre l'innommable et le nommé, l'informe et le formulé. »

⁴² Didier Alexandre, « L'enregistrement du *Jardin des Plantes* », *Littératures*, n° 40, printemps 1999, p. 14.

présente des titres qui résument tous les blocs précédents dans la question primordiale :

« De quoi s'occuper sinon de l'homme? » :

Le cose nell'uovo

Un goccio di vita

Piuttosto Terra che Cielo

L'ultimo suggerimento

Al di là della terra

La grande bestemmia

Cubo oggetto

Gli Dei e gli Eroi

Di che occuparsi se non dell'uomo?⁴³ (p. 1088)

[BLOC 7]

L'homme du *Jardin des Plantes* figure en animal fragile (« Une goutte de vie ») ou en héros oublié par ses dieux, appartenant « [p]lutôt [à la] Terre qu[']au] Ciel », animal dont la peur en bornera le langage au « Grand Blasphème » et dont le questionnement sur le sens de son expérience et de l'Histoire restera sans réponse définitive (« Les Choses dans l'œuf », « La Dernière Suggestion », « Objet cubique », « Au-delà du monde »).

La fragmentation mineure, un phénomène qui structure toute phrase simonienne, a lieu au niveau des segments par tout type de coupure par incise, parenthèse ou comparaison. Dans la séquence citée, dans le bloc sur l'Inde par exemple, les détails sur les conditions cognitives du narrateur entre parenthèses constituent une fragmentation mineure typique chez Simon : « [P]ar la vitre arrière (en se retournant, incrédule, les yeux aux paupières brûlantes, somnolent encore au sortir des longues heures d'avion), il la

⁴³ Nous traduisons : Les Choses dans l'œuf / Une goutte de vie / Plutôt Terre que Ciel / La Dernière Suggestion / Au-delà du monde / Le Grand Blasphème / Objet cubique / Les Dieux et les Héros / De quoi s'occuper que de l'homme?

regarda peu à peu diminuer, s'éloigner, toujours debout, enveloppée dans son suaire de morte. » (p. 1086). Ce phénomène de coupure et de reprise fait partie d'une poétique de l'instant, où l'écriture simonienne cherche à se rapprocher le plus possible d'une image mentale, en en nuancant les sensations et les détails contextuels. La parenthèse et la reformulation sont aussi une des facettes de la relation au langage de l'auteur : l'indécidabilité des mots en décide de la non-fixité et ratifie un rapport aux choses qui n'est jamais définitif, mais toujours en mouvement, se cherchant.

Ces quelques blocs descriptifs, imprimés sur cinq pages de l'édition de la Pléiade, sont un petit exemple de la dynamique textuelle de l'œuvre entière, où les sens et les renvois se multiplient et montrent le texte comme une structure « dynamique »⁴⁴. Les liens textuels qui nouent le tissu romanesque vont dans plusieurs directions, à la fois sur l'axe syntagmatique (les transits entre les blocs immédiatement proches ou dans la même partie du roman) et sur l'axe paradigmatique (renvois à d'autres parties du roman, à d'autres romans de l'auteur lui-même ou à des intertextes). *Le Jardin des Plantes* est « un jeu de miroirs internes », bâti sur la dynamique des reflets, des échos et des rappels entre ses dominantes formelles, ses questions existentielles, éthiques et esthétiques⁴⁵. Ce type de repérage de reflets et des liens entre les blocs et de leur logique permet l'analyse des sens pluriels véhiculés par l'écriture et la fidélité à la poétique simonienne du signifiant et du signifié, où des « mots carrefours » ouvrent la voie des virtualités innombrables de la mémoire et du sens. Une telle lecture ne courra pas le risque de réduire l'analyse des

⁴⁴ Voir le premier chapitre de la présente étude, p. 30.

⁴⁵ Pour un catalogue des opérations transitaires (répétition, synonymie, antonymie, homonymie, paronymie) voir Bertrand, *op. cit.*, p. 64-66. Pour les phénomènes de répétition voir : Stéphanie Orace, *Le Chant de l'arabesque: poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, Rodopi, 2005 ; Claire Guizard, *Claude Simon : la répétition à l'œuvre : Bis repetita*, Paris, L'Harmattan, 2005.

textes simoniens à un jeu sur les signifiants ou à une mécanique d'assemblage, car l'acte d'en repérer la logique compositionnelle revient à dévoiler l'ordre esthétique imposé au chaos de l'expérience humaine, et, ainsi, à enquêter sur la réponse de l'art à la vie et à l'Histoire, dans une prise en compte irréfutable du référent.

Comme on l'a déjà vu, « ce que détruit l'écriture [par les hiatus des transits entre les séquences], la lecture reconstruit »⁴⁶. Cette opération de réparation du *continuum* fictionnel, Ricardou l'a définie « transit micro-analogique virtuel »⁴⁷, nous l'appellerons *anticipation*, ou, dans le sillage de Ralph Sarkonak, *allusion infratextuelle*⁴⁸, deux termes qui, tout en se distanciant d'un certain jargon, soulignent la structure dynamique et la préméditation de la succession-juxtaposition des blocs romanesques.

2.3 L'éclatement typographique du *Jardin des Plantes* : la leçon de Novelli et l'écriture exhibitionniste

La première partie du *Jardin des Plantes*, marquée par l'extrême fragmentation typographique, le balbutiement verbal et l'absence de ponctuation, inaugure l'entrée dans une expérience textuelle, qui plus que dans tout autre roman simonien, s'annonce comme un défi mimétique. Cependant, derrière cet éclatement apparent du sens – de la lecture et de la signification –, se cache un réseau d'échos, où se succèdent des motifs textuels s'appelant, se générant et se justifiant les uns les autres.

⁴⁶ Bertrand, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁷ Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁸ Voir la note 39 de ce chapitre.

L'aspect visuel, typographique de l'écriture fragmentaire et l'arrangement combinatoire des blocs descriptifs et narratifs, selon une logique autre que la temporalité et la causalité, obligent le lecteur à s'attarder sur la matérialité même de l'écriture et à se faire interprète d'un message dont la fonction s'avère différente de celle des romans traditionnels, normalement expressive ou référentielle. Dans *Le Jardin des Plantes*, la matérialité du langage est au premier plan : les signes, et non pas la voix narrative ou le monde à représenter, semblent décider de la nécessité textuelle. Ce roman fragmentaire et descriptif est « [u]n art qui met en valeur ses propres moyens »⁴⁹, un art où les mots sont élevés « au niveau de [véritable] médium », c'est-à-dire, où les mots sont un support matériel qui influence le sens. Umberto Eco, dans son *Œuvre ouverte*, rappelle que faire de l'art est une manière d'*informer* dans le sens latin du mot, c'est-à-dire : 'donner, mettre en forme'. Un roman-artefact, qui est forme et production de sens et où la logique d'assemblage et de juxtaposition des blocs narratifs suit une fonction langagière qui n'est pas essentiellement référentielle et/ou émotive, comme dans le roman traditionnel, mais qui se construit en s'appuyant surtout sur la *fonction poétique du langage*, fonction d'un message centré sur lui-même et son propre code⁵⁰. La fonction esthétique à la base de la macro-construction du roman implique la mise en équation des blocs narratifs, en surdéterminant la cohérence du texte. Les procédés fondamentalement structurants seront le *parallélisme* et la *variation*. Les blocs narratifs se rappelleront les uns les autres par ressemblance ou par contraste en engageant inévitablement la mise en équivalence des signifiants, des signifiés ou des thématiques. Ces opérations de mise en équivalence, quoique suggérées par les textes, doivent être actualisées par un lecteur capable de suivre

⁴⁹ Federman, art. cit., p. 20.

⁵⁰ Voir le premier chapitre de la présente étude, p. 47.

les différents chemins textuels posés par les carrefours verbaux. Comme l'affirme Eco, « toute lecture [...] ne doit pas être autre chose que la mise au clair du processus de génération de sa [du texte] structure » et en même temps « toute description de la structure du texte doit être, en même temps, la description des mouvements de lecture qu'il impose »⁵¹.

La première partie du *Jardin des Plantes* s'ouvre sur une constellation de blocs narratifs et de fragments organisés autour du motif d'un document à signer. Lors d'un forum tenu à Issyk Koul en 1986, à la fin du dîner, une déclaration à caractère idéologique est passée aux invités, comme une « [a]ddition à payer » (p. 909), provoquant ainsi l'indignation du narrateur un peu ivre, qui refuse de signer un « pareil tissu d'âneries » (p. 907)⁵². Ces fragments constituent les bribes du récit que le « je » narrateur adresse à son interlocutrice, une jeune femme « assise sur le bord de la baignoire » (p. 16) qui l'écoute « souriant incrédule moue amusée » (p. 910). Le narrateur, « mouton noir » (p. 908), thématise le refus idéologique en attaquant la déclaration par des commentaires imbus d'un humour railleur : « Appelaient ça un 'forum' cinq jours verbiage déclamation » (p. 907) ; « salmigondis » (p. 909) ; « ce chef-d'œuvre bafouillis » (p. 909) ; « charabia » (p. 911). Mis à part l'ironie sur l'insensé de la situation, la narration semble suggérer et exploiter le choc du lecteur devant la confusion de la fragmentation en la textualisant. Ces mots de « salmigondis » ou de « chef-d'œuvre bafouillis », avec lequel le narrateur ridiculise le contenu du papier à signer, débouchent sur une interprétation méta-textuelle du roman en question comme : « Écrit, discours

⁵¹ Eco, *op. cit.*, p. 8.

⁵² Le forum paraît pour la première fois dans *L'Invitation*, Paris, Minuit, 1988.

composé de parties disparates. Mélange de choses disparates. »⁵³ Ensuite, le récit qu'en fait S. à la baigneuse amusée continue sur la chute ironique d'une citation exemplaire :

j'ai dit Très content de lui déclaré encore son pays ouvert à tout maintenant prolétaires veaux vaches
vers de terre cochons ivrognes droit de tout lire tout voir tout entendre livres étrangers revues
étrangères journaux étrangers disques films coca-cola et cetera et cetera *tout absolument tout Sauf!*
Il a dit Sauf! Visage tout à coup sévère plus badin du tout plus question humanisme coca-cola
Intraitable résolu inflexible : Sauf pornographie! (nous soulignons, p. 911-912).

La portée auto-référentielle de ce « Tout sauf la pornographie ! » sera analysée par la suite (§ 2.5) ; pour le moment, son contexte géo-politique, l'URSS au temps de Gorbatchev, permet l'enchaînement par association d'idées à un autre souvenir, qui semble lui répondre par la simple évocation d'une image, matérialisant les effets de la politique de ce « pays ouvert à tout maintenant ». Entre une partie et une autre du bloc du « tout sauf », est enchâssé sur deux pages un fragment sur les ruines urbaines de Berlin Est :

Berlin Est 197.. (vérifier) station de métro Stadtmitte au milieu de ruines d'où émergeait un
voyageur environ toutes les sept ou huit minutes le silence Elle en sortit robe rose s'éloigna
marchant solitaire au pied des façades longue murailles brûlée brun noir aux fenêtres béantes sur le
ciel soleil orange qui déclinait rougissant vermillon velouté peu à peu s'enfonçant la tache rose de sa
robe dansante toute petite maintenant là-bas désert disparue (p. 911-912)

La scène désolée et lyrique esquissée dans ce fragment, où le rose de la jeune fille se découpe sur la grisaille de l'abandon de la ville à elle-même et sur les couleurs du soleil couchant, remplit trois fonctions. D'abord, dans son contexte textuel immédiat, ce bloc sert de contraste et d'évocation ironique par rapport aux blocs narratifs sur le forum qui s'est tenu dans l'ancienne Union Soviétique ; ensuite, il offre une variation plus

⁵³ Salmigondis, *Larousse de la langue française*, II.

pittoresque de l'image de l'interlocutrice, où la jeune fille en rose se substitue à la baigneuse couleur chair et les tons vermillons du couchant aux pastels de la baignoire ; finalement, il anticipe sur le jeu de couleurs et de contrastes de la deuxième partie du roman⁵⁴. A l'instar des mots-carrefours, les images évoquées par chaque bloc descriptif sont autant d'étoiles dont les pointes indiquent différents chemins. Le ton ironique du récit du forum, lentement, s'entrelace à celui plus érotique du moment de l'énonciation, où le « je » regarde son interlocutrice dans la salle de bain :

Maintenant je la voyais toute entière nacre genoux légèrement rosés le globe du plafond projetait sous ses seins leurs ombres triangulaires étirées J'ai dit Sauf la pornographie yeux toujours comme deux fentes rieurs hardis je me suis approché j'ai posé ma main à plat sur le ventre marbre j'ai (p. 913)

Sur le coin inférieur à la droite de ce fragment, si abruptement coupé, se trouve la description d'un bas-relief d'un dieu à Karnak, dont le phallus « raidi horizontal fertilisant de son sperme une salade » (p. 913) semble clore le bloc précédent. De quelque manière, cette description compense la coupure-censure de la possible *pornographie* du bloc de la baigneuse, en lui substituant une allusion sexuelle dénuée de subjectivité. Ensuite, les seins de la baigneuse, l'eau de la baignoire et le primitivisme de l'iconologie de la divinité anticipent sur l'insertion du premier fragment sur le peintre italien Gastone

⁵⁴ Voir § 2.5 et Falangola, art. cit. : « La jeunesse, la couleur rose et la légèreté de la jeune fille contrastent avec les ruines de guerre : malgré tout, la vie continue et s'épanouit. Non seulement ce bloc se construit comme les autres sur le contraste fondamental entre la vie et la mort, mais la couleur rose, la grâce et l'ondulation circulaire de la jupe, l'anti-climax visuel constitué par la succession des mots 'silhouette', 'tache' et 'point', ne peuvent pas ne pas rappeler les nymphéas de Monet et instaurer une homogénéité avec la citation proustienne. La jeune fille est une tache de couleur qui se balance parmi les ruines de Berlin, qui semble ondoyer légèrement comme un nymphéa sur l'eau. Cette construction descriptive de la fille en rose est une véritable image-carrefour qui non seulement participe de la poétique du contraste paradoxal et de l'intertexte proustiens, mais s'ajoute en troisième terme au binôme mouettes-nymphéas et annonce enfin l'image suivante, celle d'un coucher du soleil qui disparaît progressivement derrière les ruines. »

Novelli, dont les tableaux, tournés vers la simplicité brute des lignes et des lettres, scandent, avec la baigneuse et le forum, les premières pages du *Jardin des Plantes*.

L'eau de la baignoire et la structure à damier des toiles du peintre se font pendant l'une à l'autre :

L'un mal fermé gouttait dans le silence Gloup faisant naître à la surface plane de l'eau de faibles ondulations rides se propageant concentriques s'agrandissant eau d'un vert très pâle rondelle de la vidange en cuivre aussi ondulant au passage comme montant et descendant (nous soulignons, p. 913-914)

peintures presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant (nous soulignons, p. 914)⁵⁵

Le deuxième fragment reprend l'image du premier et tous les deux, en insistant sur un mouvement de surface, mettent en relief la notion de *surface*, de quelque chose à deux dimensions qui montre et qui se montre, en anticipant, avec les seins « triangulaires » de la baigneuse, sur l'*ekphrasis* du tableau de Novelli *Archivio per la memoria*, qui se trouve deux pages après :

En 1961, Gastone N... peignit un tableau d'assez grandes dimensions qu'il intitula ARCHIVIO PER LA MEMORIA de format à peu près carré. La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34. Ils sont figurés de façon schématique par deux lignes courbes, l'une descendante, l'autre ascendante, dirigées vers la droite et qui se rejoignent en formant une pointe colorée d'un brun rose plus ou moins foncé qui figure le mamelon, d'autres fois seulement indiqué par un petit rond. [...] Au dessous, au centre de la toile et s'élevant à partir du bas, on distingue la forme d'un phallus monumental en érection, avec son gland

⁵⁵ Ferrato-Combe rappelle que l'image du carrelage au fond de la piscine, est une réminiscence de *L'Œil et l'Esprit* et que cette image participe ainsi d'une « réflexion sur la perception du monde et sur la représentation picturale de l'espace » (Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », art. cit., p. 91).

ogival, comme une colonne soutenant la frise des seins. [...] Comme pour le masquer encore (ou le remplacer dans sa fonction de pilier) le peintre a empilé dans son axe plusieurs rectangles cernés de couleurs variées, [...] tandis que de part et d'autre de l'ogive que l'on devine à peine des minces lignes horizontales dessinent comme les barreaux étirés de deux échelles. Entre eux, se trouve ici et là des séries de lettres ou de chiffres sans ordre, tracés comme par une de ces mains mal assurées qui esquissent des inscriptions sur le crépi des murs à l'aide d'une pointe ou d'un clou, les traits plus ou moins rapprochés et ondulés, les caractères sommairement gravés. « La superficie pittorica torna ad essere veramente una superficie, senza illusionismi di scorci e prospettive. » (Préface du catalogue).⁵⁶ (p. 916-917)

Non seulement ce bloc est important en tant que carrefour qui regroupe en soi les images des autres fragments et donne ainsi un fort sens d'homogénéité et de cohérence textuelle, mais il est le premier, et le seul bloc des dix premières pages, à être ponctué et à sembler afficher une volonté esthétique précise⁵⁷. L'*ekphrasis* de *Archivio per la memoria* permet de mettre ensemble les différentes pièces de la construction simonienne⁵⁸. Le mouvement descriptif s'accompagne d'une facilité de l'écriture et cette coïncidence suggère une relation entre la visibilité de l'image, la lisibilité de sa construction et la scriptibilité de sa restitution. Le « format à peu près carré » du tableau, en décidant du cadre, encadre l'objet de la vision et découpe l'espace permettant à l'œil de voir avec raison :

⁵⁶ « La surface picturale redevient vraiment une surface sans illusionnismes de raccourcis et de perspectives », voir la note 29 à la première partie du *Jardin des Plantes* dans l'édition de La Pléiade.

⁵⁷ Suivi à la page 921 par un autre bloc achevé et ponctué qui est également une description d'une image : une carte postale d'Égypte. Après la page 929, il y a une inversion entre la proportion des blocs non ponctués et des blocs ponctués. Cette inversion opère une sorte de virement dans le rythme du texte.

⁵⁸ Pour la disposition des fragments sur cette page, voir Mireille Calle-Gruber, *Le Grand Temps*, Lille, PU du Septentrion, 2004 et Katerine Gosselin, « Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon », *@nalyses* [En ligne], Dossiers, Fiction et réel, mis à jour le : 26/03/2009, URL : <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1371> : « Le narrateur ne se fait plus lecteur de lui-même, ne construit plus un texte, même ouvert, inachevé, à partir des traces du passé imprimées en lui: il distribue spatialement ces traces, laissant aux lecteurs, à chacune de leur lecture, la possibilité de les 'enligner', de les constituer en texte. *Le Jardin des Plantes* est un 'assemblage sans résolution' qui rend possible une pluralité de résolutions, mais qu'il ne contient, en ses blancs, que comme virtualités. »

comme nous l'avons dit dans la première partie de cette étude, le cadre est une *structure* qui « sépare, lie et coupe » ; il est la marque de l'autonomie des œuvres dans l'espace visible et « opère une 'modalisation' du regard »⁵⁹. Les limites imposées sur l'espace permettent la compréhension et la rationalisation de la lecture de l'image et en conséquence sa restitution verbale : l'œil procédera par ordre, de la partie supérieure au centre, jusqu'en bas, et des couches de peinture du fond à celles à la surface de la toile. Le stylo ekphrastique ne se borne pas uniquement à décrire, à rapporter objectivement, mais tend à la nuance et à l'interprétation, et s'il semble hésiter, c'est qu'il reste fidèle à la perception visuelle qui titube devant le branle du geste pictural d'« une de ces mains mal assurées ». De plus, l'extrême simplification des formes de Novelli, – pour la plupart lignes, formes géométriques, lettres et nombres –, aide davantage la description qui semble s'écouler de manière linéaire et synthétique grâce à l'ordre simple des formes essentielles⁶⁰. La description d'*Archivio per la memoria* est la transcription textuelle d'une réécriture symbolique du réel, un morceau descriptif où *tout se tient*, grâce à la

⁵⁹ Voir le chapitre 1, p. 48-49.

⁶⁰ Pour une bibliographie des entretiens où Simon compare son esthétique romanesque aux mathématiques. voir la note 1 à la deuxième partie du *Jardin des Plantes* dans l'édition de la Pléiade. Voir aussi cette déclaration de l'artiste Gastone Novelli de 1963 ca., « L'uomo coyote » dans Flaminio Gualdoni et Walter Guadagnini (éds.), *Gastone Novelli*, catalogo della mostra antologica, fondazione Arnaldo Pomodoro, 9 mars-10 mai 2006, Milano, Skira, 225-226, p. 225 : « Le forme geometriche, i simboli o le immagini più diffuse hanno dei significati precisi, ma, proprio per questo motivo, possono essere usati in funzione di contraddizione in determinati sistemi di relazione (essere-divenire, esterno-interno ecc ...) [...] Per prima cosa tracciare, incidere (come gli Etruschi il campo) il paesaggio dell'uomo, il mare e la serie delle onde, vibrazioni, la foresta e le parole. Come il geroglifico che accompagna le colonne, certe volte in cima, altre volte in fondo, spesso al centro. Il blocco delle lettere o la grande parte laterale a scacchi, sono 'quello che sorge e fa sorgere', mette in piedi, innalza, abborda e anche getta l'ancora. ». Nous traduisons : « Les formes géométriques, les symboles ou les images le plus diffusées ont des significations précises, mais, justement pour cette raison, peuvent être utilisés en fonction de contradiction en des systèmes de mise en relation déterminés (être-devenir, extérieur-intérieur etc...) [...] D'abord tracer, graver (comme les Étrusques le champ) le passage de l'homme, la mer et la série des ondes, vibrations, la forêt et les mots. Comme le géogliffe qui accompagne les colonnes, des fois en haut, d'autres en bas, souvent au centre. Le bloc des lettres ou la grande partie latérale à damier, c'est "ce qui se lève et fait lever", met en pieds, dresse, aborde et aussi bien jette l'ancre. »

picturalité du référent. Novelli aura déjà accompli ce passage difficile et critique dans lequel « communiquer la sensation vivante d’aucune époque donnée de son existence – ce qui fait sa vérité, son sens – sa subtile et pénétrante essence » (p. 1061)⁶¹. Ainsi, au tout début du roman, le contraste, d’une part, entre les fragments non ponctués et discontinus, et, d’autre part, cette description, semble suggérer que le problème du choix de ponctuation et d’achèvement est de nature mimétique : c’est un choix qui indique une réflexion sur les possibilités de la représentation. Ce contraste montre l’écart entre ce qui peut être dit, représenté en mots clairs, ordonnés une fois pour toutes, et ce qui est fuyant, changeant. La description d’*Archivio per la memoria* est un récit au deuxième degré, un récit de quelque chose qui est déjà un récit, une reconstruction, alors que les blocs narratifs sur la baigneuse et le forum montrent un récit en train de se faire : celui de « je » à la baigneuse, qui raconte son aventure au Kirghizistan non sans quelques obstacles. En effet, « [j]e » était ivre (« peut-être que j’avais trop bu seulement », p. 907), le forum se passait en langue étrangère et au moment de l’énonciation « je » est encore sous les effets du décalage horaire (« Ce matin à peu près non juste douze heures maintenant décalage horaire compris », p. 910). Vers la fin du roman, le narrateur revient sur le récit du forum, sur *son* récit, – la narration ayant tourné à la troisième personne après la première partie du roman –, et en souligne le caractère embrouillé et quelque peu fictionnel :

– et lui maintenant essayant de raconter pêle-mêle tout en se brossant les dents et comme s’il avait lui-même peine à y croire toutes ces choses qui (quoiqu’elles n’eussent pris fin pour lui qu’un peu moins de deux heures plus tôt, ligoté avec sollicitude sur un siège d’avion) paraissent déjà irréelles, sinon même quelque peu fabuleuses[.] (p.1140)

⁶¹ Joseph Conrad, citation en exergue à la troisième partie du *Jardin des Plantes*.

La distance entre l'*ekphrasis* de *Archivio per la memoria* et le récit raconté à la baigneuse est de nature énonciative et mimétique : dans l'*ekphrasis* il ne s'agit pas de raconter⁶². Mettre en récit semble vouloir dire mettre des causes et des liens là où il n'y en a pas forcément : l'expérience de « je » racontée à travers un récit traditionnel perdrait de son côté, disons, gratuit et « bafouillis ». De re-construire le forum à travers la mise en relation d'autres expériences et d'autres récits impose au vécu de « je » un nouvel ordre, en le plaçant dans un système de relations qui découle, non d'une nécessité causale, mais d'une nécessité textuelle. Comme on l'a vu plus haut, pour le narrateur, il est plus facile d'interpréter les signes de l'art de Novelli que de restituer les signes du vécu. Mimétiquement, la toile comme référent, qu'elle soit devant le descripteur ou qu'il la décrive de mémoire, *fait* plus vrai que le réel, ce dernier paraissant irréel et fabuleux. Mais il y a plus. La description d'*Archivio per la memoria*, et tout motif lié à Novelli dans *Le Jardin des Plantes* est une réécriture, un récit en soi déjà au deuxième degré.

2.4 Gastone N... et son art : personnage, motif romanesque et exemple éthique et esthétique

Claude Simon s'était déjà confronté à l'œuvre de Novelli en 1962, dans sa préface du catalogue d'une exposition de l'artiste à Milan⁶³. Dans ce texte, Simon écrit que, pour Novelli, après la guerre, « il fallait nécessairement recomposer une esthétique,

⁶² À propos de la question de l'énonciation dans les premières pages du *Jardin des Plantes*, voir Stéphane Darnat, « L'épiphanie du blanc », *Littératures* n° 40, 1999, p. 19-30.

⁶³ Claude Simon, « Novelli ou le problème du langage », art. cit.

reconstruire une civilisation »⁶⁴ et que, pour reconstruire, il fallait partir de zéro, en se servant des matériaux élémentaires et d'une esthétique primitive. Dans cette préface, Simon décrit le tableau *Seconde Salle de musée* (1960), description qui rappelle le bloc sur *Archivio per la memoria* du *Jardin des Plantes*. La surface de *Seconde Salle* se constitue d'une partie droite en gris et en blanc et une partie de gauche remplie d'un échiquier « dans les compartiments duquel on voit apparaître une sorte d'alphabet, de répertoire de formes, fragments ou éléments de corps pour la plupart féminins » (p. 79) :

[C]et échiquier constitue comme une « explication », un commentaire bariolé et organisé de la partie droite du tableau où, dans la *grisaille* et le désordre, à moitié effacés, dispersés sous l'enduit et les couches superposées, apparaissent des lambeaux de formes et d'inscriptions peu distinctes. Et naturellement cette « explication » est elle-même incompréhensible. Il n'existe pas de clé pour lire et se frayer un chemin dans ce merveilleux et aveuglant labyrinthe de signes dont on ne peut pas sortir.⁶⁵

En se confrontant au « problème du langage » de Novelli, qui en exploite toutes les ambiguïtés, Simon semble se confronter à la question de son propre langage, calqué sur la poétique fragmentaire et visuelle de l'ami italien. Comme l'a remarqué Brigitte Ferrato-Combe, cette préface est un avant-texte du *Jardin des Plantes*⁶⁶. Les aperçus esthétiques, la fictionnalisation de la vie de Novelli, le récit de son aventure en Amazonie, l'image du damier, de l'échiquier, du fond de piscine carrelé, des « AAAAAAA », sont déjà présents dans ce texte. Trente-cinq ans plus tard, Simon revient dans son roman de 1997 à ces images et à cet artiste et achève sa transformation en personnage. Plutôt que Gastone Novelli l'homme, « Gastone N... », avec son art et sa vie romancée, est un des centres

⁶⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

⁶⁶ Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », art. cit.

générateurs du *Jardin des Plantes*, une des filières thématiques principales, développée à travers différents motifs (les descriptions de ses toiles, les souvenirs de Rome, Novelli en tant que prisonnier torturé, Novelli et son aventure amazonienne). En fait, le titre du tableau dont nous avons analysé la description n'est pas *Archivio per la memoria*, mais *Liuba*⁶⁷. Le choix de rebaptiser le tableau dans le roman semble naître de la volonté de faire du peintre un double de S. et de l'œuvre du peintre une mise en abyme du roman en question. Dans un entretien publié à la sortie du roman, Simon avait déclaré que le titre du *Jardin* aurait pu être aussi bien « le portrait d'une mémoire », et il est certainement l'archive d'une mémoire : lieu textuel où des souvenirs partiels sont remémorés et condamnés à l'oubli en même temps⁶⁸. La figure historique du peintre est fictionnalisée, processus amorcé déjà dans la préface de 1962 qui culmine dans le « *signe-Novelli* du *Jardin des Plantes*, appelant l'obsédante et primordiale question : Que peindre, comment peindre 'après Auschwitz' ? »⁶⁹. Il semble que Novelli n'ait pas été emprisonné et torturé dans des camps nazis (Mauthausen dans la préface et Dachau dans le *Jardin*), mais qu'il ait connu l'horreur dans les prisons italiennes⁷⁰. Le fait de lui accorder l'expérience des

⁶⁷ Pour une reproduction du tableau voir Gualdoni et Guadagnini (éds.), *op. cit.*, p. 91.

⁶⁸ Pour l'archive comme *leitmotiv* dans l'œuvre simonienne, Voir Ralph Sarkonak (éd.), *Le (Dé)goût de l'archive, La revue des lettres modernes, Série Claude Simon n° 4, 2005* et Calle-Gruber, *Le Grand Temps, op. cit.*, p. 45 : « L'expression sonne d'abord comme une redondance car 'archive' désigne certes un lieu de collections, une histoire documentée, mais aussi une mémoire. Une 'mémoire pour la mémoire', donc, qu'est-ce à dire? Sans doute faut-il ici lui donner tout le sens d'une archimémoire c'est-à-dire de l'articulation qui précède la mémoire non pas en dehors mais en elle-même [...] : ce qui de la mémoire et dans la mémoire fléchit, incline vers. C'est cela que forment l'un à l'autre, l'un pour l'autre, c'est-à-dire 'ensemble', les deux fragments de texte : un biais, une articulation qui incline à faire des phrases. »

⁶⁹ Calle-Gruber, « Le récit de la description », *art. cit.*, p. 27.

⁷⁰ Voir la notice biographique de Gastone Novelli dans Flaminio Gualdoni et Walter Guadagnini (éds.), *Gastone Novelli*, p. 219-21. Arrêté et torturé le 24 octobre 1943, il restera dans les prisons romaines du Regina Coeli jusqu'à la libération, le 3 juin 1944.

camps fait partie d'une construction à « effet-personnage »⁷¹, qui montre Novelli, d'un côté, en « double tragique » de S., « quelqu'un qui a partagé les mêmes expériences (la guerre, la captivité, la douleur, la certitude de la mort imminente) en plus intense »⁷² ; de l'autre, en tant que véritable Lazare et rescapé, pour en faire le paradigme même d'un art post-Holocauste⁷³.

La vision qui impose la lecture des tableaux de Novelli est celle du fragment comme signe, ou détail symbolique. En 1962, Simon commentait l'œuvre de l'artiste en tant que regroupement « d'objets isolés par la mémoire et par l'émotion, [...] selon de nouvelles structures dont les lois ne sont plus anatomiques ou organiques, mais oniriques »⁷⁴. À l'instar de Novelli, Simon sait que de la vie « nous ne pouvons en saisir que des lambeaux éphémères, des fragments »⁷⁵ et que la seule manière de recomposer les différentes images imprimées dans la mémoire est de suivre un impératif qualitatif et non pas imposé par une fausse logique. Novelli, comme Simon, est allé à l'école formaliste :

Il y a du sens à utiliser certains groupes d'images, ou de signes bien connus quand ils sont nécessaires à son propre langage, du reste chaque forme (signe, image) change de signification selon le système dans lequel il se trouve intégré. Voilà pourquoi je pense que s'exprimer est une exploration-représentation, aussi une récupération des fragments de civilisations (on peut jouir des fragments grâce à l'extrême facilité d'équivoquer leurs significations), une récupération de signes de lettres, de sons et de couleurs, et une organisation de tous ces éléments selon une règle interne à son

⁷¹ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

⁷² Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », art. cit., p. 87.

⁷³ Voir Sarkonak, « Claude Simon et la Shoah », art. cit..

⁷⁴ Simon, « Novelli et le problème du langage », art. cit., p. 82.

⁷⁵ *Ibid.*

propre système. Pour ainsi dire, un processus érection (jeu) continu qui ne dépend d'aucune relation extérieure détectable, ni de la quantité ou qualité des destinataires des œuvres en voie d'accomplissement.⁷⁶

N'importe quel signe, n'importe quelle forme, peuvent être utilisés avec des significations différentes, selon les règles internes du système dans lequel ils se trouvent, chaque système étant le résultat de son propre règlement interne. Chez Novelli, le fragment n'est pas ruine, reste négatif d'une totalité, mais signe, unité sémiotique porteuse de différents signifiés selon le système⁷⁷. À l'instar des blocs-ruines simoniens, le fragment n'est pas insuffisant, mais, au contraire, plurisignifiant et versatile. Le « processus érection (jeu) [dépendant] de nulle relation extérieure détectable » fait écho au *Discours de Stockholm*, lorsque Simon déclare l'autonomie de l'art et décrit le roman comme un système de signes à règlement intérieur⁷⁸. Tout processus créatif dans la logique onirique de Novelli suit les contraintes du « processus érection (jeu) » : où l'« on peut jouir des fragments grâce à l'extrême facilité d'équivoquer leurs significations ». Ce jeu associatif est un processus personnel et individuel qui se base sur des lois privées, à l'intérieur d'un système de signes arbitraires et subjectifs. L'art et le désir sont des processus créatifs, qui, comme des jeux, ont leurs propres règles qui ne dépendent que du système du jeu et qui, le temps du jeu, recréent un monde fictif, toujours autosuffisant

⁷⁶ Nous traduisons une déclaration de l'artiste de 1967, Gastone Novelli, « Sul linguaggio » dans Gualdoni et Guadagnini (éds.), *op. cit.*, p. 228 (texte paru dans *Bit*, n° 2, Milan, 1967) : « Ha un senso fare uso di certi gruppi di immagini, o di segni conosciuti quando sono necessari al proprio linguaggio, del resto ogni forma (segno, immagine) cambia significato secondo il sistema in cui si trova integrata. Ecco perché credo che l'esprimersi sia esplorazione-rappresentazione, anche recupero di frammenti di civiltà (i frammenti sono fruibili per la estrema facilità di equivocare i loro significati), recupero di segni di lettere, suoni e colori, e organizzazione di tutti questi elementi secondo una regola interna ad un proprio sistema. Un continuo, per così dire, processo erezione (gioco) che non dipende da nessun rapporto esterno individuabile, né dalla quantità o qualità dei fruitori delle opere che si vanno compiendo. »

⁷⁷ Selon Simon aussi les ruines sont ce qui reste du passé.

⁷⁸ Voir p. 52-54 de ce chapitre.

dans sa propre subjectivité et fiction. Thématiquement, ce type de réflexion esthétique se lie à la problématique plus vaste de la liberté de l'artiste, thématisée dans les blocs du document à signer lors du forum, dans le personnage de Gastone N..., mais aussi dans celui de Brodski, dont il sera question dans la section suivante⁷⁹.

La leçon du fragmentaire que le narrateur tire de Novelli se rapproche de l'ordre et de l'entendement. Pareillement aux fragments des toiles de Gastone N..., les blocs narratifs chez Simon deviennent des unités qui suivront tour à tour des règles d'organisation spécifiques. Le fait de considérer les blocs comme des unités mobiles montre la notion de composition romanesque simonienne d'écriture comme assemblage et travail indépendant sur les mots et avec les mots. Dans les fragments sur la baigneuse et sur la divinité égyptienne, le *close-up* de l'œil descriptif sur les détails des seins ou du genou et sur le détail du membre, a pour effet moins de fragmenter les deux figures, que de donner une portée symbolique aux détails coupés de la vision d'ensemble :

tête cou épaule remplissant les trois quarts de la glace au-dessus du lavabo Dans le quart restant je pouvais la voir derrière moi assise sur le bord de la baignoire nue nacrée seins aigus les deux bras en étais souriant incrédule moue amusée les yeux comme deux fentes la ligne de mon épaule coupant le corps aux genoux (p. 910)

C'est sur l'une des colonnes en marbre noir de l'un des petits temples secondaires aujourd'hui dégagé qu'est sculptée en bas-relief la forme du dieu réduit à une sorte de botte, sans bras, comme s'il était tout entier entouré de bandelettes à l'exception de son pénis long et mince tendu à l'horizontale, dont le sperme tombe sur la plante qu'il fertilise. (p. 923)

L'impression d'une image passe par ses détails, celle-là se construit autour d'un détail qui frappe et qui est élevé à l'état de centre générateur. Ainsi les seins et le membre

⁷⁹ Pour le thème de « la marginalité de l'écrivain », voir Jean Duffy, Notice au *Jardin des Plantes*, p. 1483-6.

acquièrent une portée qui dépasse leur contexte et prennent une valeur symbolique de force primitive, de force vitale respectivement féminine et masculine. Ce travail esthétique de coupure des images en fragments fait œuvre de symbolisation, voire de mythification, qui culmine dans la superposition des détails de la toile de Novelli et ceux du Dieu à Karnak à l'étreinte dans et hors la baignoire de « je » et de la baigneuse :

ou encore inscriptions aux lettres irrégulières titubantes à demi effacées [...] ou encore gauchement dessinés ou plutôt suggérés membres emmêlés replis cuisses ventres éclaboussures de lumière rejaillissant autour de nous retombaient hors de la baignoire inondant flaques ou encore la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant tout une case comme ceci :

AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA
AAAAAAAAAAAAA

soit encore par des formes à peine déchiffrables (seins, cuisses, sexes, pilosités). De même que les membres, les parties sexuelles ou les postures figurées, les lettres maladroites ou répétées souvent difficiles à reconnaître font songer à ces mots entrecoupés qu'échangent dans l'étreinte des amants aux souffles hachés. (p. 918-919)

Les trois motifs (cinq si on compte « les éclaboussures » des feux d'artifice et des bombardements – qui rappellent respectivement le séjour à Stockholm et les bombes allemandes en 1940, les éclats de la guerre se substituant à ceux des feux dans la mémoire auditive de S.)⁸⁰ se retrouvent ici fondus ensemble, dans un tout homogène pointant dans différentes directions.

⁸⁰ Voir JP, p. 914-5, 924.

Ensuite, le processus de mythification est achevé dans la description de deux amants comme corps unique et monstre mythique :

à peine essuyés mare marron sur le linoléum pieds laissant derrière eux leurs empreintes humides en forme de guitare allongée couronnée de perles faim l'un de l'autre traversant la pièce sans pouvoir se détacher liés les deux corps soudés jumeaux siamois semblables à quelque monstre mythologique animal à huit membres deux têtes quatre bras quatre jambes s'emmêlant titubant venant s'abattre sur le lit (p. 923)

quelle confusion alors les deux corps siamois enlacés ou plutôt soudés ou plutôt l'unique corps à deux têtes et huit membres encore multipliés au cours de leur marche titubante chutant quand à reculons elle cogne des talons et des mollets contre le sommier tombant alors à la renverse les cuisses repliées l'autre corps s'inclinant rampant mains tenant comme une coupe calice ses deux (p. 926)⁸¹

La « coupe calice » du deuxième bloc sur l'étreinte des amants introduit un autre élément sacré, qui va produire un bloc narratif sur un souvenir de messe et de communion, en imbriquant ultérieurement le profane et le sacré. L'effet obtenu n'est pas celui d'un contraste criard, mais de la conjonction des contraires : le processus de symbolisation commencé par l'esthétique primitive d'*Archivio per la memoria*, et concerté au long des pages à travers les assonances thématiques de différents motifs, culmine dans l'élévation du profane à image figurée et mythique des jumeaux siamois, monstre mythique. Cette image, non seulement est le résultat d'une dynamique poétique, plutôt que romanesque, mais, comme dans la citation où les cinq motifs sont superposés, introduit la poétique du contraste au cœur de l'épisode de la cavalcade, pivot du souvenir du narrateur. Par des vertus d'assimilation, l'écriture simonienne concentre plusieurs motifs, en relève et en

⁸¹ Chacun des deux blocs est suivi par un fragment sur le thème de la censure, notamment celle des « Colloques » d'Érasme.

concerte les correspondances (dans le sens baudelairien du terme) d'un fragment à l'autre, d'une partie à l'autre du roman, comme de toute son œuvre.

En somme, l'extrême fragmentation et le balbutiement non ponctué de premières pages du *Jardin des Plantes* peuvent être interprétés thématiquement, comme étant un éclatement typographique qui « mime la juxtaposition mémorielle des souvenirs »⁸², ou comme un effet « feu d'artifice »⁸³ ou esthétiquement comme un effet visuel de « composition en damier »⁸⁴. Il pourrait s'agir aussi d'un balbutiement de prise de parole : la fragmentation semble mimer les indécisions et la difficulté d'accéder au récit. Qui parle ? Par quoi, par où commencer ? Dans ces pages, s'inscrit la problématique du *work in progress*, « d'une parole en quête d'elle-même »⁸⁵, de l'œuvre qui prend forme *avec travail* – étymologiquement, *avec peine*. Les thèmes ne sont qu'esquissés pour être développés plus tard, à l'exception de l'art de Gastone N..., champion de descriptibilité et communicabilité pour l'instance énonciative. Le bloc sur *Archivio per la memoria* fait œuvre de pivot, voire de phare : il donne la direction esthétique et éthique au roman. D'un côté, l'art de Novelli offre à l'art romanesque un exemple pictural des possibles de l'espace d'une surface et des possibles potentiels symboliques du fragment, de la ruine ; de l'autre, il représente un art d'après le désastre qui sait être mémoire et dépassement, douleur métaphysique et ordre esthétique, au-delà de la *bonne séance* artistique.

⁸² Didier Alexandre, art. cit., p.15

⁸³ Serça, art. cit., p. 60. Voir le fragment sur la superposition des souvenirs des bombardements aux feux d'artifice à Stockholm, p. 924.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁸⁵ Darnat, art. cit., p. 19. Stéphane Darnat discute l'oscillation entre la voix du narrateur et la voix du locuteur et la problématique d'un « Je-actualisant » le récit morcelé d'un désastre.

Les anticipations-superpositions des détails iconographiques ne sont qu'une manière de la cohérence et de la soudure du système romanesque simonien. Tout signe et toute qualité sensorielle peuvent être véhicules de séries équivalentes et superposables⁸⁶. Par exemple : tout vol d'oiseau fait penser à un vol d'avion dans *Le Jardin des Plantes* et, ainsi, tout oiseau, mouettes de la deuxième partie incluses, est avant tout un renvoi à la guerre⁸⁷ ; ou encore, il y a un procédé d'anticipation et superposition qui passe par des images auditives, celles du « clapotis » de l'eau des fragments de la baigneuse, de Louxor et du narrateur dans le ruisseau avec la jument lors de la deuxième guerre ou du « chuintement » du torrent, et celles des onomatopées de l'eau ou des bombes⁸⁸.

Après avoir vu de près les liens textuels qui régissent la structure combinatoire de quelques blocs narratifs, dans la section suivante, nous allons aborder les enjeux de la fragmentation typographique et la leçon que Simon tire de la fragmentation géométrique chez Novelli.

2.5 Le faire image de la fragmentation typographique : le « Tout sauf la pornographie » et l'urbanisme textuel

Les lignes conclusives de l'*ekphrasis* d'*Archivio per la memoria*, tirées de la préface au catalogue de l'artiste – « [l]a surface picturale redevient vraiment une surface, sans les illusionnismes de raccourcis ou de perspectives » – en même temps que le commentaire

⁸⁶ Par exemple, pour la question du sens de l'odorat chez Claude Simon, voir Jean-Yves Laurichesse, *La bataille des odeurs : l'espace olfactif des romans de Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1998.

⁸⁷ Sur les animaux dans *Le Jardin des Plantes*, voir Anne-Lise Blanc, « Le 'jardin zoologique' du *Jardin des Plantes* », *Littératures*, n° 40, printemps 1999, p. 47-57.

⁸⁸ Pour le chuintement voir JP, p. 908, 909; pour le clapotis voir p. 916, 922 ; pour les onomatopées voir « Gloup », p. 913 ; « Dzing », p. 924 ; « Taïaut... au ! Taïaut... au ! Taïaut... au ! », p. 925.

sur Novelli, ont la valeur d'un autocommentaire. Ces mots permettent de rapprocher les choix mimétiques de Simon et de Novelli à deux niveaux : « L'espace ici n'est pas 'imité' selon les artifices du 'trompe-l'œil', comme ceux qu'utilisent les peintres qui aiment la perspective, mais sur la surface à deux dimensions, intangibles, de la toile, nous est représentée l'idée même de l'espace. »⁸⁹ Comme chez Novelli, le roman de Simon est un art qui se confronte à une tradition faite d'« illusionnismes » réalistes auxquels ses romans ne souscrivent pas ; de plus, *Le Jardin des Plantes* est un art de la surface, où la page est utilisée dans sa bi-dimensionnalité. Les outils de l'écrivain sont ceux du peintre : c'est un travailleur du langage, qui crée à partir de la matérialité de la page et des mots. Cette citation du catalogue est aussi un mode d'emploi : elle donne une piste d'interprétation aux œuvres de Novelli, aussi bien qu'une piste de lecture au roman en question, en mettant en relief la dimension visuelle de l'écriture. Comme le suggère le titre de la présente section, l'écriture fragmentaire de la première partie du *Jardin des Plantes* est une écriture exhibitionniste : elle ne vise pas uniquement à signifier, mais, en se montrant, elle aspire à visualiser, en se faisant l'image d'elle-même⁹⁰.

Isabelle Serça a déjà insisté sur la bi-dimensionnalité de l'écrit simonien et Lucien Dällenbach, à propos de *La Route des Flandres*, sur l'« irrésistible désir de spatialisation »⁹¹ de l'écriture simonienne. Mais quels sont les enjeux de cette matérialité de la page ? Y aurait-il une poétique du fragmentaire propre au *Jardin des Plantes* ? Certes, comme dans tout texte fragmentaire, le blanc joue un rôle fondamental dans l'encadrement des fragments. Comme nous l'avons discuté dans la partie théorique de

⁸⁹ Simon, « Novelli et le problème du langage », art. cit., p. 82

⁹⁰ Isabelle Serça a parlé de « typographie expressive » à la Mallarmé (voir Serça, art. cit., p. 61).

⁹¹ Cité dans Serça, art. cit., p. 62.

cette étude : le « devenir-image »⁹² de l'écriture procède autant des ressorts descriptifs, que de la fragmentation de l'écriture, qui, typographiquement et thématiquement, permet l'isolement de chaque bloc narratif, encadré par les blancs. Le blanc, en limitant l'espace, « joue pleinement son rôle distinctif »⁹³ et souligne le caractère d'image des blocs narratifs et insiste sur leur propre unité de sens.

Il est nécessaire de revenir sur l'ironique « Tout sauf la pornographie »⁹⁴ pour en dévoiler la portée méta-référentielle. Premièrement, le « sauf la pornographie » lie la filière thématique du Forum à celle du poète Joseph Brodski. Vers la fin du roman, le lien spécifique entre cette censure et la poésie de Brodski est rendu évident : « Voilà donc le triste portrait d'un homme qui, visiblement, ne se contente pas d'écrire des poèmes où alternent le charabia, le pessimisme et la pornographie, mais qui mûrit des plans de trahison [...] (Leningrad-Soir) » (p. 1144). La satire de la citation contextualisée dans le récit de la baigneuse tourne au noir à la lumière de ces lignes du procès à Brodski, qui laisse entendre que, peut-être, pas beaucoup n'a changé. De cette perspective, le « tout sauf la pornographie » devient la devise de la censure soviétique de la liberté de l'artiste, lequel est condamné pour ses choix stylistiques et thématiques, et en tant que parasite social⁹⁵ – en impliquant ainsi le statut regrettable d'*otium* de la poésie –, et concerte avec le bloc sur la bibliothèque de Salamanque :

⁹² Voir le chapitre 1, p. 29.

⁹³ Serça, art. cit., p. 60.

⁹⁴ Dans la première partie du roman, l'on comprend que ces mots ont été prononcés par Mikhaïl Gorbatchev, lors de la dernière étape des invités au Forum, à Moscou : « Non je mélange tout la fatigue Ça c'était ce matin à Moscou l'apothéose l'autre avec son envie sa tache de vin sur le crâne » JP, p. 909.

⁹⁵ Voir les blocs dans JP, p. 907, 918, 967, 973, 976, 980, 998.

[L]es censeurs de l'Inquisition ont occulté de nombreux passages [des 'Colloques' d'Érasme] sous une épaisse couche d'encre noire. Ces taches rectangulaires s'étendent parfois sur des pages entières, parfois seulement sur un paragraphe, d'autres fois deux lignes ou rien que quelques mots. (p. 923).

Le « tout sauf la pornographie », par superposition, fait image rétroactivement en rappelant les taches rectangulaires d'encre noire, mise au silence visuelle d'une poésie non conventionnelle et qui passe pour pornographique. Deuxièmement, cette courte citation revient trois fois au long des premières pages du roman⁹⁶. Les trois occurrences, si décontextualisées de leur contexte énonciatif d'origine, créent un réseau d'allusions infratextuelles qui dépasse le cadre du forum d'Issyk Koul. L'étymologie du mot *pornographie* aide à en clarifier la portée méta-référentielle : ce mot dérive du grec ancien *pornógraphos*, dérivé de *pórne*, qui signifie « prostituée », et de *gráphō*, qui, sans mystère, signifie « peindre », « écrire » ou « décrire ». Le verbe latin *prostituo* veut dire « placer devant, exposer aux yeux ». Ainsi *pornographie* se prête à l'interprétation d'une écriture de ce qui se montre, de ce qui s'exhibe avec ostentation, une écriture dont la nature serait visuelle. Les trois occurrences du « sauf la pornographie » semblent vouloir orienter la sensibilité du lecteur vers ce qui se montre visuellement dans le texte, du point de vue narratif et du point de vue typographique. La définition de la description est exactement celle d'un tableau rendu vivant et présent à l'imagination par les mots. Ainsi, la description se pose comme une sorte d'obscénité textuelle. En outre, sans compter le côté ironique de l'exclamation « Tout sauf la pornographie ! », qui semble singer les détracteurs de l'écriture simonienne (*tout sauf une telle obscénité!*), cet aspect exhibitionniste de l'écriture des pages de la première partie du *Jardin des Plantes* pousse le lecteur à prendre conscience de la spatialité du texte et de la distribution des blocs

⁹⁶ JP, p. 912, 913, 931.

narratifs sur la page. En effet, les fragments se présentent en tant que *blocs*, en tant que véritables *formes* : ils « s'imposent à l'œil comme des 'motifs purement géométriques' disposés sur l'espace de la page »⁹⁷. La géométrie textualisée, qui dérive de la fragmentation typographique, n'est pas simplement exhibée matériellement, mais elle est aussi thématifiée par plusieurs descriptions qui géométrisent les espaces décrits.

Plusieurs blocs descriptifs de vues aériennes restituent le paysage d'une manière insolite, géométrique et bidimensionnelle :

D'avion, le Kazakhstan offre à perte de vue une surface ocre, sans relief apparent, sans une ville, sans un village, sans même une ferme, une route, un sentier. La seule manifestation d'activité humaine c'est, à un moment, une voie de chemin de fer qui s'étire, absolument droite, comme tracée à la règle, sans une courbe, sans même la plus légère inflexion, venant apparemment de nulle part et ne menant nulle part, comme le rêve absurde d'un ingénieur fou. (p. 937) ;

L'avion descendait, se préparait à atterrir. Survolant le lac, il longea la ville par le nord. Il était environ midi et, à contre-jour, reflétant le soleil d'automne, le lac était comme une plaque d'or. Près de sa rive, et dominant tous les autres, un gratte-ciel s'élevait, non pas parallélépipède comme ses voisins mais semblable, en gigantesque, à l'un de ces échafaudages (derricks ?) dressés au-dessus des puits de pétrole, c'est-à-dire en forme de pyramide étirée et tronquée. [...] (p. 938)

Survolées de nuit on ne voit de la Hollande et de la Belgique qu'un vaste réseau de lumières Chapelets égrenés en lignes qui s'entrecroisent divergent courent parfois parallèlement (triangles étoiles carrefours constellations) à perte de vue Mailles d'un filet tendu sur les ténèbres où dorment Densité de population. à peine parfois quelques rares zones noires (ou peut-être un nuage volant ?) (p. 1011)⁹⁸

⁹⁷ Serça, art. cit., p. 60.

⁹⁸ Pour d'autres vues d'avion voir JP, p. 947-9, 965, 965-7, 999, 1109, 1124, 1126-7.

Le point de vue plongeant de la focalisation narrative met en place des stratégies de visualisation par lesquelles le paysage s'aplatit, segmenté géométriquement et en formes reconnaissables.

Dans le sillage de la simplification des formes de Novelli, Simon adopte une stratégie descriptive qui renverse le rapport mimétique traditionnel : au lieu de plier l'écriture et le langage aux exigences du référent, l'écrivain adapte le référent réel à la bi-dimensionnalité fragmentaire de sa page. De cette manière, les effets de cadrage typographique, obtenus par les blancs entre les fragments, rappellent des photos aériennes qui, en adoptant un point de vue urbaniste de l'espace terrestre, le rationalisent en des formes géométriques plus ou moins régulières, encadrées et plus facilement parcourables par la vue et par l'entendement. Le *faire image* de la fragmentation et de la description des vues aériennes non seulement est indice du parallélisme entre les effets descriptifs de cadrage et ceux propres à l'écriture fragmentaire, mais montre chez Simon aussi l'accord de la forme et de la signification, de la matérialité du signifiant et des idées⁹⁹.

Précédemment, l'auteur avait appelé les pages du manuscrit du *Jardin des Plantes* « Parcours »¹⁰⁰, ce qui soutient l'hypothèse de la fragmentation *comme étude urbaniste* de la page. Dans ces parcours textuels, les blancs des blocs narratifs seraient les rues délimitant les différents espaces textuels, qui comme celles de New York (p. 1109), émergent de la page blanche comme des cases dotées d'angles, de côtés,

⁹⁹ Les vues aériennes semblent rappeler aussi que le narrateur est fondamentalement un voyageur, un voyageur qui souffre le décalage horaire et qui est déboussolé. Les descriptions de cet état sont pratiquement identiques à celles accompagnant les errances à cheval dans les scènes de guerre. Ce qui invite à ne pas négliger le statut et le point de vue d'un narrateur en position de voyageur en avion et pointe à la soudure thématique entre différents fragments, soudure qui se fait par le motif de l'état demi-somnambulique.

¹⁰⁰ Voir la notice dans l'édition de la Pléiade, p. 1490.

d'obliques, « comme une sorte d'explosion solidifiée, de phénomène naturel, anarchique, tumultueux et géométrique » (p. 1109). L'auteur serait ainsi un véritable constructeur, ce même « ingénieur fou » dont « le rêve absurde » avait produit une voie de chemin de fer « venant apparemment de nulle part et ne menant nulle part » (p. 937) : *Le Jardin des Plantes* en tant que roman est conçu, construit et traité en véritable espace. Aux pages 985 et 986 un bloc narratif sur Rome, ses rues et sa circulation est typographiquement et symétriquement juxtaposé à un bloc sur la composition en damier chez Novelli : le texte invite ainsi à une lecture simultanée et relationnelle. Le bloc sur Novelli (p. 984-7), après quelques lignes sur son damier et les traces maladroites représentant des seins de femme, débouche sur la description de Rome et l'atelier romain de l'artiste : « Via del Babuino. C'est une étroite rue au sol dallé, près de la Piazza del Popolo dont nous n'avons eu qu'à longer le côté où se trouvent les deux églises baroques pour arriver à la voituré garée tout près, via della Penna. » (p. 985). Tout amateur de la période baroque, se promenant devant les deux églises, ne peut s'empêcher de penser à l'urbanisme de la ville, dont les églises de Santa Maria in Montesanto (1675) et de Santa Maria dei Miracoli (1678) constituent une des étapes historiques. À partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle, le plan urbain de Rome a été développé pour pouvoir unir les différents points principaux de la ville. Des projets urbanistes commandés sous le Pape Sisto V, le Trident de Piazza del Popolo est un des plus importants : les deux églises jumelles délimitent la bifurcation et les deux pôles du Trident de Via del Corso (au centre), Via del Babuino (sur le côté gauche) et Via di Ripetta (sur le côté droit), débouchant sur la Piazza. Le bloc sur la circulation de Rome insiste aussi sur les rues de la ville :

[C]'était quelque chose de totalement anarchique, assez effarant. Avec ses ruines colossales, sa profusion de palais, de coupes et d'églises entre lesquels circulait (ou se trouvait coincé) le flot des

voitures, ça faisait penser aux ossements de quelque monstre prédateur d'une espèce disparue depuis longtemps et dont une armée d'insectes à carapace s'acharnait à ronger ce qui pouvait encore rester de chair accrochée à ces falaises de pierre, ces arcades, ces thermes, ces dômes boursoufflés et creux.
(p. 985)

L'espace urbain est perçu d'abord comme un système artériel, permettant la circulation, le « flot », système qui, avec ses passages obligés constitués par les rues, est le seul ordre imposé à l'anarchie de la ville. Dans *Le Jardin des Plantes*, roman labyrinthique à première vue « totalement anarchique » et « assez effarant », est mis en œuvre un même plan artériel de connexion des points focaux de l'espace textuel à *parcourir* par le lecteur. La fragmentation typographique et la recherche des formes géométriques variées dans la disposition sur la page opèrent une rationalisation géométrique, mode de la *possibilité* de la perception visuelle, et, comme le soutient Antoine V. dans sa diatribe sur l'alexandrin avec Roger C. : « [I]l en était là du langage comme des jardins, ces parcs aux allées taillées en forme de murailles, d'entablements, langue et nature également soumises à la même royale volonté d'ordre, de mesure et de mathématiques. » (p. 975).

Cette géométrie du paysage textuel n'intéresse pas seulement les tableaux de Novelli, les vues aériennes de la terre et des rues de Rome, mais informe aussi les deux fragments sur le Jardin des Plantes à Paris¹⁰¹, éponyme du roman. Le Jardin « a été dessiné selon un plan géométrique », il forme « un rectangle d'environ quatre cent mètres de longueur sur cinquante de large » (p. 944) et il est « encadr[é] par deux allées de platanes ». Selon le narrateur :

Il apparaît que l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination, de

¹⁰¹ JP, p. 944-5, 1156-8.

même que les règles du théâtre classique enferment le langage dans une forme elle aussi artificielle, à l'opposé de la façon désordonnée dont s'extériorisent les passions. (p. 944)

Tout comme Antoine V., le narrateur établit un parallèle entre le langage et le jardin, parallèle qui se construit sur l'opposition d'ordre géométrique et de désordre naturel. Même dans le côté anglais du Jardin, où tout effet de symétrie et d'encadrement est évité, la « végétation variée et sauvage » semble « venue comme au hasard » (nous soulignons, p. 944) et « compos[e] un ensemble conforme à ce goût rêveur de la Nature à la mode vers la fin du XVIII^e siècle et illustré par des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre » (p. 944-5)¹⁰². Que l'arrangement du jardin soit à la française ou à l'anglaise, peu importe : il s'agit d'un choix esthétique et la main de l'homme est toujours sous-entendue au réarrangement de la nature¹⁰³. Le second fragment sur le parc parisien en décrit la faune, plutôt que la flore et montre le Jardin en « monde en miniature »¹⁰⁴ : on y trouve ses coureurs, ses amoureux, ses pique-niqueurs et ses animaux (en liberté, les pigeons, et en captivité, les animaux du jardin zoologique). Le jardin de ce second fragment est moins idéalisé et stéréotypé, et semble mettre en danger l'ordre du premier, en poussant à ses extrêmes conséquences la note dissonante sur laquelle il se concluait. Le sens de menace du « pin dangereusement incliné sous son propre poids » (p. 945), dont la branche effleure la statue de Bernardin de Saint-Pierre,

¹⁰² « La référence à Rousseau et à Bernardin de Saint-Pierre, deux cultivateurs célèbres du jardin des lettres aussi bien que du jardin botanique, souligne le rapport entre l'écriture et le jardinage dans *Le Jardin des Plantes*. » (Els Jongeneel, « La ménagerie du *Jardin des plantes* » dans Houppermans (éd.), *op. cit.*, p. 112).

¹⁰³ Selon Katerine Gosselin, « [l]e narrateur du *Jardin des Plantes* ne choisit pas entre les deux parties du jardin qui donne son titre au roman, pas plus qu'il ne choisit entre les deux dictionnaires proposés par C. et V. » (Gosselin, « Jeux de fragmentation », art. cit.). Il nous semble qu'il y ait sinon un choix radical, au moins un parti pris de domestication. Les harmonies des couleurs et la géométrisation de l'espace textuel nous semblent constituer la volonté d'ordre, bien qu'étant dans le cadre d'un texte fragmentaire et à la mémoire voluptueuse, de ce bricoleur de mots qu'est Simon.

¹⁰⁴ Jongeneel, « La ménagerie du *Jardin des plantes* », art. cit., p. 112.

est exacerbé dans la seconde description du jardin par le « long cri discordant » d'un oiseau exotique qui est « comme un ricanement, à la fois effrayant et sarcastique » (p. 1157). Ainsi, le rappel nostalgique et mélancolique du temps qui passe et de la perte, que suggéraient la pose pensive de Bernardin de Saint-Pierre, le couple de Paul et Virginie et le vert de l'oxydation sur l'ensemble de la sculpture, est définitivement renforcé par ce cri qui aura le dernier mot sur la description du Jardin des Plantes (en dernière analyse, non seulement en tant que « Jardin du Roi » mais aussi en tant que *Jardin des Plantes*, le roman) : « De nouveau, jaillissant des épaisses et vertes frondaisons des acacias, des peupliers, des frênes, des platanes et des hêtres l'oiseau lance son ricanement strident, moqueur et catastrophique qui monte par degrés, se déploie et retombe en cascade. » (p. 1158). La nature mécaniciste de Buffon et de Lamarck, avec ses lois indépendantes de l'homme et de sa destinée, a le dessus sur la nature finaliste, rêvée de Bernardin de Saint-Pierre. Dans la deuxième description du Jardin, les « motifs géométriques » des collants des coureurs (p. 1157) et des écailles des reptiliens (p. 1158) ne sont pas des figures ordonnatrices recoupant rationnellement l'espace, mais sont bornés à la seule fonction décoratrice. La statue de Bernardin de Saint-Pierre pourrait bien être une figure emblématique de ce vers de Mallarmé que S. considère comme un poncif de la mélancolie : « La chair est triste, hélas, et j'ai lu tous les livres » (p. 1122). Dans *Le Jardin des Plantes* la nature n'est pas définitivement domesticable : la sécurité du « tréteau de fer » (p. 945) qui retient le pin « dangereusement incliné » est risible, littéralement et textuellement risible, ce qui est souligné par la menace du cri « effrayant et sarcastique ». Cette dichotomie entre nature et culture fait écho à l'image matricielle du roman, la cavalcade de S. en mai 1940 à la suite de ce colonel « vraisemblablement

devenu fou » (p. 1064). Dans cet épisode, le contraste entre, d'une part, la campagne printanière, le sentiment de l'urgence de la vie et, de l'autre, l'imminence de la mort fait surgir en S. une sensation qu'il définit comme « mélancolie »¹⁰⁵. La mélancolie qui marque le souvenir de S. n'est pas un mal de vivre, une langueur, mais, tout au contraire, le sentiment violent de la vie face à l'imminence de la mort. Si tout « était vert, opulent, pastoral » (p. 956) dans la campagne où les soldats tombèrent en embuscade, le contexte spatial et naturel ne répond à aucune logique finaliste¹⁰⁶, l'homme étant définitivement dans le dessin incohérent de l'Histoire et non de la Nature¹⁰⁷. Ainsi, le registre principal de la défaite de 1940 n'est pas le pathétique comme dans le poncif mélancolique, mais le grotesque. L'image sur laquelle s'ouvre le récit de la débâcle de son escadron est celle de la jument de S. immobilisée dans le ruisseau (image qui dans les premières pages du roman se superpose à la femme nue et à l'eau de la baignoire). Cette image décide du sentiment de ridicule et véhicule la poétique du contraste au cœur de l'épisode de la cavalcade :

seulement le riant verdoyant paysage printanier riant soleil de mai donc mettons 5 heures moi jusqu'à mi-mollet dans ce ruisseau jurant comme un charretier tirant sur la bride de cette jument qui refusait de sauter et même d'entrer dans l'eau pareil gravure humoristique anglaise chasse au renard cavalier toque noir habit rouge culotte blanches bottes à revers étiquette de whisky dans la même position sauf que dans l'affaire le renard c'était moi (p. 915-6)

L'impossibilité pour S. de décrire au journaliste ce type d'images, qui lui venaient à l'esprit lors de l'embuscade, est exactement au cœur du problème esthétique de

¹⁰⁵ Voir Falangola, art. cit.

¹⁰⁶ Voir l'importance des « noms de lieux » (p. 952) et « de pays » dans *Le Jardin* et les effets de contraste de ce cratylisme topographique : JP, p. 947, 952, 1016, 1043, 1044, 1083.

¹⁰⁷ Voir les réseaux de références à l'existence de Dieu comme notion « bien commode dans ce genre de situations [de danger] » (JP, p. 1115) : p. 951, 1009, 1115.

« l'impossibilité de communiquer la sensation vivante d'aucune époque donnée de son existence »¹⁰⁸ (p. 1061). Cette incommunicabilité est thématifiée à travers les blocs narratifs de l'entretien, la composition en contrepoint tout au long du roman et la poétique du ressassement, qui fait que cette idée de mélancolie et de ridicule sera corrigée, développée et nuancée à chaque reprise. Si le journaliste veut entendre de S. un récit cohérent (même au niveau des émotions et de ses propres attentes), tout ce que S. peut lui dire c'est que : « Je crois que ce qui à la fois m'exaspérait et me déprimait le plus c'était le grotesque de la situation, le dérisoire : être tué dans une position aussi ridicule. » (p. 969). Le « Dieu que la guerre est jolie » (p. 917) d'Apollinaire résonne dans ses pages, au milieu des souvenirs d'explosion des bombes, à l'unisson avec le comique de situation de S. en train de se dire « Grotesque comble du grotesque » (p. 918), en imaginant de recevoir une reconnaissance d'« action d'éclat distinguished [DSO] » (p. 917) pour avoir « essay[é] de faire sauter un ruisseau à une jument qui renaudait » (p. 917). De plus, l'aventure donquichottesque de S. est réfléchiée dans le sort collectif de l'armée française qui, comme la « parodique descente aux Enfers » (p. 1047) de Marcel, d'Albertine et du liftier à Balbec, livre sur la Meuse un combat déjà perdu. Comme S. essaie de l'expliquer au journaliste, « c'était exactement comme si on avait organisé une rencontre entre une équipe de patronage et un team professionnel » (p. 961)¹⁰⁹. Le récit de S. au journaliste, juxtaposé au montage-collage avec *Their Finest Hour*, *La Guerre sans haine* et le journal de marche du 31^e Régiment de Dragons, contribue à la reconstruction des faits qui

¹⁰⁸ Joseph Conrad, exerçue à la troisième partie du *Jardin des Plantes*.

¹⁰⁹ JP, p. 1025 : « [C]e qu'ils [l'effectif du régiment] eurent soudain à affronter dans le paradoxal et riant décor printanier différa tellement par la violence et la rapidité de ce à quoi ils pouvaient avoir été préparés qu'il n'y eut à proprement parler pas de combat, tout au moins dans la mesure où ce mot présuppose deux forces aux chances à peu près égales opposées l'une à l'autre. »

menèrent à la défaite de l'armée française, envoyée dans un « tranquille assassinat » (p. 973) par l'incompétence du haut commandement.

Ce que l'Histoire fait à l'homme est textualisé par Simon dans une exploration et une reconstruction esthétiques, qui, dans un espace proprement textuel, créent une logique des événements selon laquelle l'image matricielle de la cavalcade a « la *propriété* d'appeler ou de faire surgir d'autres images (d'autres *figures*) – [du Forum, de la baigneuse, de la fille en rose, de Novelli, d'autres textes et d'autres voyages] – qui sont venues, comme les propriétés du mot 'rideau', s'agglutiner autour de la figure considérée au départ »¹¹⁰. Cette image, qui se trouve au centre de la mémoire et de la création littéraire, propage ses propriétés en cercles concentriques. Les nouvelles figures venant s'agglutiner autour d'elle sont organisées par Simon de manière qu'elles agissent dynamiquement dans le texte : la mise en parallèle typographique des divers blocs, les procédés poétiques de la répétition et des correspondances, et les allusions infratextuelles. En outre, pour apporter un ordre esthétique qui soit définitif et qui ait un effet d'homogénéisation, Simon exploite la matérialité de l'espace textuel, insiste sur sa bi-dimensionnalité et aplatit littéralement tout paysage et toute forme en des vues aériennes ou en des motifs géométriques. Cette géographie textuelle s'unit à une éthique de l'écriture qui à l'instar de l'esthétique de Novelli veut créer une œuvre dont le langage – l'organisation des signes – s'inscrive « dans une perspective lazaréenne [...] du retour des camps de concentration et du rejet de la civilisation occidentale »¹¹¹.

¹¹⁰ Claude Simon, *La fiction mot à mot*, *op. cit.*, p. 1195.

¹¹¹ Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », *art. cit.*, p. 87.

2.6 Contraste chromatique et contraste mélancolique

La couleur est un détail incontournable de l'écriture simonienne. Tout au long du *Jardin des Plantes*, les couleurs, en tant que mode de la perception visuelle, occupent une place importante et contribuent à la poétique du contraste entre la vie et la mort, le plaisir et la douleur. Les couleurs associées à cette poétique sont le rose et le rouge, le gris et le noir. Elles semblent s'organiser dans une opposition binaire, mais une analyse plus approfondie découvre la même hantise : toutes « ces couleurs parlent de la mort de façon silencieuse et éloquente »¹¹².

Le statut de la couleur dans *Le Jardin des Plantes* n'est pas mimétique : les couleurs ont moins de valeur en tant qu'effet de réel, qu'en tant que motifs unifiant une matière narrative hétérogène et fragmentée. La palette de Simon donne une unité au texte et instaure une logique romanesque plus proche du mouvement intermittent et métaphorique de la poésie que de la prose romanesque. À ce propos, Annie Clément-Perrier a écrit d'une « fonction *poétique* de ces couleurs écrites »¹¹³, qui ne racontent pas le détail ekphrastique, mais l'intensité d'une sensation. « Une érotique du rose »¹¹⁴, couleur dominante du *Jardin*, met le texte en équilibre entre la vie et la mort¹¹⁵.

Le rose est la couleur de la baigneuse, des détails de son corps nu et aussi la couleur de la jeune fille dans les ruines de Berlin Est. Le rose incarne le désir et la vie dans ces deux figures féminines qui, comme d'autres personnages féminins des romans

¹¹² Annie Clément-Perrier, « Le jeu des couleurs dans *Le Jardin des Plantes* », *Littératures*, n° 40, 1999, p.37.

¹¹³ *Ibid.*, p. 32.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁵ Voir *Ibid.*

simoniens, ne sont pas « individualisées », mais, « incarn[ent] la féminité »¹¹⁶, une féminité qui est déterminée par cette couleur-attribut¹¹⁷. Ce statut symbolique des figures elles-mêmes ne fait que souligner davantage la fonction poétique du rose qui les définit¹¹⁸.

Le rose donne aussi son teint à une image de guerre, lorsqu'à l'aube, S. et son escadron regardent des avions allemands s'approcher :

En se retournant sur leur selle les cavaliers épuisés qui battent en retraite peuvent voir dans le ciel couleur de fleurs de l'aurore s'élever les petits avions d'observation ennemis.

Regardant venir leur mort en rose. (p. 1067-1068)

Le dernier syntagme nominal se trouve isolé à la page suivante, et il est typographiquement précédé par un renforcement, comme si c'était le commencement d'un nouveau bloc. D'un côté, cet isolement le met en relief et lui donne indépendance, en le faisant résonner de manière allusive et symbolique ; de l'autre, il semble se poser en commentaire de la scène des lignes qui le précèdent, comme s'il en était le titre. Le participe présent aide l'immobilisation de la scène en image et, en soulignant la beauté poétique de l'antithèse, lui confère un caractère tragique.

Le rose a déjà fait office de signe temporel dans la deuxième partie du roman, où la constante chromatique marque les cinq heures de l'après-midi en les matérialisant

¹¹⁶ Véronique Gocel, *Histoire de Claude Simon : écriture et vision du monde*, Paris, Peeters Louvain, 1996, p. 245.

¹¹⁷ L'imaginaire féminin simonien a les traits d'une rêverie : les figures féminines ne semblent pas incarner des véritables personnages (comme S. ou Novelli par exemple), mais représentent presque un archétype féminin de « femme-fleur » (*ibid.*, p. 244) « femme-fruit » (*ibid.*, p. 245), toujours caractérisée par la couleur rose et ses variantes. Pour une analyse de la jeune fille en rose comme nymphéa de Monet, voir Falangola, art. cit.

¹¹⁸ Selon Didier Alexandre le rose de la jeune fille incarne le désir de vivre et la fille en rose est une image poétique synthétisant le paradoxe mélancolique des aguets de la mort et du désir de vivre, Voir Alexandre, art. cit., p. 10.

visuellement, dans différents blocs. Sur le calque proustien, le rouge et le rose composent la série chromatique des couchers de soleil et des incendies de la deuxième partie, où le rose du féminin et du désir se mélange au vermillon du couchant, de l'incendie des archives au Quai d'Orsay, des feux des débris dans les fragments sur la guerre et finalement du sang¹¹⁹.

De leur côté, le gris et le noir sont surtout des couleurs-sans couleur symbolisant la mort, la destruction et l'immobilité : ils caractérisent ce qui reste des archives brûlées¹²⁰, les « épaisses volutes d'une fumée noire tourbillonnant » (p. 1033) sur les rives du Bosphore et « le même menu piétinement des sabots dans le silence, la plaine grise, le ciel gris couleur de fer » (p. 1030). Selon Didier Alexandre, « [l]e gris symbolise chez Simon le temps où se dissout l'objet pour perdre toute singularité : la trace écrite des archives militaires, dactylographié 'gris sur gris', subit le même sort, et les mots ne désignent plus aucune réalité »¹²¹. Il s'agirait ainsi d'un processus de « néantisation » des images textuelles par une couleur uniformisante. Le noir, d'une texture plus profonde, peut aussi avoir une valeur ambivalente, comme chez la fille du métayer et de la Maar¹²², et prendre la forme d'un mystérieux désir : « Très belle, toujours vêtue de sombre [la fille du métayer] : diamant noir. Dora M... diamant noir aussi. » (p. 1117-18). Mais le noir reste surtout le couleur de ce qui est étrange, dangereux et mortel. La troisième partie et la quatrième partie du *Jardin des Plantes* sont caractérisées par la prédominance du gris et du noir et une figure inquiétante semble se substituer à la jeune fille en rose.

¹¹⁹ Pour la série chromatique et l'intertexte proustien dans la deuxième partie du roman, voir Falangola, art. cit.

¹²⁰ Voir JP, p. 1031-3, 1035-6.

¹²¹ Didier Alexandre, art. cit., p. 7.

¹²² Maîtresse de Picasso entre 1936 et 1945, voir JP, note 56, p. 1518.

L'apparition de cette figure dans le troisième bloc de la troisième partie du roman s'inscrit dans un contexte textuel où abondent des images de mort et où les couleurs dominantes sont le gris et le noir. La troisième partie du *Jardin* s'ouvre sur une image aérienne qui entremêle le noir de la nuit et le rose de l'aurore, celui-là se détachant horizontalement sur le fond foncé de l'atmosphère matinale :

Dans le noir on commence peu à peu à distinguer vers l'est une mince ligne rose séparant le ciel de la mer de nuages. Elle s'élargit en s'étirant en même temps qu'elle change de couleur, un moment rouge feu, puis saumon, reflétée par le bord d'attaque de l'aile et l'ouverture arrondie des réacteurs. Tout est gris. La lueur n'a pas encore atteint la couche grumeleuse des nuages dont les moutonnements parallèles et monotones s'étendent à perte de vue, sans un trou, sans une fissure, glissant imperceptiblement sous l'avion qui semble suspendu, immobile, métallique et sans poids au-dessus de quelque planète gazeuse, de quelque astre mort, hors du temps, inhabité et glacé. (p. 1063)

Les deux couleurs, le rose et le noir, coexistent dans cet espace-temps *extraordinaire* qui est celui de l'avion : un entre-deux suspendu, qui donne au voyageur une perspective temporelle et spatiale absolument singulière. Sur la ligne droite de l'horizon, non seulement le voyageur est toujours à cheval sur deux temps et deux espaces, mais il est en mouvement continu *à travers* le temps et l'espace, dans une position privilégiée qui lui permet une errance sans contraintes et hors de la logique ordinaire, la même errance et liberté reproduites dans le passage d'un bloc à un autre. La narration de la troisième partie du roman semble ainsi naître à l'ombre de ces deux couleurs, aux limites d'un désir mélancolique, menacé par une couleur sans vie. De cette image de suspension immobile, se détache le bloc suivant sur le « seul traumatisme » qui ait marqué le psychisme de S. :

Au cours de l'entretien qu'il eut au mois de mai 199... avec un journaliste venu le questionner, celui-ci demanda avec insistance s'il se sentait marqué [...] par les premières années de son

existence. [...] S'il s'agissait de sa toute première enfance (auquel cas S. ne voyait par très bien quel événement au cours de cette période – sinon l'absence du père – aurait pu avoir sur la suite de sa vie une importance déterminante), la seule chose dont il se rappelait avec précision était d'être tombé dans le bassin d'un jardin public d'où la domestique qui le promenait l'avait sorti et ramené précipitamment à la maison en le portant dans ses bras, hâtivement déshabillé et enveloppé dans quelque chose comme une couverture ou un châle, et que le souvenir concret qu'il gardait de cet incident n'était ni le froid de l'eau, ni la peur [...] mais l'image du tapis de feuilles mortes qui en recouvraient le fond, à demi pourries, d'une couleur marron, certaines déjà décomposées et noirâtres, d'une consistance gluante sous ses paumes tendues en avant pour protéger sa chute [...]. En dépit des chocs ou des surprises ressenties avec plus ou moins d'émotions, comme la mort de sa mère, [...] le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés fut [...] ce qu'il éprouva [...] sur la route de Solre-le-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre. (p. 1063-64)

Des « premières années de son existence » S. retiendra deux acquis et une scène : l'absence du père comme un grand trou noir dans son enfance, dont il ne peut que faire le constat ; la mort de la mère, dont la scène sera livrée quelques blocs plus loin ; et le souvenir de la chute dans le bassin, dont l'image de pourrissement et de décomposition revient plusieurs fois dans le roman. Les nombreuses images mortifères de ces deux blocs d'ouverture anticipent sur l'entrée en scène d'une emblématique figure en noir. Le gris et la froideur gazeuse sans vie de « l'astre mort », l'absence du père, la chute sur le « tapis des feuilles mortes » et, finalement, le traumatisme d'une mort imminente, préparent textuellement la première occurrence de l'inquiétante « femme aux formes monstrueuses » (p. 1064) :

Une femme aux formes monstrueuses descend péniblement l'escalier en s'aidant de ses cannes. En toutes saisons elle est indifféremment vêtue d'une sorte de cache-poussière gris, coiffée d'un

chapeau tyrolien noir et porte sur le côté une musette dont la courroie traverse en sautoir sa poitrine et son dos. Elle progresse d'une marche à l'autre avec ce lent et patient acharnement que l'on peut observer chez certains insectes ou animaux à carapace, scarabées ou crustacées, posant chaque fois avec précaution ses pieds aux chevilles enflées, à peu près de la grosseur d'une cuisse d'enfant, enfermée dans des bas de laine grise en accordéon. Il se dégage d'elle une fétide odeur de linge sale qui reste suspendue dans l'air bien après son passage. Sous la visière du chapeau tyrolien, les yeux disparaissent derrière les verres des lunettes entre lesquels se recourbe un nez court, semblable au bec d'une chouette au centre de la masse des chairs effondrées. [...] Parvenue dans le vestibule elle progresse lourdement, penchée en avant, le poids de son buste reposant sur les deux cannes nickelées dont elle tient les poignées, traînant derrière elle ses jambes pareilles à deux poteaux qui semblent non pas soutenir son corps mais pendre de part et d'autre de sa croupe oscillant à la façon de canards. Contrastant avec la masse informe, la voix est presque fluette, claire, simplement un peu lasse, ne laissant percer ni agacement ni tristesse. (p. 1064-65)

Le personnage est caractérisé par des couleurs sombres (le gris et le noir), un corps informe, « une fétide odeur » de cadavre, une lenteur et une lourdeur de personnage d'épouvante déambulant à quatre jambes. L'animalisation à laquelle est soumis ce personnage s'inscrit dans un réseau d'images inquiétantes qui traversent tout le roman¹²³ : à la fois insecte et animal à carapace, elle a aussi « un bec de chouette » et une allure de canard. Cohérente avec « la poétique du contraste » – annoncée dans la deuxième partie, et qui anticipe sur le thème de la « mélancolie » de la troisième partie – la voix « presque fluette » et « claire » s'oppose au corps qui l'énonce. Si, comme nous le verrons dans la section suivante, la présence de cette image dans la quatrième partie ne s'imposait pas tenacement vers la fin du roman, l'apparition de cette femme pourrait être interprétée

¹²³ Voir Anne-Lise Blanc, art. cit. ; Els Jongeneel, « La ménagerie du *Jardin des Plantes* », art. cit.

comme une simple variation sur le thème de la mort. En effet, ce bloc non seulement est précédé par des images de la mort, mais est aussi suivi par une série d'images sombres.

Au noir de la dame se juxtapose l'obscurité d'une vue d'avion de New York où « Central Park dessine un îlot de ténèbres aux contours géométriques, insolite, dépeuplé » et « l'étincelant et orgueilleux amoncellement de cubes et des tours agonisait sans fin dans une sorte de diamantine apothéose, relanç[e] de moment en moment vers le ciel opaque de longs signaux d'alarme, d'angoisse » (p. 1066). Comme un sinistre présage de la mort, ce bloc fait écho aux cris disséminés le long du roman et va générer un triste souvenir d'enfance, l'annonce de la mort de la mère de S. qui paraît dans le bloc suivant :

Revenus dans le compartiment, le garçon hésite pour enfin poser une question sur sa mère. Son oncle ne répond pas tout de suite. [...] À la fin il se tourne brusquement et le garçon peut voir les larmes qui brillent au bord de ses paupières quand il dit, presque en aboyant : Ta maman est morte ! Entre chacun des poteaux qui les soutiennent les fils du téléphone courant le long de la voie fléchissent sous leur poids, remontent rapidement jusqu'au sommet du poteau suivant et s'incurvent de nouveau. Sous l'effet de la vitesse du train ils apparaissent comme une suite de festons, dansants. (p. 1067)

Cet événement tragique se déroule sur un fond de « festons dansants » et du bruit monotone et bourdonnant du train en mouvement. Le contraste antithétique, entre l'exclamation presque aboyée « Ta maman est morte! » et la description des fils du téléphone, inscrit cette scène dans la série des « événements les plus tragiques [qui] ont souvent un côté dérisoire et [...] ce dérisoire même en augmente le tragique » (p. 1091) du roman. Enchaînant sur cette série, le fragment du « regardant venir leur mort en rose » analysé plus haut et un bloc sur Picasso insistent sur cette poétique du contraste. Le maître cubiste est hanté par « des souvenirs de Poussin », par la « Mélancolie » (p. 1068) et sa peinture est définie par S. : « peinture comme défi, acrobatie, tour de force » (p.

1069). La référence à Poussin – non seulement à son œuvre, mais aussi en tant qu’allusion infratextuelle à la « lumière de Poussin » de la deuxième partie –, la hantise de la Mélancolie et la référence implicite aux toiles de cirque de « la période rose » (1904-06) de Picasso, sont tous des motifs thématissant cette manière mélancolique et antithétique propre à S. La plupart des images du *Jardin des Plantes* sont en rapport de variation et insistent sur l’incommunicabilité de cette mélancolie comme attachement à la vie et violente protestation contre la mort, qui a fait l’essence de l’expérience de guerre de S.. Dans les blocs suivants s’enchaînent des images inquiétantes ou, au moins sombres, où la couleur dominante est le gris : la description de la chute du cavalier et de son cheval comme une figurine de plomb fondant (p. 1070-1), les souvenirs des travaux des prisonniers consistant « à ouvrir une profonde tranchée » (p. 1071), la description de la chapelle ardente de la mère de S. et de la gravure du « supplice d’une vestale que l’on s’apprête à enterrer vive » (p. 1072), le récit des tortures à Dachau et de l’aventure amazonienne de N... (p. 1073-80), la séquence de la liste des tableaux analysée dans la section § 2.2 (p. 1083-88), les « cravates sombres [pour le deuil du précédent empereur] » (p. 1089) des invités au Japon, les lettres de la mère mourante écrites au crayon (p.1090-1), les questions sur la peur et la fatigue au cours de l’entretien avec le journaliste (p. 1090-94, 1097-1109, 1112-13, 1114-15, 1119), « la surface du petit lac [...] gelée, noire, recouverte d’une légère couche de poussière grise » (p. 1094), les souvenirs des voyages où se succèdent des tons de gris¹²⁴, jusqu’à la révélation de S. au journaliste, à propos de

¹²⁴ Les bas roses et la culotte et la redingote « gris perle » de la statue en cire de Pierre le Grand, dont « [q]uoiqu’il n’y ait rien dans le visage de particulièrement déplaisant (mais est-ce le contraste entre le rose vif des bas et l’austérité du gris, l’échelle grandeur nature du mannequin, comme s’il s’agissait d’un personnage embaumé ?) il se dégage de l’ensemble quelque chose de terrifiant » (p. 1109) ; le « visage menu et grisâtre » du guide de l’Hermitage (p. 1111) ; « la ligne grisâtre des collines [à Saint-Pétersbourg] que les Allemands n’ont pas pu dépasser » (p. 1111) ; les « costumes de ville grisâtres et fripés, la chemise

« la sensation vivante »¹²⁵ lors de la cavalcade sur la route d'Avesnes. Les images de la mort et les images antinomiques, la femme aux formes monstrueuses habillée en noir et la palette des couleurs sombres ont anticipé et préparé textuellement ce mot de « Mélancolie » (p. 1120), dont l'humeur noire se répand « furieu[se], bâillonné[e] mais hurlant[e] » (p. 1122) sur la troisième partie du *Jardin des Plantes*. Dans les pages qui suivent la révélation, le journaliste, irrité et déçu par ce mot de mélancolie, qui doit lui rappeler « cet allégorique fatras de livres rejetés, d'inutile compas, cette amère songerie » (p. 1122), sort de scène. L'écriture continue dans des blocs qui thématissent la particularité mélancolique de ce « quelque chose de violent » (p. 1122) né du désir et de l'avidité de vivre et de l'imminence de la mort, symbolisé par le jeu d'échanges des couleurs et la transitivité des leurs fonctions¹²⁶.

2.7 Du rose au noir : une image de l'Histoire et du Temps

La quatrième partie du *Jardin des Plantes* s'ouvre sur une reprise de la série thématique du forum d'Issyk Koul (voir § 2.3) et de la filière diégétique de la baigneuse, mais les fragments épars et discontinus de la première partie sont retravaillés et ordonnés dans des blocs plus longs et plus cohérents¹²⁷. Aux approches de la fin du roman, la narration offre

grisâtre aussi et fermée au cou par un bouton à bascule » de l'orchestre à Valparaíso (p. 1116) ; « le temps pluvieux » des villages serbes (p. 1118).

¹²⁵ Voir l'exergue à la troisième partie du roman, p. 1061.

¹²⁶ Voir par exemple JP : l'entrelacement du désir rose et du mystère noir évoqués lors de « la première fois » de S. et dans la description du sexe féminin (p. 1120-21) ; la décadence mélancolique de Las Vegas (p. 1122-24) ; Dostoïevski qui, « à la perspective imminente d'une mort violente », « décrit cette déchirante et mélancolique avidité avec laquelle le condamné regarde autour de lui le monde [...] qui va continuer d'exister alors que dans quelques instants lui-même ne sera plus rien » (p. 1124) ; les vues d'avion des îles japonaises et des Andes, dont les formes d'en haut rappellent le mystère du sexe féminin (p. 1124) ; « la mer de nuages gris fer » (p. 1126) ; la « Mer pituitaire » (p. 1127) et la menace de l'hématurie (p. 1127-8).

¹²⁷ Voir JP, p. 1135-41, 1141-43.

des tentatives de reconstruction chronologique, comme si en miroir de la première partie, la quatrième offrait une sorte de récapitulation des événements épars du texte¹²⁸. En outre, grâce à la reprise de la thématique du cirque, le passage de la troisième à la quatrième partie se fait sans secousses :

[I] semblait bien s'agir d'une sorte de spectacle – d'exhibition – pour lequel, faute de pur-sang kirghizes ou importés à grands frais d'Angleterre [...], ils faisaient figure de sortes d'animaux exotiques (les deux nègres venus d'Harlem, le peintre éthiopien en costume tribal, l'ancien mari de la plus belle femme du monde, l'élégant diplomate hispanique censé sans doute tenir le rôle de chef de piste) que les cirques ambulants exhibent aux yeux des populations campagnardes (p. 1135-6)

Puis, toujours aveuglés par les projecteurs, clignant des yeux, assis en rang sur une estrade, la parade foraine au complet dominant la confuse marée des visages au-dessous d'eux en train de les examiner au même titre que la femme-canon, la danseuse du ventre, le sauvage couronné de plumes et le lutteur aux bras tatoués (p. 1136)

Ces deux passages relient la filière diégétique du forum d'Issyk Koul à la poétique de la mélancolie et du contraste, et ils constituent un exemple de soudure textuelle, non seulement entre les différents récits et séquences, mais aussi entre les parties et au niveau

¹²⁸ Nous soulignons : « Après que le Secrétaire Général eut pris congé d'eux, [...] le même autocar qui les avait amenés [...] déposa les quinze invités devant un édifice en forme de temple grec » (p. 1135) ; « Puis, toujours aveuglés par les projecteurs, clignant des yeux, assis en rang sur une estrade, la parade foraine au complet dominant la confuse marée des visages au-dessous d'eux en train de les examiner au même titre que la femme-canon, la danseuse du ventre, le sauvage couronné de plumes et le lutteur aux bras tatoués » (p. 1136) ; « Puis à l'hôtel, non plus maintenant avec les quatorze autres mais seul, valise bouclée (et pas plus seul à vrai dire – ou plutôt moins – qu'il ne l'avait été au milieu d'eux depuis deux jours, depuis qu'il avait protesté contre cette (mais quoi ? : déclaration, appel, motion ?) » (p. 1136-7) ; « seul encore dans la voiture arrêtée devant l'hôtel, commençant à s'énerver, essayant de parler au chauffeur qui ne comprenait ni le français ni l'anglais [pour se dépêcher vers l'aéroport] » (p. 1137) ; « (il raconta cela quelques heures plus tard dans la salle de bains aux tubulures vermillon, en train de se brosser les dents [...]) (p. 1137) ; « et S. enfin seul, regardant autour de lui la cabine aux trois quarts vide, feuilletant distraitement une brochure, les autres passagers installés aussi » (p. 1139) ; « – et lui maintenant essayant de raconter pêle-mêle tout en se brossant les dents et comme s'il avait lui-même peine à y croire toutes ces choses qui (quoiqu'elles n'eussent pris fin pour lui qu'un peu moins de deux heures plus tôt, ligoté avec sollicitude sur un siège d'avion) paraissaient déjà irréelles, sinon même quelque peu fabuleuses » (p. 1140).

de la macro-structure du roman. Le continuum qualitatif du texte est surtout véhiculé à travers cette poétique des couleurs déjà analysée.

Dans la quatrième partie, les tons du gris et du noir remplacent définitivement la palette du rose et imposent une atmosphère textuelle sombre. Dans les pages d'ouverture le « hululement de la chouette » (p. 1143) – signe de la menace des parachutistes ennemis, mais aussi figure animale proche de la femme en noir –, le noir de « bruits nocturnes de forêt » (p. 1143) qui font sursauter les cavaliers, le procès de Brodski (p. 1144) et la vie clandestine de S. dans Paris sous l'Occupation composent les sujets de l'harmonie chromatique de ces pages. Si le noir de la censure et de l'obscurantisme idéologique flottent comme absent-présents sur les blocs qui relatent le procès du poète, la description de Paris sous l'Occupation est textuellement construite en noir, comme une scène de théâtre accueillant « l'armée des barbares bottés de noir et galonnés d'argent » (p. 1150) : « Paris en février, noir, froid, lugubre » (p. 1145) ; le « wagon du métro aérien faiblement éclairé » (p. 1145) ; l'extérieur tout noir où les voyageurs du métro aérien préfèrent regarder plutôt que rencontrer du regard le « rictus imbécile » (p. 1145) du SS dans le wagon ; « le ciel gris fer, le froid de fer, les rues aux chaussées désertes [...], gris fer aussi » (p. 1145) ; « les cyclistes aux visages gris, creusés, coiffés d'une casquette crasseuse, véhiculant des personnages aux mines trop prospères » (p. 1146) ; « le surnaturel, les forces cachées, [l']occultisme » (p. 1146) et le style « Espagne noire » (p. 1147) de D. M.¹²⁹ ; le « [c]ouvre-feu, épaisseur noire, comme palpable des nuits par temps couvert : les rues où l'on se dirige à tâtons, se cognant aux bancs ou aux réverbères, comptant les carrefours pour se situer » (p. 1148-9) ; l'« interminable file de

¹²⁹ Voir la note 124 de ce chapitre.

camions bâchés, gris fer, régulièrement espacés et décorés comme pour quelque fête funèbre de feuillages dont les branches ondulent à leur suite comme de longues queues de paons » (p. 1153). Le noir de la ville symbolise à la fois l'Occupation – la couleur des uniformes nazis s'étalant uniformément sur la ville comme un lourd drap de deuil –, et la poésie de la mélancolie, trace du sentiment de la mort de S. En outre, ce noir est aussi un renvoi à l'expérience nocturne de la guerre, à l'obscurité menaçante de ces nuits d'alerte, de peur et de fatigue extrême :

Il (S.) n'est plus là. Il fait nuit. Dans le noir on distingue confusément le groupe des chevaux rassemblés dans la clairière. Les seuls bruits sont parfois ceux d'un cheval éternuant [...] ou d'un sabot heurtant le fourreau d'un sabre (et de temps en temps, de loin en loin, le hullement doux et modulé d'un chat-huant). [...] Dans la voiturette, on devine, assis face à face sur les banquettes deux rangées de soldats casqués, leurs fusils verticaux entre leurs genoux, silencieux. Ils ne répondent pas aux questions que leur posent les cavaliers. Dans le silence c'est comme si on pouvait entendre leurs respirations, deviner au fond de l'ombre leurs visages bistres d'Africains aux yeux blancs luisant dans les ténèbres. Ils se tiennent là, haletant sans bruit, avec entre eux, sur le plancher de la voiture, entre les deux rangées de pieds, qui encadrent les crosses des fusils, quelque chose de lové, dangereux, mortel et puant, rappelant cette écœurante et fade odeur qui règne dans les jardins zoologiques à l'intérieur des pavillons aux reptiles. Il les revoit de nouveau, du haut de son cheval, la nuit suivante – ou plutôt à la lueur des bâches qui achèvent de brûler –, sous formes de petites singes recroquevillés et carbonisés, toujours sagement assis sur les banquettes dont les avions ne leur ont même pas laissé le temps de descendre, avec toujours entre leurs genoux ce qui reste de leurs fusils dont ils n'ont même pas eu le temps de se servir. (p. 1153-4)

Le même noir des nuits sur la Meuse et des nuits du Paris occupé permet au texte de retranscrire insensiblement, sans coupure apparente, la superposition de deux situations dans l'esprit mélancolique de S. De même que dans la troisième partie, le noir est image de la mort : d'un côté, d'une mort abstraite et métaphorique comme idée de danger et de

menace dans l'image des reptiles (anticipant sur la deuxième description du Jardin des Plantes deux blocs après, voir § 2.5) ; de l'autre, d'une mort réelle et physique dans le souvenir macabre de ces hommes carbonisés, grotesquement animalisés en singes et que la guerre semble avoir déjà réduits à l'immobilité de la mort avant même de les tuer.

Après ce bloc, se succèdent, comme une série sur les possibles atrabilaires, un bloc sur l'expérience de la guerre d'Espagne, où, dans une « lumière rousse et mélancolique [...], passent des écoliers chargés de leurs cartables, de rares voitures, des silhouettes noires » (p. 1156) ; le bloc sur la deuxième description du Jardin des Plantes à Paris (voir § 2.5) ; le bloc sur la mort de Rommel empoisonné avec du cyanure et un autre sur l'*ophélistation* de la baigneuse : « L'eau de la baignoire est d'un vert pâle. Le corps apparaît comme au travers d'une vitre embuée. Allongé, il semble flotter comme une algue rosâtre, invertébrée, taché en son centre d'une touffe brune. » (p. 1159). De femme-désir, la baigneuse se transforme en corps-cadavre – tout comme Rommel « penché en avant, plié en deux sur son siège, décoiffé » (p. 1159) – et s'insère dans la série des « chlorotiques Ophélie » (p. 1122), évoquées par S. dans la troisième partie du roman. Dans le bloc qui suit, deux autres cadavres défilent : celui d'un « cheval mort à moitié recouvert d'une boue ocre liquide » (p. 1160) et celui, inoubliable pour S., du colonel et du cheval qui s'effondrent, figés à jamais dans leur propre chute, dans ce mouvement qui marque le seuil entre la vie et la mort.

Deux blocs plus loin, la femme « aux formes monstrueuses » revient sur la scène pour la deuxième fois. Dans cette occurrence, elle est présentée comme « la vieille dame éléphant » (p. 1165) et le regard du narrateur est frappé par « [s]a silhouette sombre [qui] à contre-jour obstruait à peu près complètement l'ouverture du vantail de gauche du

portail » (p. 1165) et, à nouveau, par ses caractéristiques animalisantes : « Avec son visage épais et ravagé, ses lunettes rondes cerclées de fer et son nez court, légèrement crochu, elle faisait un peu penser à une chouette, la bouche coincée entre les bajoues flasques » (p. 1166). De plus, « ses deux cannes » (p. 1165), qui sont comme des membres artificiels, « ses jambes épaisses comme des poteaux » et la lourde lenteur de ses pas lui donnent le semblant d'un éléphant : « Elle avançait une béquille, puis un pied, puis la béquille opposée, comme une sorte d'animal à quatre pattes » (p. 1166). Cette femme est ainsi présentée sous le signe de deux animaux à forte charge symbolique : la chouette et l'éléphant. L'une, nocturne et rapace, symbolise les approches de la mort ; l'autre, symbole de longévité et de mémoire, se pose en tant que figure du Temps. Chez Simon, la charge positive du symbolisme accompagnant l'éléphant est tournée en son double négatif. Le temps personnifié par cette femme s'inscrit dans l'espace noir du corps envahissant et monstrueux de sa silhouette et dans la lenteur de ses pas « gravi[ssant] lentement les marches » (p. 1166). Cette lente allure de pachyderme fait écho à l'épigraphe flaubertien de la quatrième partie même : « Avec le pas du temps, avec ses pas gigantesques d'inferral géant. » (p. 1133). Dans la dernière partie du *Jardin des Plantes*, la menace temporelle se mesure dans l'espace parcouru par le corps de « la vieille femme éléphant ». Cette idée est renforcée davantage par la suite des occurrences de ce personnage. La description de « sa silhouette sombre à contre-jour » obstruant « l'encadrement du vantail ouvert » est une image qui sera reprise à la toute fin du roman, dans la série qui transcrit des plans de séquence de l'adaptation filmique d'un roman de S. (plans de 1) à 42), p. 1169-76) :

12) Silhouette en contre-jour dans l'encadrement du vantail ouvert de la porte de l'énorme femme appuyée sur ses béquilles. En arrière-plan étalages lumineux d'un marché. (p. 1171)

32) Vue de face à contre-jour la vieille dame éléphant appuyée sur ses cannes traverse lentement le vestibule en s'avançant au-devant de la caméra. (p. 1175)

39) La femme éléphant claudiquante appuyée sur ses cannes dans le vestibule se rapproche de plus en plus de la caméra. (p. 1176)

42) Au même moment la masse noire de la femme éléphant finit par obstruer tout l'écran sur lequel apparaît en capitales blanches le mot :

FIN. (p. 1176)

L'accent narratif de ces plans est mis sur l'avance progressive de la femme, une marche à la lenteur inquiétante et impitoyable, à l'intérieur du cadre délimité par la caméra. Plan après plan, pas après pas, le noir massif de la femme-éléphant envahit tout l'espace perceptif et impose, comme l'encre noir de la censure, un aveuglement. Cette figure emblématique et inconnaissable du temps inscrit l'allégorie temporelle dans la série des monstres temporels *rongeant* les espaces du roman :

[O]n ne décèle aucune trace de destruction par la main de l'homme [dans les villes-phantômes] : le temps seul a lentement rongé les peintures, les bois, le fer. Comme si quelque monstre invisible, indolent, sans hâte et vorace, avait impitoyablement poursuivi (continuait à poursuivre) dans le silence, sans autre manifestation que ces légers frémissements de l'air dans les câbles enchevêtrés, l'herbe folle, un féroce travail de récupération, d'assimilation [...] effacer peu à peu jusqu'au souvenir de toute vie, de toute ambition. (p. 950)

L'ensemble [les collines de Sibérie en vue aérienne] fait penser au cuir épais de quelque monstre, de quelque vieux pachyderme, gris, couturé de cicatrices et de rides, semé de pois rares. (p. 965)

Avec ces ruines colossales, sa profusion de palais, de coupoles et d'églises entre lesquels circulait (ou se trouvait coincé) le flot des voitures, ça faisait penser aux ossements de quelque monstre prédateur d'une espèce disparue depuis longtemps et dont une armée d'insectes à carapace s'acharnait à ronger ce qui pouvait encore rester de chair accrochée à ces falaises de pierre, ces arcades, ces thermes, ces dômes boursoufflés et creux. (p. 985)

De plus, l'image de la femme-éléphant semble être le double renversé d'une autre « image carrefour », celle de la fille-nymphéa de la deuxième partie. L'une est gracieuse, l'autre monstrueuse ; l'une est une jeune fille-fleur, l'autre, une vieille-pachyderme. Ainsi que la jeune fille en rose, la vieille femme est associée à une couleur, le noir, le pendant antithétique du rose dans la poétique de la mélancolie du roman. En outre, les plis de « sa jupe noire se balançant » (p. 1166), rappellent la « jupe [de la jeune fille] se balançant au rythme gracieux de ses pas » (p. 1019-20); chez Simon, nulle répétition n'est fortuite, car elle est une de ces figures rhétoriques qui construisent dynamiquement le roman. Ensuite, dans la poétique visuelle et descriptive du roman, les deux femmes entretiennent un rapport inverse à l'espace et au cadre. Ce rapport est fondé sur le moyen d'habiter l'espace par le mouvement et d'y imprimer un rythme totalement différent : l'une est dansante, au pas léger ; l'autre est lourde, au pas lent et accablé. Finalement, alors que l'anti-climax des mots silhouette-tache-point imprimait le mouvement décroissant à la sortie de scène de la jeune fille, la femme-éléphant, comme nous l'avons vu, est décrite dans la scène finale dans un mouvement d'agrandissement et de rapprochement qui voit sa silhouette noire envahir définitivement la scène visible. Ainsi, ces deux figures, opposées et complémentaires en même temps, se superposent, l'une cédant le pas à l'autre. À travers une recomposition du mode et de la distribution de la couleur et de sa symbolique, l'image de la femme-éléphant se substitue à celle de « la jeune fille en rose »

des deux premières parties du roman. Ainsi, lorsqu'il arrive à la fin textuelle du roman, Simon dit la fin des choses et l'horreur que cela provoque. L'envahissement noir de l'espace par la vieille femme coïncide avec le mot « FIN » et consacre cette figure en tant qu'image de la fin, de la mort et, en définitive, du temps. À l'instar de l'Histoire selon S., elle est une « vague et facétieuse entité » « impersonnelle, stupide et impitoyable » (p. 1148).

Le Jardin des Plantes se présente avant tout comme un roman travaillé par le souci esthétique, par une réflexion et une pratique d'écriture sur, pour et de *l'art du roman*. La notion de jardin, figure du travail de l'homme sur la nature (voir § 2.5), est une image du langage et, précisément, de cette « vie à écrire »¹³⁰ selon les règles propres aux signes textuels et picturaux. Si les titres des romans précédents, comme *Le Vent*, *L'Herbe* et *Histoire*, sont des métaphores du hasard et de la fatalité, sur lesquels l'homme n'a aucune prise, le jardin se pose en figure de la nécessité et de l'ordre textuels, où *ordre* est à entendre en tant que caractère *non-arbitraire de l'assemblage compositionnel du texte*. Si l'herbe pousse sans que l'homme y prenne part, pas de jardin sans jardinier : le jardin devient ainsi image de l'artiste et de ses possibles, de son art et de son champ d'action. Le roman à images serait alors un art de l'espace et de la figuration. Comme nous l'avons vu, la géométrisation de l'espace textuel, découlant de la fragmentation du continuum typographique en blocs, est mise en abyme par les nombreuses vues aériennes, véritable *faire image* de cette idée de jardin, fait d'allées, de parterres et de bassins. Les différents espaces textuels (les blocs) sont parcourus par l'écriture (et à parcourir par la lecture)

¹³⁰ Voir l'essai-biographie sur/de l'auteur de Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

comme la surface segmentée d'un jardin. La description – procédé de restitution souple chez Simon, qui suit l'œil et lui prête ses mots – construit les blocs narratifs en images cadrées et fragmente l'espace textuel en le rationalisant par une géométrie toute typographique. En outre, au niveau de la trame verbale et thématique du tissu textuel, la répétition ou la variation de certains mots ou images, le retour des filières diégétiques et de certaines couleurs et la référence constante à l'art de Gastone N... concourent à construire le roman en une série d'« événements qui, en dépit ou peut-être en raison même de leur apparente incohérence, constituent un tout pratiquement homogène et cohérent »¹³¹. En effet, on pourrait même dire que dans *Le Jardin des Plantes* chaque filière diégétique – Novelli, le forum, la baigneuse, les voyages, les intertextes littéraires, la femme-éléphant – n'est que motif d'un seul et unique grand thème. Si, par exemple, Novelli est une filière diégétique développée à travers plusieurs motifs – les descriptions et les listes de ses toiles, son aventure amazonienne, les souvenirs à Rome –, c'est aussi un motif de la filière diégétique de la guerre, considérée dans ses implications esthétiques. À son tour la guerre est un motif de l'Histoire et cette dernière, en tant que temps dans ses relations à l'homme, ne serait qu'un motif du grand thème moderne par excellence : le Temps.

¹³¹ JP, p. 1048.

3. L'INAUGURATION DE LA SALLE DES VENTS DE RENAUD CAMUS¹

L'Inauguration de la salle des Vents est un roman où des événements de la vie de l'écrivain Renaud Camus sont fictionnalisés selon un arrangement formel et stylistique ordonné par des contraintes thématiques et formelles². Ces dernières, grâce à la distance imposée par la forme, permettent à l'auteur de maîtriser une matière autobiographique douloureuse, portant les traces des deuils des amis emportés par la maladie et des souvenirs perdus dans les plis des années écoulées :

Les contraintes formelles que l'auteur s'est données [...] révèlent maintenant leur rôle significatif dans cette histoire de disparitions. Leurs entrées sur scène, régulières et attendues, aussi rythmiques qu'un ballet, communiquent à ce texte élégiaque un effet poétique sérieux et plein de dignité. Comme les strophes, les rythmes et les rimes de l'élégie classique, mais utilisant des procédés mieux assortis à un ouvrage aussi long qu'un roman, ces contraintes imposent un ordre sur le désordre des émotions et mènent à sa clôture définitive le drame des disparitions, tout en soulignant simultanément par leur répétition et en somme leur monotonie un sentiment de perte.³

En deux parties, douze lignes ou filières de récit sont racontées en onze styles différents et, dans chacune des deux parties du roman, chaque combinaison de récit et de style n'est répétée qu'une seule fois et n'a qu'une seule phrase, qui peut varier de quelques mots jusqu'à plusieurs pages. Ainsi, à chaque combinaison correspond un nouveau départ ; dans *L'Inauguration* le récit est déplacé, se fait minimal pour

¹ Dorénavant ISV dans les notes.

² Pour ce qui concerne l'autobiographie chez Renaud Camus, voir Charles A. Porter, art. cit. ; pour ISV en particulier, voir p. 122-134.

³ *Ibid.*, p. 130.

« coïncider avec l'unité de base où se manifeste le détail textuel : la phrase »⁴. Le roman est constitué de blocs textuels, qui ne sont pas juxtaposés selon un ordre chronologique ou causal, car ils se succèdent selon l'ordre de la contrainte 12x11/11x12 qui en détermine la structure foncièrement fragmentaire :

Le nom à se donner rompt en chaque occurrence

Ce qui ne peut dès lors s'appeler un récit

Mais qui précisément se constituerait si

La rupture assumait sa propre cohérence. (p. 80)

La formule « 12 fois 11, puis 11 fois 12 : 264 paragraphes »⁵ constitue la charpente formelle du roman, et si elle ne permet pas à la narration de se développer d'un seul souffle dans un style et un récit uniques, elle donne au récit « sa propre cohérence ». La rupture entre les paragraphes n'est pas arbitraire, et au fur et à mesure que les différents blocs se succèdent, la narration prend son rythme, et le lecteur se familiarise avec les alternances. Au long d'un entretien vidéo avec Pascale Bouhénic⁶, à la question « Qu'y a-t-il entre deux fragments ? », Renaud Camus répond qu'il y a toujours un rapport, et que, ce qu'il aime, c'est justement « la dialectique musicale de la rupture, de la similitude et de la résolution »⁷, mouvement qui permettrait de « prouver que le gouffre n'est pas si profond, si large »⁸. Dans *L'Inauguration de la salle des Vents*, cette « dialectique musicale de la rupture » n'est pas seulement à l'œuvre d'un bloc à l'autre, mais s'étend

⁴ Baetens, *op. cit.*, p. 48 (à propos des *Églogues*).

⁵ ISV, quatrième de couverture.

⁶ « L'Atelier d'écriture de Renaud Camus », entretien avec Pascale Bouhénic, une coproduction AVIDIA, CENTRE GEORGES POMPIDOU Département du Développement Culturel avec la participation du MINISTÈRE DE LA CULTURE Centre National du livre, 1997.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*

aux relations paradigmatiques entre tous les blocs⁹, donnant à ce roman fragmentaire une homogénéité certaine et un caractère de nécessité. À l’instar de ce que Jan Baetens a relevé dans les *Églogues*¹⁰, on peut dire que le *tout se tient* de *L’Inauguration* réside dans « l’utopie du texte [...] d’arriver à une mise en rapport généralisée »¹¹.

Ce chapitre se concentre sur la mise au jour de ce tissage de connexions qui, d’une page à l’autre, dispose dynamiquement des bribes d’histoires, en fondant le récit et sa lecture sur la textualité de l’écriture et sa capacité à devenir une source ininterrompue de liens, d’échos et de renvois intra- et intertextuels. Nous ferons référence aussi au recueil d’écrits *Esthétique de la solitude*¹² qui, en tant que pre-texte théorique de l’auteur, éclaire les principaux enjeux de la poétique et de l’esthétique de *L’Inauguration*. Après avoir présenté les styles et les thèmes de la contrainte 11x12/12x11, nous aborderons deux possibles parcours de lecture du roman et nous suivrons les différentes poétiques à l’œuvre dans le roman, pour terminer sur une réflexion sur le sens des contraintes et de la forme dans les enjeux de *L’Inauguration de la salle des Vents*.

⁹ Les phrases-paragraphes nées de la combinaison d’un récit et d’un style seront indifféremment appelés *blocs*, *passages*, *fragments* ou *paragraphes*.

¹⁰ Projet littéraire de Renaud Camus dont 6 volumes ont été publiés : *Passage*, Paris, Flammarion, 1975 ; *Échange*, Paris, Flammarion, 1976 ; *Travers*, Paris, Hachette/P.O.L., 1978 ; *Été (Travers II)*, Paris, Hachette/P.O.L., 1982 ; *L’amour, l’automne*, Paris, P.O.L., 2007 ; *Travers Coda, Index et Divers*, Paris, P.O.L., 2011.

¹¹ Baetens, *op. cit.*, p. 49.

¹² Renaud Camus, *Esthétique de la solitude*, Paris, P.O.L., 1990 ; dorénavant : ES.

3.1 Structure du roman : les styles et les thèmes

Les différents styles imposés par la contrainte, qui sont listés dans le bloc « (87. VIII. 10/3) les onze styles »¹³, sont les suivants :

Tels que les énumère pour sa part le fichier « Inauguration, notes », les onze « styles » sont donc, successivement : 1) écriture blanche, purement descriptive 2) dialogue 3) en notes, non rédigé 4) sans ponctuation 5) classique et lyrique (*sic*) 6) interrogatif 7) extrêmement familier, style parlé 8) poésie (?) 9) conditionnel 10) style scientifique, compté, genre constat d'huissier ou rapport de police 11) sibyllin, à la Camb. (mais bien sûr ils ont tendance à glisser les uns dans les autres). (p. 111)

Le narrateur problématise l'emploi de l'adjectif « lyrique » et du substantif « poésie », les deux ayant des connotations difficiles à cerner et qui pourraient être attribuées à l'écriture de *L'Inauguration* en général. Le « lyrique » – en tant qu'expression fondée sur des contraintes proches de la musique – et le poétique – en tant que forme allusive, suggestive et condensée – semblent être les deux styles qui, dans *L'Inauguration*, « ont [le plus] tendance à glisser [...] dans les autres »¹⁴. Pour Camus, le style, « s'il n'est pas absolument suffisant à assurer le bonheur, y contribue puissamment »¹⁵ ; il est ce qui « atténue les coups du malheur en les transmuant en tragédie »¹⁶ et ce qui « de la mélancolie [...] sait faire de la poésie »¹⁷.

¹³ Voir la table des matières à la fin du roman p. 337-344, où paraît la liste complète des blocs numérotés selon leur succession de 1 à 264, selon leur appartenance à la succession des séquences combinatoires de **I** à **XII** (première partie) et de **Ib** à **XIb** (dans la seconde partie) et enfin selon leur combinaison de style et de récit dans la première partie (ex. : 10/3) et de récit et de style dans la seconde (ex. : 3/10). Pour le titre de passage, nous renvoyons à la table des matières.

¹⁴ À propos du lyrisme, voir § 3.5.

¹⁵ ES, p. 101.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*

Les douze lignes de récit, qui alternent et s'enchaînent, sont énumérées dans un bloc de la deuxième partie du roman, qui est en position de miroir par rapport à celui sur les différents styles. Il s'agit du bloc « (219. 87. **VIIIb**. 3/10) les douze thèmes » :

Tels que les énumère le fichier « Inauguration, notes », les douze « thèmes » sont donc, successivement : 1) la visite de A. 2) souvenirs de la vie avec E. (voyages, la truite, la chambre à Naxos, la statue gisante, les plaques du service des eaux de Tolède, etc.) 3) écriture de L'Inauguration, problème techniques, autoréférences, etc. 4) relation sado-masochiste avec G., le régisseur « emploi-solidarité » (il faut lui trouver un nom) 5) la vie de E. dans le cerrado (histoire de la ferme, le Japonais, la vie dans la petite ville, orgies, etc.) 6) description, élaboration, installation de la carte des Vents 7) évanouissement du chien, visite nocturne au vétérinaire, les hortensias, les ombres 8) « l'accident » à proprement parler, la pierre, les « tirants », les pompiers, les gendarmes, l'enquête, etc. 9). vie de l'artiste (B.) avec C., vie, mort et enterrement de C., l'éloge impossible, la tombe, les oiseaux, les machins « fastigiés », etc. 10) les lieux dans leur silence d'aujourd'hui 11) maladie et mort de E., les deux mères, la sœur, la chaise, etc. 12) souvenirs de la vie avec A. (p. 289-90)

Le choix de ces thèmes n'est pas arbitraire : il s'agit d'une série d'événements qui ont frappé l'auteur par leur caractère fictionnel, à cause d'une série de coïncidences au fil des années. Au lieu de raconter ces prétendues correspondances de manière conventionnelle, en construisant une intrigue basée sur l'enchaînement causal, spatial et temporel, Renaud Camus opte pour une solution de « dérobadé » :

Le problème est qu'il ne se passe rien, sinon ce suspens qui Dieu sait n'est pas un suspense ni ne saurait l'être, mais plutôt une simple dérobadé (comme on dit que le sol se dérobe sous nos pas que la présence elle-même se met à sonner creux, les mots vides) : et dont il est assez paradoxal, convenons-en, d'espérer qu'on va pouvoir la faire servir à tenir ensemble toutes ces années-là, ces destins (si c'est bien le mot qui convient), ces paysages et ces chambres. (nous soulignons, p. 156)

Ce fragment, « le mot qui convient » (style 1, thème 3), est un passage autoréflexif où le narrateur, parlant de lui-même à la troisième personne dans un style qui se voudrait « blanc » et « purement descriptif », commente de manière ironique la construction de son propre roman, où, apparemment, rien ne se passe, car il ne semble se bâtir que sur un sens d'attente et de retardement, de « dérobade » justement. Le mot *suspens*, répété deux fois, souligne les concepts de suspension et d'attente d'une écriture tendue vers un dénouement constamment retardé. Dans *L'Inauguration*, le narrateur suggère par le mot *dérobade* l'idée que ce qui est présent est toujours sur le point de disparaître dans l'absence. Ce qui est là s'échappe, comme le mot sur le bout de la langue, déjà et toujours sur le point de disparaître entre l'être et le non-être.

Les souvenirs se mélangent, les événements se superposent à travers les années et les personnages, ainsi que les lieux du roman, reviennent, disparaissent et se confondent, appelés toujours par des initiales ou des noms différents :

S'agissant à présent des *dramatis personae*, et bien sûr à titre de convention pure, on écrirait ainsi *le Visiteur* (pour X., A., W., K., Keith, Kenneth, William, Archer, l'Américain, le courtier, l'entremetteur, le marchand d'art, l'amant, l'ancien amant, 'l'in-nommable', celui qui une certaine nuit ne rentre pas, le collectionneur, le grand voyageur, l'ami des artistes, la victime, l'accidenté, etc.) [...]. (c'est l'auteur qui souligne, p. 94)¹⁸

Ce choix esthétique paradoxal, entre le dire moins et le dire trop, trouve dans la contrainte formelle la manière de *textualiser* ces souvenirs qui se dérobent et se multiplient en même temps. D'un côté, la contrainte oblige à ne pas raconter de manière suivie ; de l'autre, elle permet le ressassement et la superposition thématiques. Dans le passage

¹⁸ Pour les autres personnages (l'Artiste, le Passager, l'Auteur, le Voyageur, etc.), voir p. 94-96.

intitulé « le détour de la phrase », le narrateur remet en cause une écriture faussement ordonnatrice :

le seul fait d'écrire tracer des phrases des mots la phrase le récit écrase le récit le dépouille le décharne le simplifie lui donne artificiellement une un cours un tracé une sorte de détermination un air de savoir où il la seule syntaxe la grammaire la forme la phrase la structure la syntaxe l'agencement grammatical de la implique une perte c'est vrai une suspension une chute un retrait un évanouissement une distance un écart une réduction puisque son principe même est un détour une distance prise une absence une sorte de dormition (nous soulignons, p. 147)

Ces lignes autoréflexives insistent sur la qualité de *détour* de toute écriture, qui, à travers la grammaire et la syntaxe, ne peut qu'altérer chaque tentative de mise en récit. À travers le champ lexical de la *réduction*, proche de celui de la notion de dérobadé, la phrase se fait scalpel, un outil qui travaille le récit par diminution, en le creusant. Ce fragment suggère qu'il n'existe pas de narration sans écart foncier entre l'expérience et sa restitution verbale.

Les circonstances des faits qui constituent les douze thèmes sont agencées en exploitant le ressassement et la superposition thématiques, implicites dans la contrainte qui voit retourner cycliquement les onze styles et les douze filières diégétiques. Voici quelques exemples des essais de remémoration et de reconstruction de la chronologie du narrateur, d'après qui les événements se tiendraient ensemble selon d'étranges coïncidences :

Le jour de l'arrivée de la nouvelle de la mort du voyageur, survenue chez lui, chez ses parents, à São Paulo, le chien [du narrateur] Hapax serait pris d'une attaque [...] qui le laisserait d'un coup tout à fait comme s'il était privé de vie (nous soulignons, p. 36)

O. [C.] et R. [E.] meurent à qqs jours d'interv. (les crochets sont dans le texte ; nous soulignons, p. 50)

c'était [la visite du narrateur à Rodolfo au Brésil] peu de temps avant Noël avant les fêtes comme on dit si l'on peut dire pendant les fêtes pendant l'avent donc à peu près six mois avant l'inauguration de la disons plutôt sept (nous soulignons, p. 67)

l'copain [de Marcheschi, Maurice] il était déjà mort à l'époque, et donc le Brésilos aussi, pisqu'en fait i sont morts à qué'ques jours l'un de l'autre, là, juste à l'époque où leur 'salle des Vents', là, qu'i disent, i't'l'ont bidouillée. (nous soulignons, p. 80)

Le voyageur brésilien passe donc sept années en Europe, puis de retour dans son pays sept années encore dans la région *campo cerrado*, à l'ouest, avant de venir s'établir, gravement malade, à São Paulo pour les derniers mois de son existence, moins d'une année, qu'il passe dans l'appartement familial, au centre de la ville, auprès de sa mère et de sa tante, soigné par elles : il meurt à l'âge de trente-neuf ans cinq mois et onze jours. (nous soulignons, p. 81)

on n'entend rien d'autre que la lumière et le chant des oiseaux comme le jour de l'enterrement de C. de M. de O. du passager de la le représentant de le voyageur de le compagnon de au cimetière de Bagnoux lorsque tout à coup ils s'étaient mis les oiseaux s'étaient jetés dans un énorme concert entre les arbres (nous soulignons, p. 83)

[c'est par] la comtesse de L. [...] que Gilles [...] apprit que 'Vicente' [Rodolfo] était au plus mal, et qu'on craignait d'heure en heure une issue fatale, le jour où il lui téléphona, sitôt après l'accident [la chute du visiteur américain] (nous soulignons, p. 90)

Ici le cp du chien, juste au mmnt de l'appel de la comtesse lui ann. la mort de R. (insol. ? simple évanssmnt ? – de s. que les gestes qu'il ft faire pour tirer d'aff. l'animal remp. tt l'esp. et le tmps qu'aurnt dû occu. les 1^{tes} résonances du dr.) (nous soulignons, p. 113)

[S]ept ans après les faits [la chute du visiteur américain], un beau matin, voici qu'arrive au prétendu 'Château' une lettre de lui [le Régisseur], d'ailleurs extrêmement amère et agressive, emplie d'un noir ressentiment. (nous soulignons, p. 143)

La nouvelle de la mort de E., apportée comme il a été établi précédemment par un coup de téléphone de la comtesse de R., intervient donc immédiatement avant la visite des experts commissionnés par la compagnie d'assurances, laquelle visite est elle-même antérieure de quelques heures à peine [...] à l'épisode de l'évanouissement du chien – il convient toutefois de garder en mémoire, pour l'établissement d'une précise chronologie des faits, que la mort dudit E., à São Paulo, est antérieure de trois jours au coup de téléphone qui en apporte la nouvelle, de même que l'accident qui fait l'objet de la visite des experts est antérieur de trois jours à ce décès. (nous soulignons, p. 186)

Sept ans après la visite de l'Américain (thème n° 1) et de l'inauguration de la salle des Vents (thème n° 6), le narrateur reçoit une lettre de l'ex-régisseur de son château (thème n° 4), et, immergé dans le silence des salles vides de sa demeure (thème n° 10), il entend un chant d'oiseaux comme le jour de l'enterrement de Maurice (thème n° 9), mort quelques jours avant Rodolfo (thème n° 11). Le jour de l'appel téléphonique, où on annonce au narrateur la mort de ce dernier au Brésil, le chien Hapax est pris d'un coup apoplectique (thème n° 7)¹⁹, ce qui empêche le narrateur de vivre pleinement les toutes premières résonances du drame de la mort de l'ami. Les nombres *trois* et *sept* semblent marquer les distances temporelles entre les événements, par rapport à la relation avec

¹⁹ Plus exactement le soir, après l'inspection des lieux à la suite de la chute de l'Américain ; voir Charles A. Porter, art. cit., p. 126-127.

Rodolfo, à sa maladie et à l'instant « où l'enchantement opère » (titre du passage d'où est tiré le fragment cité ci-dessous) :

est-ce que ce ne serait pas à peu près l'anniversaire de ces de tout ça oui sept ans où l'enchantement opère où l'on se dit qu'après tout ces efforts malgré tout en valaient la que ce n'est pas tout à fait en vain que le reste du temps on se donne un mal de on se gâche l'existence à tâcher de maintenir ces dans leur à s'y maintenir tant bien que à donner tant de souci pour tant d'absence (p. 82-3)

Dans la confusion de ces mots sans ponctuation, le narrateur réfléchit sur le temps qui s'est écoulé entre le fracas de « tout ça » (la visite et la chute de l'Américain, l'enquête policière qui a suivi, la relation avec le régisseur, l'inauguration de la salle des Vents, les morts de Maurice et de Rodolfo) et l'absence caractérisant les lieux de *l'aujourd'hui*²⁰. Deux syntagmes, « l'enchantement opère » et « l'on se dit qu'après tous ces efforts malgré tout en valaient la [peine] », suggèrent l'idée que le narrateur attribue une certaine *synchronicité*²¹ aux circonstances de « tout ça » et que c'est à partir de ce moment que surgit l'urgence d'écrire le roman.

L'entrelacement de ces faits et de ces destins n'est pas seulement amené par les coïncidences temporelles, mais aussi par les superpositions thématiques qui confondent parfois Maurice et Rodolfo, le narrateur et l'artiste ou la relation du narrateur avec l'Américain et celle avec Rodolfo. Les deux personnages morts, l'un, l'ami de Marcheschi – l'artiste de la salle des Vents –, l'autre, l'ami du narrateur, sont apparentés par des mêmes traits de caractère, par une incapacité viscérale à « causer le moindre tort à quiconque » (p. 84), touchant presque à la « sainteté » (voir p. 82-90) : « [L]a très haute

²⁰ *L'aujourd'hui* indique le moment le plus contemporain dans les événements du roman, celui où le narrateur conçoit l'écriture du roman *L'Inauguration de la salle des Vents*, le sujet du thème n° 3.

²¹ Selon Carl Gustav Jung, la synchronicité est l'occurrence simultanée de deux ou plusieurs événements qui, même en étant dépourvus de lien de causalité, prennent un sens pour la personne qui les perçoit.

estime [...] qu'il [Rodolfo] méritait plus qu'aucun autre (sauf peut-être Oyosson, Maurice, le saint, on l'a vu, le dédicataire de la salle des Vents) » (p. 93). De leur côté, l'artiste et le narrateur sont en relation spéculaire pour ce qui concerne leur processus de création²², aussi bien que pour une certaine distance émotionnelle²³ :

[C]ette part de monstruosité, [...] exagérée peut-être, à titre rétrospectif par une conscience scrupuleuse à l'excès et rendue même obsessionnelle par le deuil, par l'impossibilité qu'il entraîne de toute reprise, [...] serait redistribuée, au moyen de la carte et de l'ensemble de la salle – décrite ailleurs, il faudrait que le visiteur s'en souvînt, comme une espèce d'*accumulateur* –, à tous les autres personnages et toutes les autres intrigues, si c'est bien le mot, toutes les autres amours et toutes les autres phrases. (nous soulignons, p. 201)

De plus, les deux couples (l'Américain et le narrateur, Rodolfo et le narrateur) se font pendant l'un à l'autre, le premier ayant causé « ce refus [du narrateur] de s'engager, cette détermination à ne pas entrer de nouveau dans un arrangement aussi étroit que celui qui l'avait rendu lui si malheureux qui rendaient à son tour Vicente [Rodolfo] malheureux » (p. 92). Le grand regret qui suit cet amour inavoué, regret exprimé tout au long du roman, est aussi élaboré à partir de la confrontation avec les dynamiques de la relation précédente (thème n° 12), où le narrateur était celui qui, comme Rodolfo, souffrait²⁴.

²² Voir § 3.3.3.

²³ Voir ISV, p. 18-9, 141-2.

²⁴ Renaud Camus, *P.A. (petite annonce)*, § 299-300, p. 134-8, cité dans Charles A. Porter, art. cit., p. 133 : « Si par le verbe *aimer* on veut convoquer l'affection, la sympathie, l'estime, la tendresse, même (et tous ces sentiments, il va sans dire, n'étant en rien incompatibles avec le désir), c'est plutôt l'image de Rodolfo, qui se lève. [...] Voici *le garçon le plus adorable de ma vie*, certainement (avec le gendarme *in close pursuit*, toutefois, à la manière des gendarmes). Quand je l'ai rencontré, malheureusement, je sortais à peine de cette longue et terrible liaison avec X. [l'Américain], et j'étais loin d'être prêt à me lancer sérieusement dans quoi que ce soit d'autre. Une grave mélancolie m'habitait. Lui n'a pas eu de chance : je l'ai rendu malheureux, alors qu'il apportait à mes jours une sorte d'apaisement, de tranquillité et même de gaieté [...]. Les années que nous avons passées ensemble (*six*, si je calcule bien) ont certainement compté parmi les plus heureuses, ou les moins malheureuses, en tout cas les plus pleines, à la fois, et les plus *sereines*, de mon existence (sentimentale). »

Les sections suivantes proposent des clés de compréhension et une analyse des enjeux de ces styles et de ce brouillage thématique, à travers les notions de détour, de presque-non-dit, de distance, d'absence-présence, de tombeau et d'image.

3.2 Parcours de lecture : la séquence des combinaisons, l'effet-miroir et la poétique du détour

L'Inauguration de la salle des Vents, plutôt qu'un roman, se pose comme un poème de 335 pages, dont il faut reconstruire la trame épaisse et saisir le retentissement des multiples échos qui d'un bloc à l'autre reconstituent, dans le temps d'une lecture tortueuse, les limites de la lisibilité même. Dans les trois sections suivantes, nous adopterons trois chemins de lecture : le premier qui sera linéaire – syntagmatique, incontournable et préliminaire – nous permettra de savourer le rythme syncopé créé par les alternances des thèmes et des styles ; alors que le deuxième et le troisième – paradigmatiques et errants – non seulement nous orienteront dans les allées de ces différents parcours et carrefours thématiques, mais ils nous apprendront aussi à jouer avec elles, en exploitant la mobilité du texte, le retour en arrière et le saut en avant, la relecture et la mise en relation des blocs. À cette fin, l'auteur fournit une table des matières qui permet de suivre la numérotation des combinaisons style/thème et thème/style, et de lire les titres des différents passages²⁵.

²⁵ Voir p. 337-344.

3.2.1 La séquence des combinaisons

L'Inauguration de la salle des Vents est composé de douze chapitres sans titres – les séquences combinatoires – (11 styles / 12 thèmes, douze fragments chacune) dans la première partie et de 11 chapitres (12 thèmes / 11 styles, douze fragments chacune) dans la deuxième partie :

Or si la première série comporte *onze* éléments et l'autre *douze*, combien de tours seront-ils nécessaires pour que le premier élément de la première série rencontre de nouveau le premier élément de la deuxième série et lui impose sa forme, ou se voie imposer par lui son contenu ? (p. 46)

Cent trente-deux combinaisons, c'est-à-dire les cent trente-deux paragraphes totaux de la première partie. L'analyse d'un chapitre aidera la mise à jour des alternances qui permettent de faire la preuve directe de la fragmentation thématique et stylistique, mais aussi de la concaténation qui lie les différents blocs. Ce type de lecture est *naïf*, il ne préconise pas, par exemple, la consultation de la table des matières, car, vraisemblablement, le lecteur n'en est même pas avisé (la présence de la table des matières n'étant indiquée nulle part au commencement du livre). Ainsi le thème de chaque fragment est à déduire à travers les éléments présents dans le fragment même, mais aussi grâce à une certaine habitude de la succession des filières diégétiques.

L'analyse, qui servira d'exemple, portera sur une portion du chapitre « **IIIb** »²⁶ de la deuxième partie (p. 212-227), du premier jusqu'au huitième fragment. Le premier bloc ouvre sur le style non rédigé :

10 H THÉÂTRE DE LA DIGUE / 13 H 10 ARRIVÉE X. Peu et mal dormi / Salué J.-P. et Ch.-Y. P. qui partiront en fin de matinée / Été à Toulouse, réunion au th. de la Digue à pr. d'un ouvrage sur les théâtres de Midi-P / [...] Installation / [...] Prom. aux avec lui aux rochers de Mauroux / Au

²⁶ Voir la table des matières.

retour, affreux accident / tandis que l'attends au second, ds la S. des V., il tombe du pt du balcon de la cuis [...] **Samedi 24 juin 95 06 24 S. Jean-Baptiste 25^e semaine SOIR PIQUE-NIQUE REGARD** très peu dormi / [...] Acheté pour X. pt poste de radio à la Fnac, puis cherch. p. lui divers bisc. et frts / [...]. (c'est l'auteur qui souligne, p. 212)

Le thème est celui de la visite de l'Américain, déductible par « ARRIVÉE X. » (X. étant un des noms de ce personnage), par la mention de sa chute du balcon, mais aussi par la notation sur l'installation, qu'on sait déjà s'être passée la veille de l'arrivée de l'hôte. Il est intéressant de noter la date de la seconde partie du passage qui permet ainsi de donner une collocation temporelle précise au jour de l'accident et à l'installation de la salle des Vents, le vendredi 23 juin 1995, qui, comme nous le verrons plus loin, est important pour le souci de reconstruction chronologique des faits par le narrateur.

Le deuxième bloc, dans le style non ponctué, s'ouvre sur un des motifs récurrents du thème « de la vie avec E. », autrement dit l'ami mort du narrateur (ou Rodolfo), sans doute le thème le plus important de tout le roman (trois filières diégétiques sur douze portent sur lui²⁷). Ce passage, avec ses neuf pages, occupe la plus grande partie du chapitre et, comme tout bloc dans le style sans ponctuation, est celui le plus affecté par la fragmentation textuelle, aussi bien au niveau du style qu'à celui des thèmes :

après avoir entr'aperçu la chambre inoubliable [...] ils en trouvent une autre pareillement chez l'habitant [...] au sommet des maisons serrées qui telles qu'on les voit ont peut-être un siècle ou même moins mais qui d'une façon ou d'une autre par leur masse par cette façon qu'elles ont d'être accolées [...] d'ailleurs n'apprendra-t-on pas plus tard ou peut-être on le savait déjà à ce moment là la chronologie de tout cela est un peu il n'est pas même exclu tout à fait exclu [...] et d'ailleurs depuis la dernière fois qu'on est passés par cette phrase la dernière visite à cet endroit du on a appris entre temps qu'il était mort quelqu'un dans le métro vous a appris qu'il était mort ce garçon noir cet

²⁷ Pour le personnage de Rodolfo dans le *Journal* de l'auteur et ISV, voir Charles A. Porter, art. cit.

homme à présent pas vu depuis quinze ou vingt ans ce et soudain rencontré trois fois en trois jours qu'est-ce que ça veut celui qui disait que son carnet d'adresses était un non celui qui le premier avait fait cette réflexion sur son carnet d'adresses qui deviendrait une sorte de cimetière qu'on réentendrait si souvent par la qui deviendrait une sorte de refrain d'emblème de refrain comme le refrain sinistre de ces années-là [...] que certainement il savait déjà qu'on avait dû lui apprendre qu'entre temps c'est-à-dire dans l'épaisseur du entre les phrases entre deux couches de de lecture de relecture de de de entre deux passage de l' de l'œil de la main de la phrase d'une couche à l'autre de de lecture de relecture de réécriture de corrections de reprises (nous soulignons, p. 213-215)

Du thème des voyages avec l'ami, l'écriture glisse de la description de l'architecture de maisons en Grèce à une autre époque, celle de la rédaction du roman, pendant laquelle le narrateur rencontre une connaissance dans le métro, qui lui fait part de la nouvelle d'une mort. Le souci de chronologie se relie à l'indice du bloc qui le précède, et les références au carnet comme cimetière et au « refrain sinistre de ces années-là » relie le passage avec d'autres parties du roman, où la maladie qui a causé la mort de Rodolfo est en même temps dite et non-dite. L'idée du « refrain sinistre » est aussi soutenue formellement par la répétition litannique qui caractérise ces lignes. Ensuite, de la question temporelle (« entretemps », « dans l'épaisseur du [temps] ») le récit revient sur le problème de la rédaction à travers la liste balbutiante et fragmentée des mots juxtaposés du champ lexical de l'écriture. Le récit trébuche sur les mots, il est coincé sur le « de » dans un effort d'expression, à travers lequel *écrire* se donne avec peine et trouble.

Le passage continue ainsi :

et la machine pendant ce temps continue à tourner à battre à produire du à faire entendre ce battement sourd qui est celui-là même du ne s'arrête pas dans l'épaisseur du pendant ce temps il est mort on ne le verra plus on ne l'entendra plus impossible désormais de lever les plus aucune chance de la moindre correction d'un éclaircissement d'une relecture d'une mise au point des malentendus (nous soulignons, p. 215)

De l'écriture on revient à la question temporelle précisément en relation à la mort de « il ». Le fragment « il est mort » ne se réfère pas à celui dont la nouvelle du décès arrive dans le métro, mais à Rodolfo, dont la disparition est toujours liée au regret et à un sens aigu de l'irréversibilité du temps. Dans ce passage, ceux-ci se superposent à l'impossibilité du *pentimento* et renchaînent avec le champ lexical de l'écriture, dont les répétitions acquièrent une toute autre résonance, celle du regret et de l'irrévocabilité temporelle.

Ensuite, après une digression à propos de la « Comtesse », l'amie de Rodolfo qui annoncera sa mort par téléphone au narrateur, le récit reprend le thème de la nostalgie et du regret avec la reprise du motif d'une chambre à peine vue, à laquelle, comme pour Rodolfo, le narrateur « ne fait plus que penser avec une fraîche nostalgie sans espoir de retour » (p. 216). Le fragment reprend le récit de Rodolfo et de son voyage en Grèce avec le narrateur, ne manquant pas d'y inscrire le même ton de remords : « on n'est pas là pour toute la journée il faut en profiter le temps est si la vie est si et ils louent tout de même des motocyclettes » (p. 216). Une page après, la liberté de mouvement permise par la syntaxe décousue de ce style poursuit l'alternance thématique :

il faudrait on pourrait la [une photographie] rechercher dans la masse des c'est comme les lettres de
comme les poèmes de comment s'appelle-t-il de Claude de Gérard de Jean-Louis de Serge de
François de Vincent de Paul de Régis le directeur des surfaces l'intendant général le régisseur et
comment s'appelait-il à force de changer les noms et leurs lettres et leurs poèmes et leur
photographies [...] mais eux ils sont vivants en tout cas il est vivant il a écrit il a envoyé une lettre
(p. 217)

Par le biais d'une comparaison, le fil du récit s'enchaîne sur le thème de la relation avec le Régisseur pour ensuite retourner, par contraste, sur le thème de Rodolfo qui, à

différence du Régisseur, n'est plus en vie. À une demi-page de distance, jusqu'à la fin du bloc, un syntagme cherche à faire surface dans les phrases segmentées du passage :

au temps où la jambe levée bien droit de son pas décidé dans la lumière du soir où va-t-il tandis que toi tu es et tous ces gens très beaux hommes et femmes de tous les pays (nous soulignons, p. 218)

mais à cette époque c'était tout à fait la jeunesse de cet Italien qu'il aimait qu'il avait aimé à vingt ans et qui à l'époque et qui pouvait avoir sept ou huit ans de plus que et qu'est-ce qu'il a bien pu devenir celui-là aussi celui-là non plus tandis que toi tu es la porte s'ouvre et ton visage est et tu es et lui pouvait avoir vingt-sept ou vingt-huit ans (nous soulignons, p. 220)

et donc toute la journée ils avaient parcouru l'île à deux sur la même [motocyclette] lui sur le siège arrière sur les petites routes le long des chemins et donc ses deux bras enserraient le corps de celui qui tandis que toi oui et peut être même dans la vitesse [...] j'avais pensé non il ne m'aurait pas [permis de] dormir contre lui après toutes ces années l'entourer de nouveau de mes bras cela ne m'aurait pas non cela ne l'aurait pas le baiser au tandis que toi tandis que maintenant et donc sur le siège arrière il le serrait (nous soulignons, p. 221)

c'est ainsi souvenez-vous que dans les dernières lettres les billets de la folie juste avant l'épisode présumé du cheval oui la compassion une grande une immense une énorme compassion même pour²⁸ tandis que toi il appelle celle qui tu es mort pour toujours et plus loin on découvrait un la statue couchée [...] on dit un kouros mais très archaïque [...] et l'on peut [...] avancer sur son corps entre les branches écartant les un bras en avant pour se protéger le des marches sont taillées dans la tandis que toi tu es mort à jamais et les oiseaux et l'on peut et les palmes et la carte et la lumière et l'on peut (nous soulignons, p. 222-3)

Les occurrences de l'expression inachevée « tandis que toi » ne s'arrêtent que dans la dernière partie du bloc, où le syntagme arrive, enfin, à se compléter dans la phrase

²⁸ L'épisode du cheval pourrait être une réminiscence de Nietzsche, épisode entre autres cité dans *La Chambre claire* de Roland Barthes.

« tandis que toi tu es mort à jamais ». Le morcellement syntaxique et thématique du style non ponctué est celui qui se prête le mieux à presque dire les aveux textuels les plus difficiles à articuler. Le « tandis que toi » revient comme un refrain, non pas sinistre cette fois, mais élégiaque. Dans les plis et par les détours permis par le manque de ponctuation, le texte se répand et devient une surface discontinue où le lecteur risque de se perdre et d'être accablé par les mots et les thèmes mêmes, ressurgissant comme hors contrôle.

Le troisième passage de la séquence est écrit dans le style classique et lyrique :

Ce que par excellence il s'agirait d'atteindre, c'est ce moment du *défaut*, du point de côté, du faux mouvement, cet instant précis où le garde-fou se dérobe, où la lumière oblique atteint un objet donné, une coupe, une faille dans la paroi, un *désordre d'architecture* (comme ils disent) : le canapé, la porte, une phrase interrompue, un nom propre sur une feuille brûlée, ce point de l'espace où pour un quart de seconde tout est *juste* [...] ; et cela, bien sûr, même si le prix à payer pour toucher à cette justesse intolérable, [...] c'est le coup de couteau d'une absence [...] – *parce que tu es mort à jamais* [...]. (p. 223)

Le thème du fragment est celui de la rédaction du roman ; le narrateur revient sur deux questions fondamentales de l'écriture : le « défaut » (la distance, la dérobade) et le « désordre d'architecture » (les contraintes, la fragmentation, le style non ponctué). Ceux-ci, paradoxalement, aboutissent à la justesse, mais à une justesse conquise par l'« absence ». Les mots que Camus a mis en italique trouvent leur point culminant dans le « parce que tu es mort à jamais », qui, du bloc précédent, ressurgit comme un cri suffoqué. Le manque essentiel de l'ami mort trouve son pendant stylistique dans l'absence de la justesse, ce qui est souligné par le dernier mot en italique du passage :

« [V]ous pouvez le vérifier, regardez autour de vous, ne vous gênez pas mais ne touchez à rien s'il vous plaît, de n'être *pas* là. » (p. 223)²⁹.

Ensuite, dans le quatrième paragraphe, le thème de la relation avec le Régisseur est repris dans le style interrogatif, et le cœur de ce fragment semble résider dans une question de point de vue :

Peut être, mais est-ce qu'il ne conviendrait pas de lui donner la parole à *lui*, au régisseur, à l'amant, le directeur des surfaces, « J'embrasse pas », comme vous l'appeliez [...] : d'essayer de voir les choses *de son point de vue à lui*, d'essayer de connaître sa position dans tout ça, telle qu'il la concevait et qu'il la vivait lui – et ça devrait faire une fameuse différence, non ? (p. 223-4)

L'écart entre le « tout ça », la relation du point de vue de l'auteur, et celui désormais inconnaissable du Régisseur, et le questionnement foncier à toute interrogation soulignent davantage l'effet-défaut de l'écriture, dont il s'agissait dans le troisième fragment de la séquence.

Le cinquième bloc tourne autour de la sœur de Rodolfo, qui, à cause de l'aggravation de la maladie de son frère, « quand lui il est trop crevard pour continuer à serrer la vis » (p. 224), est envoyée dans le *cerrado* de famille et que « t'avais toute la famille que crois-moi elle flippait sa race, qu'i z'étaient là à pas arrêter d'téléphoner là-bas où t'avais jamais personne qui répondait » (p. 224-5). Dans ce bloc, il est ainsi question d'une autre absence, creusée davantage par l'élosion des lettres et par le profond sens d'étrangeté créé par le style familial.

Le sixième bloc est un poème :

Note aussi du pollen

et le mot cauchemar

²⁹ L'absence est encore figurée par les trous blancs qui figurent dans cette séquence, voir § 3.5.2.

apostasie s'apaise

à l'œil de la morsure

Le mot *morsure* dans *L'Inauguration* est généralement lié à l'œuvre de Jean-Paul Marcheschi et réfère aux parties de ses toiles rongées par les flammes (voir § 3.3.2). La renonciation et le reniement indiqués par « apostasie » semblent devoir être attribué toujours à une absence, à une forme visible de quelque chose qui n'est plus. Les mots « pollen » et « cauchemar » constituent le déchiffrement par le narrateur des écritures hâtives que l'artiste note sur ses toiles, mots qui ont échappé à la morsure du feu. Le style poétique charge le thème, l'œuvre de Marcheschi, d'une musicalité et d'une énigme qui donnent au passage un air de justesse incompréhensible, mais perçue comme nécessaire.

Le septième bloc, qui est dans le style conditionnel, relate la nuit de la syncope du chien Hapax, et donne un ensemble de directions sur la manière dont l'épisode devrait être raconté :

La visite nocturne au vétérinaire [...] devrait être traitée de bout en bout sur le mode des films noirs américains des années cinquante, ou bien même à la manière du cinéma expressionniste allemand, en insistant beaucoup, de toute façon, sur les ombres très longues et divergentes [...] ; et quitte, tant qu'on y serait à gratifier l'épouse [...] d'une silhouette et d'une attitude nettement plus sexy et provocantes que dans la réalité supposée [...]. (p. 225)

À l'instar des didascalies d'un scénario, ce paragraphe est une autoréflexion sur l'écriture qui insiste encore sur la distance, le défaut, entre le référent et sa littérisation.

Le huitième bloc est une combinaison du thème de l'accident du Visiteur, la véritable chute du roman, et du style genre rapport de police :

[À] M.X., logé à l'intérieur même du bâtiment, il n'avait été fait *aucune recommandation particulière* ni n'avait été prodiguée la *moindre* information quant au danger pourtant manifeste que présentaient certaines parties dudit bâtiment ; que *nulle part*, à l'intérieur ni à l'extérieur de l'édifice,

ce danger n'était signalé par le moindre panneau, avertissement ou mise en garde d'aucune sorte [...]. (nous soulignons en souligné, p. 225-6)

Les nombreuses négations présentes dans ce passage créent une absence grammaticale et textualisent le thème de l'absence véhiculé par les autres fragments de la séquence, dans le motif de la « recommandation particulière » manquante.

Malgré un effet d'étrangeté certain entre un bloc et l'autre, dû à la fragmentation stylistique et thématique, cette portion de séquence est un exemple de la poétique à effet homogénéisant de *L'Inauguration de la salle des Vents* : les filières diégétiques se font écho et la rhétorique de l'absence tisse ses motifs dans les différents blocs, qui semblent tous jaillir, par des mots balbutiés ou des images furtives, dans le style sans ponctuation.

3.2.2 L'effet-miroir

Après une lecture linéaire de la première page à la page 335 de *L'Inauguration de la salle des Vents*, il est possible d'appliquer une stratégie lectorale qui permet une lecture mouvante et paradigmatique, grâce à la table des matières qui paraît à la fin du roman. Entre les diverses manières de relecture des fragments, il est intéressant de lire les passages jumeaux en position de miroir dans les deux parties du roman.

L'analyse de cette section portera sur les passages « (35. **IV**. 2/11) la porte et le visage » et « (167. 35. **IIIb**. 11/2) musculation en salle » :

- Ah mais tu es debout, tout de même ! lui avait dit Gilles, le voyageur, le narrateur, son visiteur au Brésil, afin de prononcer au plus vite quelques mots et de ne pas parler de son visage quand il ouvrit la porte, à Saint-Paul, ni de son corps, ni de sa peau. (p. 38)

- Dès le début de l'année prochaine j'ai bien l'intention de me remettre à la musculation en salle, répéta-t-il dans le couloir, en reconduisant son hôte, qui devait absolument retourner à Rio : parce que là, tu vois, tout a fondu, ça ne peut pas durer comme ça. (p. 227)

Ces deux blocs dans le style dialogué portent sur l'épisode de la visite du narrateur au Brésil, lors de la phase terminale de la maladie de Rodolfo, un des motifs du thème 11, « maladie et mort de E., les deux mères, la sœur, la chaise, etc. ». Le locuteur du deuxième bout de dialogue est le malade ; le narrateur commente l'absurdité de ces propos, bien des pages avant ce bloc :

pendant le même séjour pendant la même visite il semble qu'il y ait une contradiction une confusion dans les souvenirs mais non mais pourtant non il disait pendant la même visite c'est au cours de la même visite qu'on l'entendit dire c'est difficile à croire que dès le début de l'année suivante que son intention était de qu'il allait se remettre au qu'il allait reprendre la qu'il avait pris la décision de retourner dans une salle de [musculation] (p. 67).

Pourquoi l'écriture reviendrait-elle sur cette scène d'une telle matière ? Les deux passages dialogués, apparemment incongrus et anodins, prennent une signification et une épaisseur différentes après une mise en résonance et une confrontation avec d'autres passages du roman où il est question de la même visite :

Qu'ouvrir montra la mort, ici, d'un trait non sans pustule, et creuse qu'un baiser n'hésita pas à rompre, car il fallait tuer (à même ce palier) le temps qui l'eût permis et dont je (moi non plus) ne serait pas revenu plus que lui. (p. 20)

au moment où lui où le visage lui ouvrait la porte lui montrait son lui apparaissait sur le palier pour la première fois depuis des années et tel que la et tel que le l'avait sculpté l'avait creusé l'avait raviné enfin ç'aurait été épouvantable c'était une apparition (nous soulignons, p. 63)

Porte au visage avait mené

à l'orée du livre la source
où palmes et scrofules en cet
entrebâillement combattaient (p. 154)

L'épisode revient très souvent dans le roman et se concentre surtout sur le moment critique de l'ouverture de la porte de la chambre de Rodolfo et sur le franchissement de ce seuil. Franchir cette porte a signifié pour le narrateur la confrontation avec le visage de la maladie, l'*imago* (en tant que moule du visage de mort) définitive de l'ami. Au-delà du seuil se trouvent la mort et ses traces bouleversantes, qui hantent le texte : « son visage troué déchiré creusé percé brûlé dévasté réduit à l'os à la trace au signe à la marque au vestige au nom au mot au pied de la lettre brûlée volée trouée percée brûlée » (p. 157). La figure sculptée par la maladie du Brésilien, effet d'un désastre qui ne dit pas son nom, ainsi que la fragmentation balbutiante des mots laissés en suspens du style sans narration, contribuent respectivement à visualiser l'innommable et à le textualiser dans son impossibilité verbale. À l'instar de l'idée simonienne du roman comme « un jeu de miroirs internes », les occurrences textuelles de l'épisode se reflètent les unes les autres et s'informent réciproquement.

Ainsi, les premiers mots prononcés par Gilles (un des prénoms du narrateur) et les derniers prononcés par l'ami lors de cette visite acquièrent toute leur importance. Ce sont des bribes de la dernière conversation que le narrateur et Rodolfo ont eue, l'échange raté par excellence, un dialogue chargé de mots non-dits et d'amour inexprimé. Cet espace verbal du regret s'inscrit dans celui de la dernière rencontre où tout aurait pu se jouer et se dire, mais cela n'a pas été le cas³⁰. La chambre du mourant, un des lieux du regret du

³⁰ Pendant sa visite à l'Université de Colombie Britannique en avril 2008, Renaud Camus a défini la mort comme un échec, un moment que l'on rate toujours dans ce qu'on voudrait dire.

narrateur, est dramatisée par le seuil à franchir. Dans *L'Inauguration*, au-delà de toute porte, et de tout seuil, il y a toujours un autre monde, le commencement d'un voyage vers un ailleurs : « [I]l n'y a pas de porte et encore une fois faudrait-il savoir ce qu'on appelle une [porte] si ce n'est que le vide ou bien si c'est le si c'est le manque ou la présence ou l'ouverture ou la barrière ou le passage ou l'interdit ou l'ouverture en sens inverse [...]. » (p. 89). Cette citation se réfère, du moins au premier niveau, à la salle dite des Vents (dans le château de Plieux, demeure du narrateur), espace avec une grande fenêtre, où d'une porte ne reste que l'embrasure.

L'idée du passage se marie à la poétique romanesque des effets-miroir selon laquelle tout écho ou reflet d'une partie à l'autre du roman est un transfert de sens, une passerelle thématique. Le premier roman de Renaud Camus, *Passage*³¹ – un texte composé en grande partie de citations hétérogènes, publié sous la mention *roman* – exploite cette poétique du transport des signifiants et des signifiés qui glissent d'une citation à l'autre du texte, en créant des liens inattendus et de nouveaux parcours textuels. Dans *L'Inauguration de la salle des Vents*, cette poétique des passages se traduit aussi dans les traversées intertextuelles et dans les sauts intratextuels. D'un côté, par exemple, les références exogènes à Mallarmé, à Dante, à Jean-Christophe Cambier ou à Jacqueline Risset ; de l'autre, celles endogènes aux différents éléments de *L'Inauguration* et à d'autres œuvres de l'auteur.

³¹ Renaud Camus, *Passage*, Paris, Flammarion, 1975.

3.2.3 La poétique du détour

La textualité de *L'Inauguration de la salle des Vents* doit se lire comme un espace à parcourir, une idée qui est suggérée et mise en abyme dans certains passages dès l'ouverture du roman. Déjà l'exergue, tiré des *Investigations philosophiques* de Wittgenstein, introduit l'idée du trajet et de la confusion potentielle de celui qui emprunterait deux parcours différents : « Vous arrivez par un côté, vous vous y reconnaissez ; vous arrivez au même endroit par un autre côté, vous n'y reconnaissez plus rien. » Le premier bloc du roman enchaîne sur ce concept :

Alors qu'ils arrivaient *de l'est*, évidemment, je s'arrangea [*sic*] pour que la voiture, au prix d'un détour très discret sur la fin du parcours, avance vers le château en l'abordant *de l'ouest*, au contraire, parce que la vieille bâtisse au sommet de sa butte, jugeait-il, se présente de ce côté-là sous son jour le meilleur, et produit sur les visiteurs l'impression la plus vive. (p. 11)

La description de l'arrivée de l'ami américain, dont la visite est le sujet de la première filière diégétique du roman, devient une question de perspective, dictée par un « détour très discret sur la fin du parcours ». Quelques pages plus loin, cette question de perspective et de *détour discret* fait écho à un bloc sur le même thème qui est rédigé dans le style sans ponctuation :

afin de vérifier d'arpenter de s'assurer de que le cadre le château le cadre permettrait de monter de montrer dans les meilleures conditions mettrait bien en valeur serait susceptible de présenter sous son meilleur jour sous cet angle dans cette direction en tout cas en arrivant de l'ouest sa propre collection [...] en tout cas il était tout à fait jovial très à l'aise à son habitude d'un autre côté en arrivant d'un autre côté au gré d'un vent léger détour sur la fin du parcours y a-t-il jamais de vraies plaisanteries en tout cas vous n'avez jamais su exactement ce qu'il en était incidemment ah oui il avait appris incidemment c'est peut-être cela qui l'avait décidé à qui l'avait conduit à qui l'avait

amené à écrire à téléphoner sur ce ton jovial en tout cas très à l'aise à son habitude comme si de rien n'était par ce détour à la fin de la conversation [...] (nous soulignons, p. 39-40)³²

Le *détour*, dans ce passage, peut être à la fois un parcours qui s'écarte de la voie directe et un moyen indirect de dire quelque chose. En tout cas, l'image principale reste celle d'un virage, d'un trajet sinueux – que ce soit géographique ou métaphorique. Cette façon de pratiquer l'espace romanesque est le présupposé de la contrainte 11x12/12x11 qui suppose que la lecture se fasse errante, parcourant le texte dans toutes les directions possibles et selon les voies suggérées par le texte lui-même (ex. : les passages en miroir). Ainsi, l'exergue et les passages, tels les extraits cités ci-dessus, semblent devoir être interprétés de manière méta-textuelle, comme des réflexions sur la spatialité du roman. De fait, l'auteur avoue :

Rien ne me désole plus qu'une route de traverse que je ne prendrai pas. Et mon rapport au sens est tel. [...] J'essaie de parler et tout d'un coup il faudrait prendre un chemin de travers. [...] La structure du Gers c'est une structure de promenades, des promenades désirantes qui éloignent du bout. Toujours d'autres objectifs. [...] C'est comme ça que je marche, c'est comme ça que je pense.³³

Comme le Gers, *L'Inauguration* semble être un espace à plusieurs chemins, où nul ordre supérieur, même pas celui de composition, ne s'imposerait sur les autres ; au contraire, la particularité d'un tel agencement est celle d'instiguer l'errance textuelle. À ce sujet, Sjeff Houppermans a parlé d'une écriture chez Renaud Camus qui « met en scène, spécifie,

³² Il y a encore trois échos du même type dans le passage, voir p. 39-46.

³³ Voir l'entretien vidéo avec Pascale Bouhénic, art. cit. Nous retranscrivons les mots de l'auteur avec notre ponctuation.

particularise le dynamisme du désir »³⁴, en considérant celui-ci comme « un déplacement infini sur la ligne des projections métonymiques »³⁵.

À l'instar du *Jardin des Plantes*, ce type d'agencement *désirant* et labyrinthique de *L'Inauguration* ne fuit pas la répétition, mais, au contraire, la développe sous les formes de la superposition et de la redite (comme on l'a vu dans la section précédente) et de la contamination. Surtout dans les blocs non ponctués, les thèmes et les personnages se mélangent les uns aux autres par un mode de circulation qui passe surtout par le signifiant de certains mots. Ainsi, la poétique du détour n'est pas simplement une poétique de *l'aller ailleurs*, mais aussi celle du *dire autre*, qui, tout au long du roman, paraphrase et développe les mêmes motifs et permet aux mots de certains épisodes de s'insinuer dans les blancs des phrases d'autres passages, surtout dans ceux des blocs non ponctués. Par exemple, dans le passage non ponctué sur l'arrivée de l'Américain, dont un fragment a été commenté plus haut, il y a plusieurs occurrences du syntagme « vent léger » (par exemple : « au prix d'un léger détour au gré d'un vent léger sur la fin du parcours », p. 42). Cela appartient à une autre piste diégétique : la filière numéro 2, une des plus importantes, celle des « souvenirs de la vie avec E. [Rodolfo] ». Il s'agit de ce vent « qui agitait légèrement les voilages » (p. 46) d'une chambre à Naxos entraperçue par le narrateur et Rodolfo lors d'un voyage qu'ils avaient fait ensemble en Grèce (« les rideaux les voilages ils refluent d'un seul coup au gré d'un vent léger mais sans rien cacher suffisamment écartés pour ne rien cacher », p. 32). Ce syntagme, qui hante le texte, ressurgit un peu au hasard au long de différents passages thématiques, en s'insinuant surtout dans la syntaxe décousue du style sans ponctuation. Les bribes de phrases qui

³⁴ Sjeff Houppermans, *Renaud Camus érographe*, Amsterdam, Rodopi, 2004, p. 10.

³⁵ *Ibid.*

reviennent, se greffant aux récits d'autres filières diégétiques, sont la marque d'un refoulé qui essaie de faire surface ou d'un souvenir pressant qui cherche à prendre le dessus.

Le bloc « le détour de la phrase » (p. 147-53) – style sans ponctuation, thème n° 7, « évanouissement du chien, visite nocturne au vétérinaire, les hortensias, les ombres » – voit la superposition de l'évanouissement de Hapax et de la mort de Rodolfo, dont la nouvelle l'avait précédé de quelques heures. L'interrogation principale de l'écriture se fait autour de l'idée de re-création du souvenir en forme de récit. Le bloc s'ouvre sur l'impuissance de l'écriture par rapport à la distance temporelle avec le souvenir : « le souvenir passage du temps sept ans et l'écriture m'y fera jamais écrire » (p. 147). La mise en mots se pose comme l'impossible restitution de l'épaisseur changeante et simultanée des souvenirs : « le récit écrase le récit le dépouille le décharne le simplifie lui donne artificiellement une un cours un tracé » (p. 147). En particulier :

la seule syntaxe la grammaire la forme la phrase la structure la syntaxe l'agencement grammatical de la implique une perte c'est vrai une suspension une chute un retrait un évanouissement une distance un écart une réduction puisque son principe même est un détour une distance prise une absence une sorte de dormition une absence une petite mort (p. 147)

En même temps qu'il se passe des écarts, l'agencement narratif les assume au point d'être identifié lui-même en tant que distance. À travers la syntaxe, et sa qualité de détour, le souvenir trouve dans le récit « une façon d'être là sans y être » (p. 147). Paradoxalement, le risque de réduction des nuances du souvenir est éventé dans ce bloc, comme dans les autres passages sans ponctuation, par une écriture qui semble s'écrire au fur et à mesure, les mots s'appelant les uns les autres et engendrant d'eux-mêmes l'enchaînement et la superposition des différentes thématiques (le chien, Rodolfo, l'écriture, la chute).

Dans *L'Inauguration*, les signes et les sens « s'ouvrent éternellement sur d'autres signes [et] sur d'autres sens »³⁶ auxquels le lecteur ne peut que s'abandonner dans « un consentement à la vitesse à l'avancée à la perte » (p. 216) : nul fil d'Ariane pour le « *Wanderer* »³⁷, dont le parcours de lecture suit les errances des mots qui se dérobent ou qui s'ouvrent sur les carrefours du sens.

3.3 Le « désastre »³⁸ et les tombeaux

« Le désastre peut s'appeler holocauste, il peut s'appeler sida, aussi bien. S'appeler et ne pas s'appeler : *sans titre*, dit James Brown, et entre parenthèses en italiques, (*sida*). La chose est dite et n'est pas dite. Qu'elle ne saurait être dite, voilà peut-être ce qui est dit. »

Renaud Camus, *Le Discours de Flaran*, p. 46

Le labyrinthe textuel de *L'Inauguration de la salle des Vents*, créé par tous les détours stylistiques et thématiques, s'accompagne d'un vœu de silence textuel qui s'inscrit dans une esthétique confrontant l'art à l'indicible des horreurs du XX^e siècle. Dans le *Discours de Flaran*³⁹ et *Nightsound*⁴⁰, deux écrits sur l'art contemporain, Renaud Camus explique « l'aphasie »⁴¹ de certaines œuvres, qui, autant que son esthétique romanesque, sont en retrait par rapport à un référent indicible, se dérobent à toute réduction nominaliste et

³⁶ ES, p. 191.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Voir Blanchot, *L'Écriture du désastre*, *op. cit.* Le génitif à double sens du titre de cet essai fragmentaire figure l'impossibilité de la représentation après les désastres du siècle qui vient de se conclure : il garde la trace du désastre historique et humaniste et suggère le désastre référentiel d'une écriture incapable d'affirmer une signification univoque.

³⁹ Renaud Camus, *Discours de Flaran. Sur l'art contemporain en général et sur la collection de Plieux en particulier*, Paris, P.O.L, 1997. Dorénavant : DF.

⁴⁰ Renaud Camus, *Nightsound (sur Joseph Albers)* suivi de *Six Prayers*, Paris, P.O.L, 2000.

⁴¹ DF, p. 17.

tendent au silence. Cette réticence semble être pour l'auteur la forme la plus proche du sacré : « Retirement et non pas développement. Tel serait l'art, à la manière du Dieu d'Isaac Louria qui ne crée qu'en s'excluant. »⁴² La seule réponse possible de l'art après la Shoah réside dans les formes qui permettent le travail du silence, trace non-dite du tragique et de l'écart insurmontable entre l'expérience et la mise en forme, entre l'Histoire et l'art :

Mais qu'on songe à toute poésie de toute époque, aussi bien, à toute parole oraculaire, que constitue comme telle son refus même d'un sens trop immédiat, des mots ou des tournures trop répandus, des images trop claires et que rien ne distingue du flot trivial de parler, d'être et de figurer : de ce retrait constitutif, l'art contemporain n'est qu'une exaspération pudique, et révoltée. [...] Comment produire encore du sens, quand tous les moyens du sens vous répugnent ?⁴³

La question de la représentabilité devient problématique et s'associe au refus d'une syntaxe et d'un imaginaire réduits à la banalité du parler quotidien, promouvant une écriture poétique ou « oraculaire » qui fuit les lieux communs et le sens donné d'avance, et s'impose comme sens crypté, réticent et *in divenire*.

La voie alternative de la signification, ce « côté adamique de l'art contemporain »⁴⁴ au lendemain du désastre, va, pour Renaud Camus, dans le sens des ruines et des tombeaux, comme le poème mallarméen *Tombeau d'Edgar Poe* que Camus cite dans son *Discours de Flaran* (« [c]alme bloc ici bas chu d'un désastre obscur »⁴⁵) ; ou le tableau-tombeau de Hans Lunenborg⁴⁶, où Frederic Matys Thursz « prend le thème

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*, p. 21-2.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 44.

⁴⁶ Beau-père de Frederic Matys Thursz.

littéralement [...] puisque son tableau devient lui-même une sépulture »⁴⁷, les cendres du défunt étant mélangées à la peinture. Pour Camus, le tombeau est un objet sacré qui, par son caractère de présence d'une absence, s'apparente à l'Eucharistie et à son mystère de l'incarnation⁴⁸. Ce caractère dichotomique et paradoxal de présence-absence est le principe même de l'art, selon Camus, puisque « [t]out art depuis toujours est présence de l'absence – et d'abord [...] présence de l'artiste absent [...]. Je ne suis pas parmi vous, dit l'artiste en son œuvre. Pourtant j'y suis bien davantage que si j'y étais vraiment »⁴⁹ (voir § 3.5)⁵⁰.

3.3.1 Le tombeau mallarméen⁵¹

Dans *L'Inauguration de la salle des Vents*, Camus cite encore Mallarmé, mais, cette fois-ci, le *Tombeau de Verlaine*. Le vers « ce peu profond ruisseau », anticipé par les occurrences du mot « tombeau »⁵², paraît deux fois dans la première partie du roman entre les phrases du style sans ponctuation⁵³. Dans la deuxième partie, l'intertexte mallarméen est réintroduit par le bloc narratif intitulé « le ruisseau calomnié » (p. 204-

⁴⁷ DF, p. 26.

⁴⁸ Voir *ibid.*, p. 39.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 38-9.

⁵⁰ Pour la poétique de l'absence et de la présence, voir Sarkonak, « La présence de l'absence : *L'Inauguration de la Salle des Vents* de Renaud Camus », art. cit.

⁵¹ Une première version des sections 3.3.1, 3.4, 3.4.1, 3.4.2 a paru dans Chiara Falangola, « Espaces de la présence et de l'absence : un écho mallarméen dans *L'Inauguration de la salle des Vents* de Renaud Camus », *Voix plurielles*, n° 8.2, 2011, p. 172-179.

⁵² ISV : « à l'article D. à l'article éloge à l'article tombeau », p. 84 ; « où c'est qu'il y a les tombeaux, là, et toutes les putes sur les tombeaux quoi », p. 109 ; « ce jeune prince [...] qu'on verrait esquisser un pas de danse, sur son tombeau », p. 111.

⁵³ Voir p. 147-8, 182.

07), ce qui confirme l'évocation des images du *Tombeau de Verlaine* et met en marche un réseau de résonances intertextuelles entre le poème de Mallarmé et le roman de Camus. Le fragment « le ruisseau calomnié », né de la combinaison du style sans ponctuation et de la filière thématique n° 3, « écriture de *L'Inauguration*, problèmes techniques, autoréférences, etc. », s'ouvre sur un questionnement autour de la nature du texte en rédaction :

le désir de faire quelque chose qui s'appellerait encore un et qui d'ailleurs d'une certaine façon en serait bel et bien un et même plus peut-être que ne le sont beaucoup de ceux qui assument le nom pleinement et sans hésiter et paraissent y répondre satisfaisant aux attentes traditionnelles impliquées par cette appellation traditionnelle (nous soulignons, p. 204)

Le mot qui devrait suivre les deux occurrences de l'article indéfini, et que le contexte suggère assez clairement, est *roman*⁵⁴, idée qui souligne l'importance de l'intertexte par rapport à la question du genre littéraire et à la nature du texte. En outre, à partir dudit bloc, le vers « peu profond ruisseau » revient cinq autres fois⁵⁵ ; les résonances sémantiques du poème ne s'arrêtent pas aux occurrences des deux syntagmes, mais s'étendent, par analogie ou par contraste, à la totalité du *Tombeau* et découvrent les enjeux de cette réminiscence littéraire dans l'écriture de *L'Inauguration*.

Dans le quatrain d'ouverture du poème de Mallarmé sont évoqués un sens de mobilité et une négation de l'état immobile et endeillé de la mort : « Le noir roc courroucé que la bise le roule / Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains / Tâtant sa

⁵⁴ À noter qu'à la page 227 il pourrait y avoir le même type de censure : « Renc. à l'Inst. d'Art, rue M./ verre au victory (non, après) / rest. universitaire (Grand Palais) / cours de Michel Zeraffa, ' et formes romanesques' [...] ». Le mot élidé pourrait être *art* ou *cinéma*.

⁵⁵ ISV, p. 223, 229, 231, 284, 303.

ressemblance avec les maux humains / Comme pour en bénir quelque funeste moule. »⁵⁶

À travers l'image du vent, qui emporte le tombeau malgré sa lourdeur, Mallarmé rend Verlaine à son inclination à la fuite et à sa nature rebelle : avec le vent, le poète arrache le « roc courroucé » à sa destinée de noire immobilité ou de « moule » à pleurer. Comme Verlaine, Rodolfo est tout à fait marqué par le voyage et par l'errance. En effet, la *dramatis persona* que le narrateur a choisie pour son ami est justement « le Voyageur » (p. 95), mais rien ne semble alléger la fatalité d'un « moule » symbolisant les « maux humains » et le « hasard funeste ». Dans le fragment intitulé « qu'ouvrir montra la mort », le narrateur décrit l'instant où, rendu au Brésil, il revoit « le Voyageur » malade⁵⁷. En ouvrant la porte de la chambre du malade, le narrateur trouve un moule des « maux humains » : un visage de mort, ravagé par des pustules.

Dans le deuxième quatrain du poème de Mallarmé, le risque d'amplification du deuil par le chant des oiseaux au cimetière est éventé par l'ascension du soleil, comme une sorte d'astre de la gloire pour le défunt : « Ici presque toujours si le ramier roucoule / Cet immatériel deuil opprime de maints / Nubiles plis l'astre mûri des lendemains / Dont un scintillement argentera la foule. »⁵⁸ Chez Camus, cette réminiscence littéraire est présente dans « le chant des oiseaux comme le jour de l'enterrement de C. [Maurice] » (p. 83), faisant écho à l'« immatériel deuil » des oiseaux mallarméens. Le jour de l'enterrement de Maurice coïncide avec une fête juive qui interdit tout éloge qui ne soit

⁵⁶ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, Bertrand Marchal (éd.), Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1998, p. 39.

⁵⁷ Pour les références à cette rencontre dans le *Journal* de l'auteur : voir Sarkonak, « La présence de l'absence », art. cit., p. 383-4 et Charles A. Porter, art. cit.

⁵⁸ Mallarmé, *op. cit.*, p. 39.

pas pour Dieu, et le chant des oiseaux dans le silence du cimetière semble remplacer l'éloge funèbre du défunt, chant qui se pose en symbole de *ce qui ne peut pas être dit*⁵⁹.

Les tercets sont marqués par un air de familiarité joyeuse :

Qui cherche, parcourant le solitaire bond

Tantôt extérieur de notre vagabond –

Verlaine ? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine

À ne surprendre que naïvement d'accord

La lèvre sans y boire ou tarir son haleine

Un peu profond ruisseau calomnié la mort.⁶⁰

Mallarmé dédramatise la mort de Verlaine, lui permet de poursuivre son destin bohémien, ce qui épargne au poète la prison immobile du tombeau. La mort est également atténuée par l'image du poète qui « naïvement » feint de mourir et ne boit pas l'eau du Styx, et par la négation d'une profondeur abyssale du « ruisseau », à tort « calomnié ». Chez Camus, au contraire, l'emprunt intertextuel du « peu profond ruisseau » n'atteint pas la légèreté du sonnet mallarméen et, non seulement la maladie et la mort ne sont pas allégées, mais elles restent imprononçables. La récurrence de « ce peu profond ruisseau » devient la périphrase de la mort « qui n'ose pas dire son nom » (p. 305) et qui s'insinue entre les phrases et jusque dans les marges des pages :

[D]e faire usage à colmater les brèches, boucher les trous, rectifier le cours du ruisseau prétendu et le rappeler lui tout pareil à eux, ni plus ni moins, égal en cet espace, ce volume, ces pages, dans l'équilibre de ce verbe enseigné par le deuil à retenir son souffle. (p. 283-4)

⁵⁹ Ce chant revient plusieurs fois dans le roman en tant que « kaddish aux oiseaux » (p. 37) ou comme « ce chant funèbre à tant d'années d'écart la même célébration qu'ils mêlent à la lumière » (p. 88).

⁶⁰ Mallarmé, *op. cit.*, p. 39.

Le « ruisseau calomnié » devient le trope de la mort et participe de la poétique de l'indicibilité sous-jacente à tout le roman. Le « peu profond ruisseau » contribue ainsi à la poétique de l'absence-présence et devient la jointure où ces deux notions littéraires se dénouent : le syntagme « le ruisseau calomnié » creuse, par négation, l'espace vide de l'ancienne présence de Rodolfo, mais en figurant l'idée spatiale du tombeau comme pierre mémorielle, le ruisseau indique aussi une présence actuelle.

3.3.2 Le tombeau selon Marcheschi

« ...comme une ombre errante sur les bords d'un fleuve... »
Renaud Camus, ISV

L'art de Jean-Paul Marcheschi aussi se situe dans cet espace sacré « entre la profération et le retrait, entre le sens et le refus du sens, ou la totale ambiguïté »⁶¹ de l'art contemporain, dont Camus parle dans le *Discours de Flaran*. Marcheschi est un artiste corse contemporain dont l'œuvre s'inspire de *La Divine Comédie*. Depuis 1984, il ne travaille ses œuvres que par le pinceau de feu : il brûle, troue, noircit et encire des feuilles de papier perforé 21 par 27,9 cm., où, au petit matin, il a hâtivement noté des rêves ou des dictées de l'insomnie. L'œuvre et le vécu de cet artiste donnent vie aux filières thématiques n° 6, « description, élaboration, installation de la carte des Vents », et n° 9, « vie de l'artiste (B.) avec C. [Maurice], vie, mort et enterrement de C., l'éloge impossible, la tombe, les oiseaux, les machins 'fastigiés', etc. ». Le tableau la *Carte des vents* et la sculpture la *Barque des ombres* sont les deux œuvres principales de la salle des Vents, où se trouve l'exposition permanente de l'œuvre de Marcheschi dans le château de

⁶¹ DF, p. 40.

Plieux. L'artiste, ces œuvres et cette salle du château sont les référents réels des homonymes du roman *L'Inauguration de la Salle des Vents*, dont le narrateur décrit le projet d'écriture en ces termes :

De toute façon il est bien évident, s'agissant de ce peintre-là, qu'aucune tentative d'exégèse, sur quelque partie du corpus qu'elle puisse porter, ne saurait faire l'économie de la référence à Dante, même si elle a tout à gagner, dès lors que la Carte des Vents devient l'objet prééminent qu'elle envisage, à faire un détour du côté de Botticelli, dont la propre lecture, opérée qu'elle fut elle-même à travers les filtres conjoints de Lucrece et de Savonarole, a laissé cent dessins (dont huit sont aujourd'hui perdus, hélas), où la figuration s'inscrit déjà dans un système de cercles concentriques, constitués par un réseau de hiéroglyphes en lesquels il n'est pas interdit de reconnaître, ainsi qu'il en va pour l'œuvre qu'il nous intéresse ici, des flammes ou des langues de feu : comme l'a noté très justement une commentatrice qui se trouve compter aussi, et c'est capital, parmi les plus notables spécialistes et traducteurs de *La Divine Comédie*, « c'est le feu, en définitive, qui répond à la question de la représentabilité [suivi dans le texte par une note en bas de page avec les références bibliographiques de l'article de Jacqueline Risset] ». (p. 99)

Marcheschi a réalisé la première *Carte des vents* en 1985 comme une méditation sur la fin de *L'Enfer* de Dante, où ce dernier et son guide Virgile en sortent « à revoir les étoiles »⁶². Ces *Cartes* constituent la manière claire de l'artiste, où le travail de la suie est remplacé par le blanc du papier et de la cire. Les écritures hâtives notées au petit matin ne sont plus recouvertes par le noir de la suie ou trouées par le feu, mais surgissent dans leur banalité, leur désordre ou leur sens difficile à déchiffrer. La part du feu dans la *Carte* est réduite et, tout ce qui en reste, ce sont des flammettes qui exaltent la blancheur de l'œuvre et en accompagnent la circularité concentrique de la structure en rose⁶³. La

⁶² *Enfer*, XXXIV, 139.

⁶³ Le mode de structuration de ces *Cartes* est, dit l'artiste, « à la fois aléatoire et répétitif, [il] consiste à disposer en quinconce, et toujours perpendiculairement à l'axe centrifuge des cercles, une flamme [...] dont on recueille la déchirure ou l'empreinte. Seule, en effet, une structuration rigoureusement identique

Barque des ombres fait partie des travaux de l'artiste sur la transparence : des « séries de fumées ou de brouillard sur verre, matérialisés par des dépôts de suie inégaux »⁶⁴. Grâce aux effets d'immatérialité aérienne, la suie figure en corps de l'ombre, ultérieurement exaltée par la transparence du verre suspendu dans la salle.

Marcheschi voit dans le chant V de l'*Enfer* et le chant I du *Paradis* les tournants du choix du cercle comme figure organisatrice de l'espace et du sens dans son projet. Ces deux chants sont ceux du seuil : l'un du passage dans la véritable douleur infernale, l'autre de l'entrée dans la blancheur éblouissante de la béatitude. Avec le chant V, à partir du cercle infernal numéro deux, Dante rentre dans l'enfer de la douleur, où les âmes des damnés souffrent des peines physiques. D'un côté, le chant V représente le commencement de la structure spiralée et de l'atemporalité négative de l'enfer ; de l'autre, le chant I représente la rencontre du poète avec la structure à cercles concentriques et l'éternité du paradis. Dans son texte « Dante, la spirale », Marcheschi avoue que c'est le poète qui lui a donné « l'idée de l'œuvre comme *Moto Perpetuo*, comme perpétuelle mise en mouvement (et en cause) du sens, des matières et de l'espace, l'œuvre comme expérience fondamentale d'un vacillement et d'un danger, l'œuvre enfin comme traversée »⁶⁵. Selon Marcheschi c'est justement :

permettait au sismographe de la flamme de faire sentir les plus infimes mouvements de l'air, ses plus imperceptibles frémissements » (Jean-Paul Marcheschi, « Dante, la spirale » dans J.-P. Marcheschi, *Nocturne*, Nantes, P.O.L et ART 3, 1992, p. 32). En fait, les cartes sont moins « des vents », que des tracées laissées « par les vents ». Premièrement, l'artiste colle ensemble ses feuilles de papier annotées pour en faire une large toile. Ensuite, il trace une série de cercles concentriques à l'aide d'un compas dont l'ouverture devient de plus en plus ample. Enfin, c'est au tour de l'air, et du feu, de terminer aléatoirement le tableau : les frémissements de l'air bougent le pinceau de feu, mis au centre d'une espèce de compas aux deux jambes fixes (voir Marcheschi, art. cit.).

⁶⁴ Sophie Biass-Fabiani, « Traverser la nuit » dans Biass-Fabiani, Sophie et Marcheschi, Jean-Paul (éds.), *Jean-Paul Marcheschi*, Paris, Somogy, 2001, p. 12.

⁶⁵ Jean-Paul Marcheschi, art. cit., p. 32.

[D]ans le lieu de l'Enfer, que la structure – spiralée ou circulaire – est le plus menacée de se rompre. Invisible ou prêt à disparaître, le cercle continue cependant de soutenir les figures de l'Enfer, car toujours en enfer le signe se divise, il est en proie à une incessante division qui est une douleur, mais aussi le lieu d'un éternel retour à sa propre origine d'où il tente de s'extraire.⁶⁶

À l'origine, pour Marcheschi figurer *La Commedia* voulait dire « restituer les impressions du lecteur du poème en tant qu'il est profondément et d'abord l'expérience d'une traversée de la lumière, de l'ombre chaotique et nocturne de l'Enfer vers la blancheur aveuglante et musicale du Paradis »⁶⁷. De même, dans la salle des Vents, cette traversée vers la lumière est inscrite par la *Carte des vents* qui figure à la fois la « récupération de l'air, de la vue, de l'eau, de la lumière »⁶⁸ à la sortie de l'enfer et la rose du paradis. En outre, la série des *Cartes des vents*, même en étant l'envers clair et lumineux de son projet, obéit pareillement « au double principe fini-infini »⁶⁹ du reste de l'œuvre de Marcheschi. Les cartes sont un *work in progress*, dont l'expansion *ad infinitum* est consubstantielle ; « sans fin, [elles sont la] marque du temps qui passe »⁷⁰.

À l'entrée de la salle des Vents se trouve la dédicace de l'artiste à son ami malade, qui mourra trente-cinq jours après l'installation et l'inauguration de la salle. Dans le roman de Camus, l'ami de Marcheschi est désigné par le narrateur par les initiales M. ou C., ou du nom de Passager, impliquant le voyageur de la *Barque des ombres*. Cet hommage, en apportant à la salle un élément mémoriel, lui confère l'aura d'un tombeau

⁶⁶ Jean-Paul Marcheschi, « Joindre l'image au cercle », entretien avec Michel Griscelli, dans *Marcheschi-Dante, Riveder le stelle*, catalogue de l'exposition du musée Fesch, Ajaccio, La Mothe-Achard, Offset Cinq Éditions, 1999, p. 71.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁶⁸ Jean-Paul Marcheschi, « Dante la spirale », art. cit., p. 32.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ Sophie Biass-Fabiani, « Stanze » dans Sophie Biass-Fabiani et Jean-Paul Marcheschi (éds.), *op. cit.*, p. 210.

et permet de déplacer l'inspiration dantesque chez Marcheschi de l'illustration pure et simple, à la ré-figuration symbolique. Les deux œuvres d'art, la *Barque des ombres* et la *Carte des vents*, font image du symbolisme de la *Commedia* sans en représenter un vers précis. La salle des Vents insiste sur l'idée du voyage dans l'outre-tombe, une traversée qui garde la trace des feux infernaux dans la suie noire de la *Barque des ombres* et les portions brûlées de la *Carte*. Cette dernière, entre enfer et paradis, par la béance de l'embrasure sans porte qui se trouve sur son côté inférieur, pointe encore à la lumière de la destination finale. Ce lieu est ainsi une sorte de salle pharaonique où Marcheschi prépare les outils pour l'ami voyageur vers l'au-delà, qui comme une ombre en passage sur le fleuve infernal, se servira de la carte pour orienter son voyage vers la lumière.

Le concept de fond que l'artiste, et par la suite le narrateur, emprunte à la *Commedia* est celui de l'œuvre comme traversée dont le parcours est une initiation au signe. Pour Dante, elle aboutit au dernier chant du *Paradis* et culmine dans la compréhension silencieuse du mystère de l'incarnation devant la lumière divine. C'est un apprentissage de la vérité, qui mène Dante de l'égarement et du désordre infernal à l'intuition du cercle, figure parfaite et infinie, le signe par excellence, parce que symbole du Divin et de sa création. Ce que Marcheschi essaie de reproduire c'est un voyage aux enfers, et l'œuvre comme apprentissage du signe semble suggérer que la question de toute représentation artistique et littéraire réside dans la question capitale de la forme, d'une forme qui se montre en train de se faire dans le mouvement circulaire du *moto perpetuo*. Dans son *Discours*, Camus rappelle que :

L'art n'est pas dans la négativité, et l'art contemporain pas plus que les autres. Il est dans le *suspens*, qu'il met son art à faire durer le plus longtemps possible : entre la phrase et le silence, entre l'absence et la présence, la véhémence et le retrait, la lumière et la nuit, le langage et la mort.⁷¹

Le tombeau que construit Marcheschi est justement un art de l'entre-deux. Il est suspendu entre l'écriture et les flammes qui la consomment, entre la lumière du paradis et l'ombre de l'enfer, entre la précarité de l'existence des ombres et l'atemporalité circulaire et lumineuse de la *Carte des vents*. Comme pour la flamme chez Marcheschi, Camus cherche une « *[é]criture du désastre, [...] [é]criture de la résurrection, aussi bien, ou du moins de la survie, du deuil, de la continuation* »⁷².

3.3.3 De la Salle des Vents à *L'Inauguration de la salle des Vents*

« Jean-Paul Marcheschi est mon meilleur ami : autant dire que j'aurais quelque mal, s'agissant de son œuvre, à me poser la question de la valeur. Je suis, à son propos, en deçà du bien et du mal, trop enveloppé par ses encres, ses feux, ses ombres, ses fumées, sa bibliothèque et ses jaculatoires obscérations, pour vouloir ni prétendre m'en extraire, ne serait-ce qu'un moment, afin de considérer, du dehors, ce dont elle peut objectivement avoir l'air. Mais aussi bien est-il dans sa nature, sans doute, de vous envelopper, comme une nuit. »

Renaud Camus, « Entre le nombre et la nuit »

Avec sa *Carte* et sa *Barque*, la salle des Vents permet à Marcheschi de renouer par le pictural et par le plastique avec l'expérience du signe chez Dante, tout comme le narrateur de *L'Inauguration* fait un apprentissage semblable du signe chez Marcheschi.

Dans les premières pages du roman, le narrateur décrit la salle des Vents et se compare à l'artiste :

⁷¹ DF, p. 56.

⁷² *Ibid.*, p. 42-3.

Et de même que l'artiste, en appréhendant le volume et l'espace de cette salle à l'aide de ses bougies et de leur flamme appliquées contre ses feuilles régulières de papier perforé, couvertes d'une écriture hâtive que le feu a réduite au silence, à la disparition, à l'écartèlement, à la béance, en a fait une sorte de machine à produire contre la mort une énergie qu'elle accumule, concentre et convertit en permanence, de même il faudrait que ces autres pages et cet autre volume parviennent à saisir et à tenir ensemble ces histoires, ces vies, ces visages, ces corps dont plusieurs aujourd'hui ne sont plus mais qui, par on ne sait quel hasard ou volonté du sort, sous l'instance de la chute, de l'absence, de la chute, de la vaine attente, se sont une fois trouvés noués dans une étroite étendue de temps parmi ces parois de vents, d'oracles et de chimères où se tient en suspens, de biais sous son capot de verre, à quels appareillages encline, en avant de la Carte une barque des ombres. (p. 33)

Ce bloc narratif est un aveu de projet littéraire : le narrateur y déclare ses intentions en se comparant à l'artiste et à son œuvre. La part du feu dans l'œuvre de Marcheschi est celle de la mise au silence et de la disparition. Le feu, créateur d'absence, est ce qui fait de la salle des Vents « une sorte de machine à produire contre la mort une énergie qu'elle accumule, concentre et convertit en permanence », et c'est exactement ce que le narrateur voudrait reproduire dans son écriture afin de « saisir et [...] tenir ensemble ces histoires, ces vies, ces visages, ces corps ». Ce passage fait partie des blocs narratifs centrés sur le narrateur en train d'écrire son roman, la filière diégétique n° 3, « écriture de L'Inauguration, problèmes techniques, autoréférences, etc. » (p. 289). Double de cette dernière, la filière n° 6 est consacrée à l'œuvre de Jean-Paul Marcheschi (« description, élaboration, installation de la carte des Vents », p. 289). Ces deux filières sont superposables, ou mieux, la sixième semble informer la troisième : la contemplation des œuvres de Marcheschi et la façon d'habiter la salle des Vents apprennent au narrateur le sens du tombeau, sens qui deviendra une matrice d'écriture.

La représentation de Marcheschi et de son œuvre que fait Renaud Camus a déjà suscité l'intérêt de la critique littéraire, laquelle a remarqué que, dans les textes camusiens, Marcheschi intervient moins en peintre, qu'en moraliste ou en critique d'art ou en fournisseur d'anecdotes ou, encore, en « psychagogue »⁷³. Jan Baetens a défini le personnage-Marcheschi comme étant un « être de parole », dont le « rôle étouffe curieusement [son] travail plastique [...] sur lequel Renaud Camus reste, toutes proportions gardées, éminemment muet »⁷⁴. Avec *L'Inauguration de la Salle des Vents*, Renaud Camus semble mettre fin à ce mutisme. Si dans l'œuvre plastico-diaristique *11000 Nuits* de Marcheschi, c'était l'artiste qui suivait une méthode et une manière de création camusiennes, dans le roman en question les rôles sont renversés : l'œuvre de Marcheschi et son processus de création deviennent un des centres matriciels des thèmes, de la poétique et, surtout, de la structure de *L'Inauguration de la salle des Vents*.

En 1999, Renaud Camus rédige un texte critique sur l'œuvre de l'artiste : « *Cavare* (notes pour un Marcheschi) »⁷⁵. Ce texte présente une forte charge autoréflexive, qui l'apparente plus à l'autocommentaire qu'au commentaire sur autrui. *Cavare* en italien veut dire « trouser » ; *cavatine*, néologisme camusien, indique tout ce qui est brèche, passage, seuil, ouverture du sens dans le sens. Selon Camus, toute matière de langage conduit au paradoxe de la fermeture et de l'ouverture. Tout art est une limite, qui circonscrit un espace clos, dont les bords le constituent en tant que passage vers « ce

⁷³ Paul Léon, « *Flatters*, peintre et psychagogue, personnage camusien par l'écrivain lui-même » dans Sarkonak (éd.), *Les spirales du sens chez Renaud Camus*, *op. cit.*, p. 167-206.

⁷⁴ Jan Baetens, « Jean-Renaud Marcheschi » dans Jan Baetens et Charles A. Porter (éds.), *op. cit.*, p. 58-9.

⁷⁵ Renaud Camus, « *Cavare* (notes pour un Marcheschi) » dans S. Biass-Fabiani et J.-P. Marcheschi, *op. cit.*, p. 21-4.

qui n'est pas lui »⁷⁶ : « Horreur d'un monde sans frontières : où nous ne serions nulle part à l'étranger »⁷⁷, dit l'auteur. La cavatine est un moment « où le sujet fait du sur-place en se lovant toujours plus profond dans l'ici »⁷⁸ en ouvrant le passage vers un ailleurs. Littérairement la cavatine est toute forme qui glose le texte, comme les parenthèses, les crochets ou les notes en bas de page. Ces gloses, ces ailleurs du texte sont des chemins autres à l'intérieur de lui-même, des abymes qui selon l'auteur déboucheraient sur une lumière.

Dans le roman, le passage de l'art de Marcheschi à celui de Camus, véhiculé par le métadiscours ekphrastique du narrateur, s'opère justement en une poétique de la « spirale du sens »⁷⁹ figurée par l'image plastique de la cavatine. Dans le paragraphe de *L'Inauguration* qui porte le titre « afin que tout soit bien clair », et qui est situé vers la fin du livre, le narrateur révèle la chronologie qui régit les événements du récit :

[T]ous ces événements sont donc inscrits dans le Cercle d'une seule semaine, à l'extérieur duquel se place uniquement la mort du Passager, survenue, elle – c'est également à relever –, *un mois jour pour jour* après celle du Voyageur (étant bien entendu que l'Inauguration de la salle des Pierres, malgré les troubles dont elle est l'occasion de son côté, ne saurait être considérée comme faisant, à proprement parler, partie du Cycle). (les soulignements et les italiques sont de Camus, p. 240)

La chronologie d'une partie des événements du roman est décrite comme étant un trajet circulaire, « le Cercle d'une seule semaine », et le sens de tels événements est décrit comme un résumé de la rencontre d'un principe et d'une fin, dans le mot « Cycle ». La

⁷⁶ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Pour la poétique du sens dans l'œuvre de Renaud Camus, voir Sarkonak (éd.), *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*, *op. cit.*

structure antichronologique du roman, dictée par les contraintes qui en sous-entendent l'écriture, vise ainsi à la reproduction d'une structure circulaire, mieux spiralée, où les différentes combinaisons des onze styles et des douze filières diégétiques sont virtuellement inépuisables. De plus, l'effet de miroir des deux parties à ordre inversé, se reflétant l'une l'autre, suggère la multiplication à l'infini du contenu de chaque bloc narratif. Similaire à l'idée du *work in progress* de la *Carte des vents*, déjà mise en abyme par la filière diégétique numéro trois et son « côté *making of* » (p. 55), la structure romanesque, dans une perversion de la logique et de la chronologie narrative, crée sa propre « machine à produire contre la mort une énergie qu'elle accumule, concentre et convertit en permanence » (p. 33).

Ce qui est passage, brèche et glose chez Camus se veut une image de la forme spiralée de l'œuvre de Marcheschi, où les formes ne sont pas figées « mais en mouvement perpétuel et inachevé »⁸⁰. La filière diégétique du roman en train de s'écrire, les descriptions de la salle des Vents et la structure circulaire qui ordonne la contrainte, faite d'allers et de retours, déterminent l'aspiration à une poétique du moto perpétuel et de l'œuvre comme traversée. Si le travail du feu chez Marcheschi est défini par Camus comme une œuvre qui se fait « sur une *lecture de Dante* »⁸¹, *L'Inauguration* semble se fonder sur une contemplation de la *Carte des vents* et de la *Barque des ombres*, ainsi que sur une certaine manière d'habiter la salle des Vents. La contemplation de ces œuvres et l'habitation de cette salle par le narrateur constituent les *stimuli* de la structure romanesque, où la superposition des symboliques du voyage dans l'au-delà chez Dante et

⁸⁰ Notre transcription de l'entretien « L'Atelier d'écriture de Renaud Camus », art. cit.

⁸¹ DF, p. 41.

Marcheschi, prépare les carrefours textuels d'où, des descriptions de la *Carte* et de la *Barque*, le projet de l'écriture émerge. Les figures du cercle et de la spirale deviennent l'esprit même du lieu de la salle des Vents, esprit qui inspire un projet littéraire à la structure spatialisée et à l'ambition mémorielle. La salle, avec ses « parois de vents, d'oracles et de chimères » (p. 33), devient un idéal spatial de construction du sens.

La *Carte des vents*, marquée par un processus créatif toujours recommençable, enseigne à l'écriture les possibilités infinies des combinatoires du sens. La contrainte des 11 styles et des 12 filières diégétiques chez Renaud Camus lui permet de reconfigurer la temporalité et les rapports de cause-effet du vécu, dont le sens lui échappe, en une forme à produire du sens jamais fixé. Comme le projet de Marcheschi, le caractère non-fini de ce roman en expansion lui permet de se mesurer au temps de façon non contradictoire : « L'œuvre se veut la marque du temps, un temps qui est figuré par la traversée qui s'y opère, par une mise en mouvement perpétuel. »⁸² Cette forme qui naît de la combinatoire toujours différente d'un style et d'un thème véhicule une poétique de la cavatine, qui s'inscrit dans la notion barthésienne de bathmologie :

Tout discours est pris dans le jeu des degrés. On peut appeler ce jeu : bathmologie. Un néologisme n'est pas de trop, si l'on en vient à l'idée d'une science nouvelle : celle des échelonnements de langage. Cette science sera inouïe, car elle ébranlera les instances habituelles de l'expression, de la lecture et de l'écoute («vérité», «réalité», «sincérité») : son principe sera une secousse : elle enjambera, comme on saute une marche, toute expression.⁸³

Le jeu des degrés du langage implique différents niveaux de sens, qui sont potentiellement infinis : « Si tout énoncé peut être cité et repris à un niveau de discours

⁸² Sophie Biass-Fabiani, « Traverser la nuit », art. cit., p. 9.

⁸³ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, op. cit., p. 71.

supérieur (et cela, théoriquement, sans fin), son sens varie en fonction du niveau [...] où se situe l'énonciation. »⁸⁴ Selon Camus, « [l]a littérature, c'est le relief du sens »⁸⁵, car elle permet des significations pluridimensionnelles, dont la mise à plat serait impossible. L'image de la cavatine figure exactement cette multiplication sémantique qui ouvre des brèches entre un mot et un autre, ou qui permet le passage d'un signe à un autre. Cette poétique est celle qui est à l'œuvre dans tous les blocs non ponctués, dont l'écoulement ressemble à un flux de conscience générant chaque mot, syntagme ou thème de celui qui le précède, projetant ainsi l'axe paradigmatique sur l'axe syntagmatique.

3.4 Les espaces de la présence et de l'absence

Une véritable poétique de l'absence-présence s'étend sur la totalité du roman, une poétique de « l'être qui est toujours combiné avec le disparaître, la figure de la mort-vie, la présence toute transie d'absence »⁸⁶. Des tombeaux, au balcon d'où est tombé l'Américain, à la disparition de Rodolfo et de Maurice, jusqu'aux mots manquants dans les passages sans ponctuation, le récit développe des thématiques et des stratégies stylistiques insistant sur ce paradoxe. Le tout premier bloc du thème n° 10, « les lieux dans leur silence d'aujourd'hui » (p. 19-20), enchaîne sur la descriptions des « tirants »⁸⁷, objets que le narrateur associe à la chute de sept mètres du Visiteur et dont la présence est

⁸⁴ Jan Baetens, *op. cit.*, p. 42.

⁸⁵ ES, p. 97.

⁸⁶ Houppermans, *op. cit.*, p. 128.

⁸⁷ Les tirants sont d'immenses barres de fer attachées aux murs en pierre pour empêcher le château de s'écrouler, de tomber.

ainsi le souvenir d'une dérobade. Quelques pages plus loin, dans le style oraculaire, les tirants sont accusés d'« épaissir ce vide et le brasser d'inadvertance » (p. 27) : les barres rappellent le vide, qui à son tour rappelle la chute. « La seule trace du drame est une absence, aujourd'hui, celle du balcon ; [...] de sorte que la pierre neuve que j'avait [*sic*] fait poser [...] reste dans l'air à ne rien porter, sinon ce défaut de souvenir. » (p. 38). L'absence engendre en creux le souvenir du balcon et de l'accident de l'Américain ; par extension, toute absence dans *L'Inauguration* est trace de la disparition des personnages du Passager et du Voyageur. Ce « défaut de souvenir » est inscrit dans la quasi-totalité des pages de *L'Inauguration*, dans la chronologie difficile à reconstituer ou dans les mots du style sans ponctuation qui se cherchent, aussi bien que dans l'impossibilité de raconter à la première personne. Deux espaces romanesques, la chambre à Naxos et la salle des Vents – opposés, mais complémentaires – décrivent au mieux la portée thématique de cette présence-absence. Les deux, ensemble, deviennent le paradigme de ce « [l]ieu impossible-intenable de l'art contemporain, lieu u-topie, non-lieu, entre l'absence et la présence »⁸⁸.

3.4.1 La salle des Vents : l'absence

Les descriptions varient de l'*ekphrasis* jusqu'à une véritable analyse du processus de création chez l'artiste, qui, à l'aide d'une flamme de chandelle, troue et noircit des feuilles de papier, où, au petit matin, des rêves ou des insomnies ont été hâtivement notés. Dans ces pauses du texte, l'écriture romanesque se fait autoréflexive, et elle opère un

⁸⁸ DF, p. 39-40.

passage de la poétique de l'image à celle du texte. La salle des Vents porte une dédicace à M. Oyosson, l'ami mort de l'artiste. Cet espace se pose non seulement en « lieu de mémoire »⁸⁹ en tant que salle-tombeau, mais s'inscrit aussi bien dans la tradition virgilienne et dantesque du voyage dans l'au-delà. D'un côté, en tant qu'installation artistique, c'est un tombeau dans le sens matériel du terme : c'est un espace commémoratif créé par l'interaction de la plasticité de la *Barque* et de la picturalité de la *Carte des vents* ; de l'autre, c'est un espace qui naît de la symbolique de la traversée du fleuve infernal en tant que voyage que suggèrent les deux œuvres de Marcheschi.

La salle des Vents est un espace d'exposition à l'intérieur du château où le narrateur demeure ; c'est un lieu qui, dans le thème n° 10, « les lieux dans leur silence d'aujourd'hui », coïncide avec le présent de la narration. La salle est principalement décrite par la marque de l'absence du dédicataire et par l'attente du narrateur dans la solitude des jours où il conçoit le projet de son livre. Cette salle-tombeau possède une « énergie qu'elle accumule, concentre et convertit en permanence » (p. 33), une sorte de propriété magique de l'absence :

[V]ous entrez à présent, mesdames & messieurs [...] dans la salle où se renouvelle en permanence, grâce au sacrifice de Celui-qui-n'y-parut-pas, le Très-Absent [...] le geste de monter dans cette barque, l'acte de la disparition, l'échange dont procède cette façon unique qu'ont les ombres errantes, vous pouvez le vérifier, regardez autour de vous, ne vous gênez pas mais ne touchez à rien s'il vous plaît, de n'être pas là. (p. 223)

C'est le lieu du « sacrifice » permanent de Maurice, le dédicataire, le lieu de son acte de disparition dans la *Barque des ombres* qui le rend à la fois présent et absent en même temps. Le narrateur appréhende cet acte comme la manifestation d'une absence et lie son

⁸⁹ Voir Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992.

écriture, marquée par la réticence, la « dérobade » et le « suspens », aux parois de cette salle et aux œuvres qui y figurent.

La salle des Vents est aussi un espace où la lumière tombe :

on n'entend rien un grand silence affleure du paysage monte de la campagne avec la lumière se précipite lui aussi s'engouffre précipite se jette par les fenêtres mais en sens inverse mais vers l'intérieur avec la lumière en même temps que la on n'entend rien d'autre que la lumière et le chant des oiseaux comme le jour de l'enterrement de C. (p. 83)

L'image du soleil couchant, envahissant avec sa lumière la salle des Vents, revient plusieurs fois, par exemple, pendant que le narrateur attend l'Américain pour un apéritif dans la salle des Vents, et que l'invité est en train de faire une chute de sept mètres de l'un des balcons sans rampe du château du narrateur : « le soleil que je l'attendait a vu descendre d'abord assez lentement encore puis se précipiter choir descendre s'enfoncer se précipiter à l'horizon au couchant » (p. 114). Dans la salle des Vents, le soleil n'est pas un symbole de gloire, et il n'est jamais perçu dans son mouvement ascensionnel : la lumière reste figée dans sa propre chute, dans un mouvement de dérobade vers le bas. Par les fenêtres, elle s'engouffre à l'intérieur de la pièce et donne naissance aux ombres : à l'instar de l'évocation du ruisseau calomnié, la lumière du soleil couchant crée un vide et, en creusant l'espace par contraste, elle crée la présence-absence des ombres.

3.4.2 La chambre à Naxos : la présence et l'image

À l'instar de la chambre à São Paulo, celle de Naxos est un autre lieu que le narrateur associe au souvenir de Rodolfo. C'est une chambre d'hôtel que les deux voyageurs n'ont fait qu'entr'apercevoir à travers une porte entrebâillée :

la chambre était louée et même occupée à ce moment-là ne serait-ce justement que par cette petite fille [...] tandis qu'assise sur une chaise de paille elle était penchée en avant la tête baissée dépassant à peine des épaules une jambe en arrière écartée sur la pointe du pied (p. 30)

Celle qui occupe la chambre est décrite dans la justesse d'une pose, d'une attitude immobile bien figée dans l'espace : elle apparaît dans un léger tremblement de rideaux soulevés par le vent :

la table et la chaise et l'adolescente et la jambe et les membres écartés et les coudes et l'armoire qu'on ne voit pas ni le lit mais la mer écartelée mais alors comme debout justement écartelée dans les fenêtres entre les rideaux les voilages soulevés dans les quatre lumières (p. 33)

L'intimité concentrée de la scène semble s'étaler sur une lumière qui remplit l'espace harmonieusement, tandis que l'équilibre des vents qui entrent par trois de ses parois semble trouver son centre dans le mouvement figé de la fillette. Dans un passage intitulé « À quoi se reconnaît la présence », le narrateur identifie justement la présence à « ce point de l'espace où pour un quart de seconde tout est juste, rassemblé autour de soi-même, s'habitant tout entier, dans ce léger tremblement » (p. 223). Ce que les deux voyageurs ont aperçu au travers de la porte entrebâillée ne semble être rien de moins que la présence. L'adolescente incarne la capacité d'habiter un lieu sans pourtant le creuser : une négation de l'absence et de la chute de l'être. Et cette image nie la chute puisqu'elle ne se dérobe pas ; en trouvant son centre, elle trouve un appui. La chambre à Naxos figure comme la pièce d'une présence en pose immobile, présence qui trouve en elle-même son propre centre dans cette « chambre entre les chambres, un formidable concentré d'énergie et d'éternité, le lieu par excellence de la présence, et de la présence à jamais » (p. 46). Tout est équilibré, suspendu au plus haut sommet d'une butte de l'île de Naxos. C'est un espace dépourvu de verticalité. Lieu symbolique renfermant un bonheur

parfait, immobile et idéal, perdu, mais paradoxalement jamais possédé, cette chambre fait fonction de mirage. La beauté de la chambre à Naxos est celle de l'entr'aperçu, de l'intuition, de ce qui ne peut pas se connaître et de ce qui s'échappe par définition, mais c'est aussi la beauté de l'image que cette chambre représente et symbolise. Ce que le narrateur a entrevu à Naxos n'est pas simplement une chambre, mais ce que la mémoire en a retenu : une façon d'« habiter sans [...] habiter » (p. 213), l'impression d'un espace idéal, d'un lieu pur. La contingence de la chambre en soi est dépassée pour devenir figure et image renvoyant à des significations multiples, et aussi à la « vie de 'couple', la vie ensemble, qu'au grand regret de Rodolfo ils n'ont jamais connue »⁹⁰.

Dans le passage intitulé « l'épuisant désir de ces choses » (p. 213-23), du thème n° 2, « souvenirs de la vie avec E. [Rodolfo] », le narrateur raconte ce qui s'est passé à Naxos « après avoir entr'aperçu la chambre inoubliable » (p. 213), et, entre quelques digressions, retourne à la fillette, à son « Nostoï » pour la chambre (p. 216) et fait la description, même si elle est fragmentaire et entrecoupée par le balbutiement typique du style non ponctué, d'une photographie prise avec Rodolfo lors du même voyage. Lorsqu'ils avaient vu passer « le plus beau garçon qu'ils aient vu de leur vie » (p. 217), le narrateur « avait par miracle son appareil photographique à côté de lui » (p. 217) et dans l'image prise « l'on voyait ce garçon photographié en toute hâte et qui comme il marchait [...] une de ses jambes peu importe laquelle était tendue en avant un peu emphatiquement un peu roide un peu haut levée » (p. 217). Le narrateur avoue avoir furtivement photographié le garçon :

parce qu'il leur semblait à cette minute-là cette minute essentielle capitale qu'ils avaient été touchés
par là par la qu'ils avaient entr'aperçu la beauté parfaite que voilà ils sauraient ce que c'est que ils

⁹⁰ Charles A. Porter, art. cit., p. 134.

pourraient se dire qu'au moins une fois et même ils en conserveraient une même furtive même un peu floue un peu tremblée et ces photographies dorment et se perdent et jaunissent et un jour quelqu'un celui qui les a prises mais qui entre temps ou bien son amant son amant sa femme ses petits enfants la mari mais non moins parce que jusqu'à présent ce ne sont pas des femmes elles n'ont pas enfin moins cette confiance désespérée dans l'image les saisit les saisissent les ramasse et les considère et tout recommence comme la saveur (nous soulignons, p. 218)

Ce souvenir flou ne subsiste pas qu'à l'état d'image mentale, mais aussi en tant que photographie jaunie, qui, même si elle a été perdue, *est*, paradoxalement, *là*. La « confiance désespérée dans l'image » est celle qui lui reconnaît la capacité « à se fixer dans la mémoire et donc à influencer le sort et ses itinéraires »⁹¹ (p. 164). Dans ce que le narrateur appelle « une simple image un instantané un moment figé de vérité un pas l'écartement bien marqué des deux jambes » (p. 220) demeure aussi la capacité d'arrêter le temps, ou mieux d'en sortir dans un instant de perfection où on *est*, où on peut se reconnaître dans une pose ou dans un mouvement. Il en va de même pour la fillette de Naxos, dont la pose est fixée dans l'image cadrée par les nombreuses descriptions de la chambre. La « confiance dans l'image » est « désespérée » parce qu'elle permet le retour nostalgique à un temps qui n'est plus (« tout recommence ») et qui, en même temps qu'il déclenche l'« épuisant désir de ces choses », permet aussi le reflux du temps : « le temps n'arrête pas le sens remonte entre les mots une espèce de sens qui rompt les digues submerge le pays » (p. 221).

Dans *Esthétique de la solitude*, Camus dit qu'« il n'existe pas de pure perception rétinienne »⁹², que l'image « n'[a] pas de réalité si [elle] n'[est] pas immédiatement un

⁹¹ À propos d'une photographie que le narrateur et Rodolfo avaient vue dans une encyclopédie.

⁹² ES, p. 115.

concept »⁹³ ou si elle « ne reconstr[e] un langage, soit-il inadéquat, une convoitise ou bien une aversion »⁹⁴. L'auteur ajoute aussi :

Il n'y a pas de jouissance esthétique de bonne qualité qui ne s'appuie sur de la connaissance, et sur du désir. La simple disponibilité [d'une image ou d'un son] ne suffit pas ; encore la fut-il consciente, active, ou pour le moins qu'elle repose sur des désirs anciens, sur une attente qu'on pouvait croire apaisée, peut-être, mais qui demeurait insatisfaite ; sur un savoir en suspens.⁹⁵

Ce principe esthétique, appliqué au processus d'*imagification* de la chambre à Naxos, clarifie le rapport entre le langage et l'image mentale. D'un côté, la chambre est une image qui spatialise la présence ; de l'autre, c'est aussi l'image d'un Idéal absent, hors de portée par définition, d'un désir ancien, d'une attente demeurée insatisfaite. Elle est la forme qui donne expression à la nostalgie et au regret du narrateur : c'est la chambre « inoubliable » dont « la porte s'éta[it] refermée sur elle selon toute probabilité pour jamais » (p. 213) et « qu'on ne fait plus qu'imaginer avec une fraîche nostalgie sans espoir de retour » (p. 216). À travers cette image, l'écriture arrive à donner une forme à un temps qui n'est plus, perdu à jamais avec Rodolfo. Renaud Camus semble presque suggérer qu'il n'y a pas d'image sans regret. La conscience du deuil⁹⁶, l'expérience de la perte et la réalité de l'absence ouvrent le chemin à la possibilité de la « justesse intolérable » :

[M]ême si le prix à payer, pour toucher à cette justesse intolérable, pour l'entrevoir, la recevoir en nous, nous en nourrir et renforcer, c'est le coup de couteau d'une absence, c'est la dureté de l'herbe

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*, nous soulignons.

⁹⁶ À propos du deuil dans le roman, voir les réflexions de Houppermans, *op. cit.*, p. 125-134.

au corps qui tombe, c'est la flamme, le peu profond ruisseau – *parce que tu es mort à jamais* [...].
(p. 223)

L'élévation au statut de l'image de la chambre à Naxos n'advient que dans l'après-coup du « peu profond ruisseau », dans la nécessité du tombeau qui marque définitivement l'absence-présence du défunt.

3.5 Écrire la présence-absence

L'écriture de la présence-absence ne passe pas seulement par les intertextes des *Tombeaux* et par l'inspiration iconoplastique de la salle où sont exposées plusieurs œuvres de Marcheschi. Pour générer au niveau littéraire cette même interaction de présence-absence, effet du désastre dans l'art contemporain, Renaud Camus emploie une poétique de la réticence qui sera analysée dans les sections qui suivent.

3.5.1 L'écartement et l'écartèlement

Écarteler veut dire : « déchirer, diviser, disloquer » ; *écarter* : « séparer, fendre, éloigner ». Ces verbes et leurs dérivés reviennent souvent dans le roman pour qualifier les filières diégétiques concernant Rodolfo, et ils indiquent indifféremment les propriétés de divers objets ou situations. La fillette de Naxos est investie d'un tel caractère. De fait, l'auteur, par un effet de transitivité métonymique, n'hésite pas à l'appeler « l'adolescente écartée » (p. 32) ; ses jambes et ses coudes étant eux-mêmes *écartés*, comme aussi « la feuille écartelée » (p. 33) sur laquelle elle est penchée. Sa pose immobile est définie comme étant un moment « écarté justement évité dérobé suspendu maintenu » (p.

32). La chambre aussi, et ce qui lui est proche, garde cette même propriété : « les rideaux les voilages ils refluent d'un seul coup au gré d'un vent léger mais sans rien cacher suffisamment écartés pour ne rien cacher » (p. 32), la lumière et la mer sont écartelées (voir p. 32-3) et par proximité « la baie [est] entrebâillée » (p. 32). L'anglais de la propriétaire de l'immeuble à Naxos est décrit comme étant « très approximatif mélangé d'allemand entrecoupé de français écartelé de grec qui ne demandait qu'à remonter qu'à se reconstituer se rejoindre » (nous soulignons, p. 29-30), tandis qu'elle « n'avait pas hésité à entrouvrir à entrebâiller à écarteler la [porte] » (nous soulignons, p. 31). Les différentes nuances sémantiques des champs lexicaux de l'*écartement* et de l'*écartèlement*, auxquels s'ajoute aussi celui de l'*entrebâillement*, sont ignorées en faveur d'une homogénéisation dérivant de l'assonance des radicaux.

Les trois pointent à une séparation et à l'entre-deux, à l'espace vide qui s'ensuit, car ils renvoient à l'idée de l'entrevu et de l'entr'aperçu. Le désir pour la salle à Naxos est déclenché par la possibilité de *voir* ; l'écartement des voilages et l'entrebâillement de la porte sont fatals, puisque, par la *presqu'ouverture*, ils créent la visibilité et, avec elle, le temps sans fin du regret :

allusion référence sans qu'on l'ait voulu à des souvenirs aux circonstances à des moments désagréables ou bien au contraire trop agréables et pouvant faire naître une nostalgie trop forte un trop grand désir de à jamais impossible à comme une fenêtre ouverte grande ouverte écartée entre les voilages oscillant doucement au gré d'un vent léger sur un paysage trop beau trop opulent trop beau (nous soulignons, p. 61)

Voir c'est, à l'instar d'Orphée, déjà *perdre*. Le *trop* devient la marque de la distance spatiale et temporelle qui permet la nostalgie et le regret, l'une, signe de l'impossibilité

du retour géographique, l'autre de l'irréversibilité chronologique. De nouveau dans la même filière diégétique :

on ne sait jamais si vous restez quelque si vous revenez si vous repassez n'hésitez pas à plutôt hors saison vous avez mon nom si vous revivez vous avez ma carte n'hésitez pas à passer un coup de si je ne suis pas morte si vous n'êtes pas morts même si vous êtes morts n'hésitez pas à (nous soulignons, p. 30)

Le préfixe itératif *re-* devient irréel s'il est confronté à la réalité définitive de la mort. Entre les mots tout à fait vraisemblables que la logeuse aurait dits aux deux voyageurs à Naxos, apparaissent « si vous revivez » et « si je ne suis pas morte si vous n'êtes pas morts même si vous êtes morts », qui rendent douloureusement impossible l'éventualité du retour formulée par la femme. Dans ce *si* hypothétique et ce *re-* itératif, se cache la potentialité à jamais atteignable d'une deuxième chance, dont les échos retentissent tout au long du roman.

En outre, l'écartèlement en particulier semble caractériser la partie verbale de l'art de Jean-Paul Marcheschi, dont les *Cartes des vents* sont « couvertes d'une écriture hâtive que le feu a réduite au silence, à la disparition, à l'écartèlement, à la béance » (p. 33), aussi bien que l'écriture en général ; par exemple, le moment culminant où la logeuse montre la chambre aux deux voyageurs est décrit ainsi :

les invitant à les encourageant à les pressant de jeter un coup d'œil mais alors en vitesse n'est-ce pas pour une autre fois pour une autre vie ou seulement justement uniquement méchamment si l'on peut dire pour aviver leurs regrets comme si elle avait bien su qu'ensuite qu'après ensuite ailleurs dans la nuit toutes les nuits dans le rêve dans la veille le jour à tout moment dans la suite des jours ce qui reste à vivre entre les phrases écartelées entre les mots écartelées (nous soulignons, p. 31)

Le déchirement qui distingue l'écriture est ce qui permet à l'absence de faire surface dans le texte. La séparation, le hiatus entre les mots, indique la béance, la possibilité d'un

passage ou d'un ailleurs, et oriente le lecteur vers la perception d'un vide. L'espace qui se creuse, à l'instar de ce qui est figuré aussi par la graphie d'« entr'aperçue » (p. 46), où l'éliision du *e*, faisant image d'une chute et d'une absence, pointe à la fragmentation foncière de l'expérience, de la mémoire et de toutes les tentatives de restitution d'un passé à jamais révolu.

3.5.2 Le presque-non-dit

Derrière chaque interruption ou mot manquant se cache la maladie qui a tué Rodolfo et Maurice et qui semble menacer d'autres personnages du roman :

Où le Lecteur apprend, tout à fait incidemment, que le Régisseur, au moins, n'a pas été emporté par la maladie qui lui est commune, on le sait, à une seule exception près, avec tous les autres personnages principaux du récit (et qui s'est déjà révélée fatale, nous allons le voir, à un certain nombre d'entre eux) [...]. (p. 143)⁹⁷

L'indicible, le mot-tabou par excellence de *L'Inauguration*, est *sida* et l'impossibilité d'en dire véritablement le tragique passe par une poétique de la présence-absence⁹⁸. Cette maladie est de l'ordre du presque-non-dit, et non du non-dit, puisque, comme nous l'avons vu, la description du visage de Rodolfo et quelques autres indices du roman y mènent presque sans équivoque. Il y a également des traces toutes textuelles qui permettent au lecteur de deviner et de nommer la maladie, comme les jeux sur le signifiant dans la citation suivante :

⁹⁷ « Lecteur » semble devoir se référer non au lecteur réel, mais, au contraire, au *lecteur de la lettre du Régisseur*, c'est-à-dire le narrateur.

⁹⁸ Voir Sarkonak, « La présence de l'absence », art. cit.

et la rumeur maintenant ici à présent sur la page tandis que le bateau du soir justement si l'on peut dire arrivant si l'on peut dire du Pirée ou de quelqu'une des autres îles du si l'on peut dire de l'archipel dépassant le phare faisait son entrée dans la rade son entrée dans la chambre son entrée dans la si l'on peut dire écartelée et blanc dans le soir pâle dans la page dans la fille dans le dire dans la si (nous soulignons, p. 33)

Un des procédés d'assemblage à l'œuvre dans les passages sans ponctuation est la combinaison des mots déjà présents avec ceux des lignes qui suivent. Quelquefois les mots ou syntagmes déjà présent dans le passage tendent à se répéter, générant d'autres phrases, qui donnent aux premières une nouvelle signification. Le fragment cité est la partie finale du bloc en question. Le dernier mot « si », en raison de sa position de clôture avant le vide de l'alinéa qui le suit, peut être interprété comme la syllabe d'un mot plus long et non plus comme la particule hypothétique de la tournure périphrastique « si l'on peut dire ». De plus, le graphème *da*, présent dans « dans », permettrait de terminer le mot par un assemblage de syllabes, stratégie textuelle qui n'est pas arbitraire car elle est fondée sur une logique d'associations d'idées, de listes synonymiques ou de génération par assonance, du style non ponctué.

Un autre procédé textuel qui inscrit, en le suggérant, l'innommable dans l'ordre du presque-dit, est la possibilité de remplir les trous de certaines phrases dans les blocs sans ponctuation :

ce livre était l'œuvre d'un couturier d'un metteur en scène d'un chorégraphe d'un couturier d'un décorateur très connu au Brésil et qui venait de mourir du [sida] ce dont on avait beaucoup parlé parce que c'était un décorateur très connu dans le dont la télévision avait beaucoup parlé jusqu'à suivre presque jour après jour sa [maladie] et presque d'heure en heure son [mal] de sorte que rien n'aurait été plus affreux lui ne peut même pas y penser il ne se le serait jamais pardonné que d'arriver à que de se présenter à avec ce livre au moment du au moment où lui où le visage lui

ouvrait la porte lui montrait son lui apparaissait sur le palier pour la première fois depuis des années et tel que la [maladie] et tel que le [sida] l'avait sculpté l'avait creusé l'avait raviné creusé cavé évidé miné raviné (nous soulignons et nous remplissons, p. 63)

une porte entrebâillée un visage défait décomposé par la [maladie] par le [sida] chante-moi ta chanson ne prononce pas le visage (nous soulignons, p. 296)

L'épisode de la porte lors de la visite à São Paulo est un moment cristallisé qui hante le roman, revenant sous la forme du balbutiement et de la maladie presque non-dite. Le livre de la première citation est un ouvrage sur les relations entre France et Brésil que le narrateur pensait offrir au malade en symbole de leur amitié ; rendu à la caisse, quelqu'un lui dit que l'auteur venait de mourir après une longue maladie. Les mots « rien n'aurait été plus affreux lui ne peut même pas y penser il ne se le serait jamais pardonné que d'arriver à que de se présenter à avec ce livre au moment du au moment où lui où le visage lui ouvrait la porte » indiquent le fait que l'auteur brésilien était mort du même mal que l'ami.

L'interdiction de nommer se manifeste aussi au niveau typographique. À l'instar d'une censure du texte par le texte, dans quelques passages, certains mots sont remplacés par des blancs égaux à l'espace qu'auraient remplis les mots absents. Les premières occurrences de ces trous, de ces chutes textuelles sont les blancs des mots illisibles dans la retranscription des écritures hâtives sur la *Carte des vents* de Jean-Paul Marcheschi (p. 146). Ensuite, les occurrences véritablement autocensurées, par ce qui semble être la volonté du scripteur, se trouvent tout au long du passage « le ruisseau calomnié » (p. 204-7 : huit blancs p. 206 et huit blancs p. 207) et du passage « l'épuisant désir de ces choses » (p. 213-23 : un blanc p. 215 et un autre p. 218). Même s'il n'est pas toujours

possible de suppléer le mot manquant, mais qui néanmoins a toujours tendance à être un de ceux à *haute incidence*, ce qui compte est la mise en abyme de la présence-absence de la chute et de la mort dans la trace typographique de la page.

La poétique du presque-non-dit, « cette exigence et cet interdit mêlés comme souvent cette impossibilité de nommer » (p. 88), coïncide avec celle de l'entrevu, du presque-vu, mais aussi avec la poétique de l'absence-présence, et inscrit dans le texte une forme de fragmentation qui évite la liaison et la phrase conclue et exhaustive :

Cette 'écriture du désastre' textualise 'la chute de la signification' pour en faire un tombeau littéraire consacré à la mémoire des êtres disparus que l'écrivain a connus et chéris. Après une telle catastrophe, le sens se vide de toute logique du récit, de toute chronologie conventionnelle et de la possibilité de faire du sens traditionnellement [.]⁹⁹

L'interdit autour du mot *sida*, d'un côté, reste fidèle à la poétique de l'incommensurabilité du tragique lié à la maladie, et de l'autre, il est une manière de dire plus : ne pas nommer le mal veut dire aussi le sauver du risque d'idées préconçues. Le vide créé par le presque non-dit permet de donner au mal un sens connoté par différentes significations et nuances selon la perception ou l'expérience du lecteur.

⁹⁹ Sarkonak, « La présence de l'absence », art. cit., p. 398.

3.6 Le roman, un art de la distance¹⁰⁰

Jan Baetens a suggéré la définition de « projet barthésien »¹⁰¹ pour les *Églogues* de Renaud Camus, œuvre qui, selon le critique, est « une réflexion sur les rapports entre le sujet et le langage »¹⁰² ; on pourrait en dire autant de *L'Inauguration de la salle des Vents*. La relation sujet-langage est, d'après Barthes, problématique et violente : elle n'est jamais neutre et implique toujours une rémission de la part du sujet, qui ne peut pas plier le langage à ses propres exigences expressives. Pour détourner l'autoritarisme du langage et en faire, au contraire, « un outil d'émancipation »¹⁰³, le sujet doit éviter de se plier à l'expression stéréotypée de la *doxa* et *performer* ainsi sa propre libération du pouvoir. À cette fin, le sujet abandonnera toute volonté d'exprimer sa propre nature et subjectivité, car cela reviendrait à retomber dans les codes de la culture, source de l'uniformisation et du pouvoir qui subjugué celui qui parle. Le sujet doit arriver à se faire autre dans le texte à travers et dans le langage pour « rend[re] toute origine, toute maîtrise ou domination insaisissables »¹⁰⁴.

Dans *L'Inauguration*, non seulement ce que l'auteur appelle « la question de l'auteur de la question du nom de la question de la distance » (p. 43) est une des manières

¹⁰⁰ Il est intéressant de noter que Camus, au cours du colloque « Plaisir, souffrance et sublimation » cite le vers mallarméen, « Ce peu profond ruisseau calomnié la mort », pour parler de la distance et, plus précisément, de la réduction de la distance. Selon l'auteur, « peu profond » serait la mesure de ce qui est le plus proche à la non-distance, à la coïncidence de la vie et de l'écriture. « Plaisir, souffrance et sublimation », colloque international, sous la direction de Jean-Michel Devésa, tenu à Bordeaux du 8 au 10 décembre 2005, organisé par le laboratoire pluridisciplinaire de recherche sur l'imaginaire appliqué à la littérature. L'enregistrement est disponible à la Bibliothèque Nationale de France.

¹⁰¹ Baetens, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰⁴ *Ibid.*

de l'écriture camusienne de textualiser le motif de la présence-absence, mais elle est surtout liée à cette problématique triangulaire du sujet, du langage et de la distance. L'impossibilité de nommer ne se limite pas au tragique de la maladie, mais concerne aussi la question de l'auteur et l'impossibilité d'utiliser la première personne. Comme pour les autres personnages, les appellations du narrateur se multiplient même dans l'espace restreint de quelques pages:

« je veut [*sic*] dire l'auteur veut dire l'autre veut dire l'autre u l'autruche » (p. 41)

« il faut bien reconnaître aussi que si je que si l'auteur que si D. que si K. que si l'hôte que si Machin l'habitué de la [Sybille, du restaurant de la Sybille à Tivoli] » (p. 41)

« que si je que si l'autre que si Gilles » (p. 41)

« je l'hôte Machin Truc l'auteur l'inviteur l'inventeur le commissaire le collectionneur le visité A. B. D. l'initiale l'initiateur l'inventeur l'auteur initialement prévu l'habitué de la Sybille » (p. 40-1)

« D. le maître du chien le promeneur le visité R. le présumé narrateur » (p. 42)

« mui » (p. 45)

Les dénominations du sujet écrivant marquent la métamorphose à mi-chemin du *je* qui se fait *il*. Dans la première citation, la voix énonciative se décrit tout d'abord comme un « je », mais, déjà à travers la désinence verbale *-t* de la troisième personne, elle s'échappe de la première personne, en raison de l'inscription de la personne grammaticale dans le texte. Le processus continue dans « je » qui devient « l'auteur », mettant en cause le statut autobiographique du texte et faisant vaciller la possibilité de faire coïncider l'identité de

l'auteur, du narrateur et de la *dramatis persona*¹⁰⁵ des douze récits. De « l'auteur », la métamorphose s'achève dans « l'autre » et se conclut définitivement sur l'aire de méfiance de « l'autruche ». De plus, l'étrangeté de l'auteur à soi-même est soulignée par « u », homophone de l'anglais *you*. Les quatrième et cinquième citations dressent des listes de noms qui éparpillent l'univocité de l'identité du narrateur en le définissant de manière fragmentée selon les actions, les gestes ou les relations qui le lient aux douze filières diégétiques. Comme pour les autres personnages, l'identité de chacun est divisée dans les différents rôles joués à différents moments de sa vie et, en conséquence du récit. Par le langage, le sujet s'éloigne de lui-même dans l'ironie rabaisante de « Machin Truc » ou dans le « Gilles », prénom qui est la transcription phonétique de l'addition *je + il(s)*, aussi bien que dans le « mui » de la dernière citation, résultat de l'union de *moi* et *lui*.

Cette écriture de la distance permet à Renaud Camus de mettre en scène à sa façon la libération du langage et la mort du scripteur barthésienne. Le *je* choit dans la troisième personne du *il*, celle que, Benveniste, dans *Problèmes de linguistique générale*, a définie comme le pronom de la non-personne, le *je* et le *tu* n'étant que les deux seuls pronoms personnels¹⁰⁶. La troisième personne se fait le pronom de l'absence, façon pour le sujet de disparaître, et participe de la création de la poétique textuelle de la présence-absence. La polyphonie dérivant de l'indécidabilité du sujet écrivant n'est possible que

¹⁰⁵ Dans le bloc « (75. VII. 9/3) *dramatis personae* », p. 95 : « [L']Auteur (pour l'hôte, D., K., R., l'auteur, le narrateur, 'je', 'il', 'lui', Gilles, R., Jean, Gabriel, l'habitué de la Sybille, le type qui attend dans la salle des Vents pendant que le soleil se couche derrière Sainte-Mère, le promeneur, le maître du chien, le voyageur, l'autre, le visiteur au Brésil, celui qui offre le livre où l'on voit la cascade entre les fougères, et qui le lendemain matin s'assoit à la mauvaise place à la table, etc.) »

¹⁰⁶ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 251-257.

grâce à la formule des contraintes, qui, à travers les onze styles, accentue l'effet de défamiliarisation à chaque nouvelle attaque.

Les styles lyrique et poétique sont des « instrument[s] de bonheur »¹⁰⁷, des « 'structure[s] anoblissante[s]' »¹⁰⁸ par excellence, grâce à leur capacité d'investir directement le sujet, en étant la forme possible de sa parole et de ses gestes. Pour Camus, *lyriciser* c'est euphoriser¹⁰⁹ ; contraindre la syntaxe et le langage, c'est lui donner la meilleure forme d'expression possible, puisque « [L]es moyens d'expression créent l'expression. [...] [L]es mots façonnent les visages qu'ils traversent, et jusqu'aux sentiments qu'ils sont pourtant supposés ne faire que traduire »¹¹⁰. Dans *Esthétique de la solitude*, l'auteur discute le rapport du sentiment lyrique à l'absence, celle-ci étant la condition même de celui-là : le sentiment lyrique est habité « par un *vide* dont il a bien fallu que la figuration première et l'épreuve fussent topographiques et spatiales, avant même que cosmiques »¹¹¹. Les « épreuves topographiques et spatiales » permettant l'expérience et la conscience du *vide* sont la nuit et la solitude des espaces ouverts, naturels, ruraux. Le sentiment *lyrique* de l'absence perçu dans le « silence des hommes, des paysages [et] des heures »¹¹² est celui, par exemple, de l'effroi pascalien – tragique mais noble – devant la dérobade d'un Dieu qui se cache.

¹⁰⁷ ES, p. 102.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ Voir *ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 106-7.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 157.

¹¹² *Ibid.*, p. 158.

Dans *Buena Vista Park*, Camus rappelle que « [c]e n'est qu'en imposant à son discours des contraintes formelles toutes artificielles, où s'embarrasse le vouloir-dire, qu'on peut espérer échapper au babil implacable, en soi, de la *Doxa* »¹¹³. Pour qu'il y ait littérature, il faut que le parler de tous les jours cède le pas à une structure exigeante, qui soit non *parole* mais texte, et où la voix de l'auteur ne se fasse pas entendre directement¹¹⁴. La distance est premièrement recul et mise en forme par rapport au prétendu naturel ; dans cet essai Camus a préconisé déjà un usage critique du langage qui se reconnaît comme code, rime et structure. Dans *L'Inauguration*, cette distanciation est aussi appelée par le mot italien *lontananza*, qui rappelle, dans le cadre de l'intertexte de *La Divine Comédie*, le célèbre amour pour Béatrice qui ne se concrétise que dans la distance de la composition des sonnets ou de la structure circulaire de la *Commedia*. Dans le sillage de la tradition courtoise, l'*amor de lonh* de Dante est un code, un ensemble rigide de règles qui sont sociales et littéraires, avant d'être émotionnelles. Dans son *Esthétique*, Camus insiste beaucoup sur le concept de *courtoisie* comme forme, rôles, emplois et respect du moment opportun¹¹⁵, jusqu'à affirmer que « l'expression *littérature courtoise* pourrait bien constituer une sorte de pléonasme : toute littérature n'est peut-être pas absolument courtoise, mais toute courtoisie possède dans son principe une dimension littéraire ; elle prend en compte le *jeu* du sens »¹¹⁶. Ce dernier serait « la prise en considération du sens de l'autre, ou de l'autre en tant que sens, et, pour le sujet, le volontaire, provisoire, fictif ou plutôt fictionnel effacement de son propre sens, sa mise à

¹¹³ Renaud Camus, *Buena Vista Park*, Paris, P.O.L., 1980, p. 66 ; cité dans Baetens, *op. cit.*, p. 39.

¹¹⁴ Voir ES, p. 208.

¹¹⁵ Voir *ibid.*, p. 99.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 97-8.

distance »¹¹⁷. Affirmer que tout art serait distance et courtoisie signifie mettre en valeur sa capacité d'abstraction, « la médiateté de sens »¹¹⁸ qu'il implique, l'écart nécessaire qu'il suppose afin de se constituer comme autre de la réalité et non double.

En contrepoint avec les styles lyrique, poétique, sibyllin et classique, le n° 7, l'« extrêmement familier, le style parlé », figure la négation de la distance et de la courtoisie ; les n° 3 (« en notes, non rédigé »), 9 (« conditionnel ») et 10 (« scientifique, compté, genre constat d'huissier ou rapport de police ») semblent mettre en abyme respectivement le roman en rédaction (et le thème n° 3), le lieu commun de la prétendue véridicité d'un style journalistique, et l'enquête à la suite de la chute de l'Américain (thème n° 8).

L'art, en définitive, est distance en tant qu'ultime « solitud[e] volontair[e] [...] qui nous soit accessible »¹¹⁹. Cette dernière « est aussi la cavatine où l'homme creuse son absence, le plus sûr de ses liens à la terre »¹²⁰ et « l'expérience esthétique a quelque chose à voir avec l'expérience du retrait, de la séparation d'avec le monde, de la cavatine de soi-même »¹²¹. À l'instar des formalistes russes, la valeur intrinsèque de l'art romanesque pour Renaud Camus est l'étrangeté, l'impossibilité de la résolution facile et de la reconnaissance identitaire dans cet espace textuel où le sens est suspendu, polysémique et, en fin de compte, indécidable. Le style n° 11, le sibyllin, est une image spéculaire de

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 227.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 170.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 171, nous soulignons.

¹²¹ *Ibid.*, p. 180, nous soulignons.

l'acte de lecture en général et de cette résistance littéraire à la signification donnée d'emblée :

[La littérature] se réserve le droit au mystère, à l'allusion, l'oracle, le raccourci, l'exagération, la formule, la dérobadie, la citation sans guillemets, l'ailleurs intérieur et la langue étrangère. Toute littérature est langue étrangère. L'anglais, l'allemand, le grec, le chinois, le russe dans un texte français, même et surtout pour le lecteur qui ne comprend pas ces idiomes, c'est, doublement, la figuration symbolique de ce que c'est que de lire : ce sont des mots, des lettres, des signes qui n'ont pour faire signe, un moment, que leurs signes ; et pourtant c'est encore un sens, mais un sens suspendu, voilé, remis à plus tard, provisoirement réduit à ses apparences, à la réalité toute matérielle, mais frémissante de tropismes, d'appels et d'arches jetées dans le vide, de ses sibyllines apparences [...].¹²²

Un très beau passage vers la fin du roman, « un trou dans la parole », combinaison du thème n° 8, « 'l'accident' à proprement parler, la pierre, les 'tirants', les pompiers, les gendarmes, l'enquête, etc », et du style n° 5, le « classique, lyrique », résume les corrélations entre les différents enjeux touchés tout au long de notre analyse :

Mais aussi bien n'est-ce pas tout livre, tout récit et presque toute phrase, toute œuvre si vous voulez dans la mesure où elle est toujours, peu ou prou, imposition d'une forme, c'est-à-dire, si dérisoire soit-elle, de la volonté délibérée (en principe) sur le cours « naturel » des choses, sur la brutalité du réel (et l'on fait allusion ici à son caractère brut, autant et plus qu'à son aspect incontestablement brutal), qui a pour mission et presque pour raison d'être, en tout cas pour effet, de figurer symboliquement cette chute, cet accident, cette béance, cette dérobadie des points d'appui, cet écart, cette absence, ce vide, ce suspens – n'importe quel mot semble être un peu celui qui convient, il ajoute en effet quelque chose à ce que l'on essaie de dire, il vous en rapproche mais en même temps il vous en éloigne irrémisiblement, comme un itinéraire périphérique autour d'une

¹²² *Ibid.*, p. 191.

ville ou d'un château, une déviation, un boulevard, des remparts, une butte ; il accuse votre inadéquation à ce qui est, à l'être en tant qu'il arrive : il se dérobe, il tombe, et vous aussi –, c'est-à-dire cette présence de la mort, de l'absence, de la distance prise, du trou dans la bibliothèque, dans la parole, dans l'âme, dans la demeure ? (p. 311)

L'écriture de *L'Inauguration de la salle des Vents* est un « itinéraire périphérique » autour de la perte des mots, des autres et de soi. Distance et rapprochement en même temps. La forme romanesque naît de l'écart inévitable, incommensurable, qui va du vécu à l'écriture, donnant à celui-ci un certain degré de communicabilité, dans une forme qui élève la prose jusqu'au niveau de la poésie. Les différentes contraintes permettent le retour des événements dans un temps spiralé, miment une perte et une absence dans l'écart stylistique (11 styles *versus* 12 thèmes) de chaque tour combinatoire, consentent le renouvellement continu du sujet écrivant dans la multiplication des voix énonciatives, et, finalement, prennent surtout en charge l'impératif de *l'art comme distance*. L'auteur bouleverse la forme romanesque en en faisant un genre *courtois*, un art de la distanciation qui trouve, paradoxalement, dans la règle de la contrainte, son bonheur d'expression le plus libre. Chez Camus, la nostalgie sans contraintes, sans structure formelle, n'aurait pas de dignité lyrique, et son génie réside justement dans la rigueur et dans le détachement de l'émotion du moment : « dans l'équilibre de ce verbe enseigné par le deuil à retenir son souffle » (p. 284).

L'écriture de *L'Inauguration de la salle des Vents* thématise et inscrit la présence-absence du deuil, de la mort et de la perte dans des poétiques de la dérobade, de la réticence et de *sur le bout de la langue* – celles du détour, de l'écartement, du presque non-dit – qui se marient avec l'effet syncopé de la rupture entre les blocs narratifs, créant par là une tension textuelle entre dit et non-dit, entre présence et absence tout au long du

roman. Ce dernier se construit sur deux foyers : l'un, centré et lumineux, qui découle de la leçon centripète de la *Carte des vents*, et qui produit cet idéal de justesse et de présence qu'est la chambre à Naxos et cette machine à destins que sont les contraintes et leurs effets-miroir ; l'autre, dérobé et absent, celui du narrateur dans la salle des Vents, de la chute, de la maladie, de la mort et qui inscrit le roman dans la distance des poétiques du détour, de l'écartement et du presque-dit :

Quelque chose se décentre, ou plutôt dédouble son centre : à présent, la figure maîtresse n'est plus le cercle, de centre unique, rayonnant, lumineux, paternel, mais l'ellipse, qui oppose à ce foyer visible un autre foyer également actif, également réel, mais obturé, mort, nocturne, centre aveugle, revers du yang solaire germinateur : absent.¹²³

L'instance de la chute et de la dérobée s'accompagne d'une volonté de présence et de rassemblement aussi fort. D'un côté, la structure antinarrative du roman, dictée par les contraintes thématiques et formelles, et inspirée par l'art de Jean-Paul Marcheschi, vise à la re-présentation d'une structure circulaire ou plutôt spiralée, où les différentes combinaisons des onze styles et des douze filières diégétiques permettent le retour de tant d'éléments hétérogènes et sont potentiellement inépuisables. De plus, l'effet de miroir des deux parties à ordre inversé, se reflétant l'une l'autre, suggère une potentielle multiplication à l'infini du contenu de chaque bloc narratif. De l'autre, à travers l'écho intertextuel du *Tombeau mallarméen*, l'écriture arrive à thématiser la persistance de la mémoire et la chambre à Naxos, grâce à la fixité parfaite de l'image, la présence. Si le *sida* et le *moi* du sujet écrivant sont imprononçables et ne rejoignent nulle forme, au contraire, l'impression d'une beauté fugitive, inatteignable, mêlée à la nostalgie et au regret peuvent se dire, à travers la spatialisation de la présence. L'écriture sanctionne

¹²³ Severo Sarduy, « La Cosmologie baroque : Kepler », dans *Barroco*, cité dans ES, p. 185, c'est l'auteur qui souligne.

l'existence du Voyageur même après la mort : le « tel qu'en lui-même enfin l'éternité le change » mallarméen fait écho aux mots de Camus, « bientôt il sera redevenue lui-même » (p. 235).

Les références à la photographie dans le roman renvoient à un souci esthétique « de la composition, de la forme pure »¹²⁴ et à une abstraction idéalisante, plutôt qu'à une pratique documentaire. Comme pour la chambre de Naxos, le clivage entre le référent réel et l'image – qu'elle soit picturale ou mentale – est l'histoire d'une intériorisation, d'un cadrage et d'une immobilisation d'un souvenir. Ce processus d'*imagification* semble coïncider avec une réélaboration du regret et de la nostalgie, qui élève le souvenir au lieu idéal de la *présence*. À l'instar de l'image photographique chez Barthes, qui n'était « [n]i image, ni réel, un être nouveau vraiment : un réel qu'on ne peut plus toucher »¹²⁵, chez Camus elle semble devenir la manière définitive de la nostalgie, la trace d'un souvenir qui sauve et ne sauve pas, figurant la perte et la persistance en même temps.

Finalement, la leçon la plus précieuse cachée entre les failles de la fragmentation de la forme et des thèmes, de la discontinuité de la mémoire et de l'expérience humaine de ce « délire formel »¹²⁶ qu'est *L'Inauguration*, semble être résumée par cette réflexion sur l'art – digne de Montaigne – :

Nous partons en lambeaux à tous les instants. Mais l'art, dans le même moment qu'il nous disperse comme autant de nouveaux Orphées, nous rappelle que nous sommes grâce à lui, déjà, remontés des

¹²⁴ ES, p. 229.

¹²⁵ Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 136.

¹²⁶ ES, p. 110.

Enfers, et que de notre corps dépecé nous devrions nous réjouir, s'il est la preuve que rien ne consiste, et que tout se tient.¹²⁷

¹²⁷ *Ibid.*, p. 275.

4. TERRASSE A ROME DE PASCAL QUIGNARD¹

Dans un long entretien avec Chantal Lapeyre-Desmaison, Pascal Quignard affirme détester « [t]ous ceux pour qui le langage est disponible plutôt que problématique »². À l’instar de Simon et de Camus, Quignard inscrit son œuvre dans une recherche linguistique qui marie l’esthétique littéraire à la question existentielle. La quête quignardienne a exploré plusieurs genres : l’essai critique, le « petit traité », la fiction historique, le roman et plus récemment la forme discontinue et thématique des tomes de *Dernier royaume*³. Mais son œuvre, malgré la différenciation générique, garde une constance thématique et stylistique qui la rend homogène et reconnaissable. L’écriture de Quignard se reconnaît à l’amour du bref et de la sentence, aux anecdotes, aux scènes triviales, aux rêves et aux courts-circuits du passé jaillissant dans le présent.

L’écriture de tous ses livres est animée par la constante de la scène originaire et du Jadis : celui-ci étant « ce qui précède toute expérience que l’on peut faire du temps,

¹ Les sigles suivants seront utilisés pour les œuvres citées de Pascal Quignard :

GT : *Une gêne technique à l’égard des fragments*, Paris, Fata Morgana, 1986.

SE : *Le Sexe et l’effroi*, Paris, Gallimard, 1994.

RS : *Rhétorique spéculative* (Calmann-Levy, 1994), Paris, Gallimard, 1997.

A : *Albucius*, Paris, P.O.L, 1990.

OE : *Ombres errantes*, (*Dernier Royaume I*), Paris, Grasset, 2002.

SJ : *Sur le Jadis* (*Dernier royaume II*), Paris, Grasset, 2002.

P : *Les Paradisiaques* (*Dernier royaume IV*), Paris, Grasset, 2005.

S : *Sordidissimes* (*Dernier royaume V*), Paris, Grasset, 2005.

EE : *Écrits de l’éphémère*, avec des dessins de Valerio Adami, Paris, Galilée, 2005.

Les références à *Terrasse à Rome* paraîtront entre parenthèses dans le texte principal. Quand il sera nécessaire de citer le roman dans une note, le sigle utilisé sera TR.

² Chantal Lapeyre-Desmaison et Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic Éditeurs, 2001, p. 77.

³ Voir l’article très intéressant de Laurence Werner David sur les cinq tomes de *Dernier royaume* et sur la thématique du Jadis, « La mémoire la plus lointaine », *Critique*, nos. 721-722, juin-juillet 2007, p. 508-519.

dans ce qui est plus passé que tout passé »⁴ ; celle-là « le monde antérieur pur, non linguistique, absolu, invisible, irréel, à jamais imaginaire, de la scène concevante sexuelle »⁵ ; les deux, évidemment, se confondent. La quête et l'imaginaire narratif ressortissant de cette scène originaire se traduisent dans la poétique temporelle du *Jadis* (autre nom de la scène originaire), et dans les motifs des extases, de l'ombre, des fantômes, des rêves, de l'errance, de la lecture, de la musique et de la peinture.

Pour explorer la densité de ce court roman qu'est *Terrasse à Rome*, il sera nécessaire de l'étudier non seulement à la lumière de l'analyse du texte, mais aussi à travers les échos que ses thématiques et ses traits stylistiques entretiennent avec le reste de l'œuvre quignardienne.

Terrasse à Rome, publié en 2000, gagne le grand prix du roman de l'Académie française. Dans la production de Quignard, *Terrasse à Rome* se situe au carrefour des romans et des fictions historiques. Même s'il appartient à la production romanesque, veine plus vouée à la liaison et à l'homogénéité, *Terrasse à Rome* garde les traits de la veine plus ouvertement fragmentaire et discontinue de la production quignardienne, celle des *Petits traités* et de *Dernier royaume*. Comme dans le reste de l'œuvre narrative, *Terrasse à Rome* met en scène un personnage mélancolique – Meaume, graveur français du XVII^e siècle – affecté par un manque et ainsi constamment en quête du passé⁶. Le roman se présente quasiment comme une biographie de l'artiste et, bien que Quignard se

⁴ Bernard Vouilloux, *La nuit et le silence des images : penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann Éditeurs, 2010, p. 55.

⁵ SJ, p. 44. La « scène concevante » est pour Pascal Quignard l'image du moment de la conception, moment qui marque notre existence, mais où nous étions absents.

⁶ Voir Lapeyre-Desmaison, *op. cit.* et Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

soit inspiré du graveur Louis de Siegen (1609 ca.-1680 ca.) et qu'il ait entouré Meaume de figures véridiques comme Claude le Lorrain, Poilly ou M. de Sainte-Colombe, Meaume le graveur n'a pas vraiment existé.

Terrasse à Rome est un court roman de 47 chapitres, qui à première vue s'ouvre sur un récit chronologique. Après un chapitre introductif sur la vie de Meaume (chapitre premier), et le récit suivi du chapitre II au chapitre VII de la rencontre, de l'amour et de la perte de la belle Nanni, le récit se caractérise par des sauts temporels en arrière et en avant, et par la multiplication des voix narratives. Des chapitres à dominante narrative alternent avec des chapitres purement descriptifs et des chapitres à dominante discursive (*sentencieuse*), dont la juxtaposition rappelle la manière romanesque des blocs du *Jardin des Plantes*. En effet, si *Terrasse à Rome* ne se caractérise pas par la fragmentation extrême du *Jardin des Plantes* et de *L'Inauguration de la salle des Vents*, la division en de très courts chapitres et l'autosuffisance parfaite de certains d'entre eux font penser à la juxtaposition des blocs simoniens, arrangés comme des pièces détachées suivant une harmonie autre que la chronologie, la causalité ou la psychologie des personnages. Cependant, la façon simple et détendue dont se déploie le récit de *Terrasse à Rome* rend la lecture du roman facile par rapport aux deux autres « romans à images » du corpus. La difficulté propre à *Terrasse à Rome* réside dans les énigmes créées par son écriture elliptique, qui suggère bien des choses plutôt que les expliquer. Ainsi, afin de découvrir le génie romanesque qui fait l'importance du roman et lui donne sa charge innovatrice, il faudra combler les ellipses par les liens intertextuels proposés par le roman et en suivre les échos émanant du reste de l'œuvre quignardienne.

Dans les sections qui suivent, seront abordées les questions de l'errance, de l'art de la gravure noire, de l'image et de la fragmentation.

4.1 Lire *Terrasse à Rome*

Les problèmes posés par *Terrasse à Rome* en tant que texte romanesque seront abordés premièrement par l'analyse d'une partie du roman et par les questions de la lecture et de l'errance. Suivre le développement narratif à travers l'exemple de quelques chapitres permettra l'entrée en matière à l'analyse du roman et aidera à approcher des thématiques chères à la poétique littéraire de Pascal Quignard : la lecture, l'errance, l'ombre, le Jadis et la quête de la scène originaire.

4.1.1 L'errance de l'écriture

Terrasse à Rome s'ouvre sur un *incipit* assez abrupt qui montre au lecteur le personnage principal à travers ses propres mots : « Meaume leur dit : 'Je suis né l'année 1617 à Paris. J'ai été apprenti chez Follin à Paris. [...] Maintenant je vis à Rome où je grave ces scènes religieuses et ces cartes choquantes. [...] » (p. 9). En un peu plus d'une page, Meaume résume sa vie d'artiste errant et en une suite de phrases juxtaposées donne un bref aperçu de sa vie et de la spécificité de sa parole. Celle-ci réside dans le parler bref, un véritable idiolecte par apophtegmes : « Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles. » (p. 9) La vie de Meaume le Graveur est

constituée par le désir impossible pour Nanni Veet Jakobsz, amour qui est narré de manière chronologique du chapitre II au chapitre VII.

Meaume rencontre Nanni, fille de l'orfèvre de Bruges, en 1639, ils tombent amoureux et se laissent transporter par le désir jusqu'au jour où ils sont surpris par l'homme auquel elle a été promise et qui brûlera le visage de Meaume à l'eau-forte. Défiguré et rejeté par Nanni, Meaume commencera l'errance qui l'amènera à Rome, lieu du « maintenant » (p. 10) de l'*incipit* du roman. Le premier chapitre se pose presque en table des matières du roman et les chapitres qui suivent ne font que développer cette matière posée d'emblée. À la première lecture, la piste interprétative se laisse porter par une modalité narrative traditionnelle – chronologique et causale –, où, des chapitres II à VII, sont racontées la rencontre entre Nanni et Meaume, la défiguration du graveur et l'errance qui suit sa fuite de Bruges. À la fin du chapitre VII, les attentes lectorales d'un récit linéaire et chronologique, mû par le simple plaisir de conter la vie et les aventures de Meaume le Graveur, sont déçues. Ainsi, à partir du chapitre VIII, la narration suit un rythme discontinu, fait d'allées et de retours chronologiques, de chapitres-*ekphraseïs*, de chapitres-sentences ou de chapitres-scènes. Donc, le noyau de récit traditionnel des chapitres II à VII se pose en faux départ et ne constitue qu'une sorte d'accident narratif dans un texte qui procède par épiphanies descriptives ou aphoristiques.

Après la suite narrative des chapitres II à VII se succèdent de nombreux chapitres-sentences où les propos de Meaume ou d'autres voix énonciatives alternent avec des *ekphraseïs* de gravures et des descriptions des rêves du graveur. La matière différente de ces chapitres n'est pas simplement juxtaposée comme les parties d'un collage hétérogène dans la suite narrative, mais elle est intimement liée – la matière-aphoristique et la

matière des images – par les mêmes raisons profondes, qui seront étudiées dans ce chapitre. La séquence textuelle qui va du chapitre XII au chapitre XVIII servira d'exemple de la discontinuité juxtaposée de la matière narrative, de la matière-aphoristique et de la matière descriptive.

Reprenant la matière narrative des chapitres II à VII, le chapitre XII est à placer dans la période des errances qui est définie comme celle où Meaume « cach[e son] visage hideux dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie. » (p. 9, voir aussi p. 27). C'est un chapitre à dominante narrative qui, après la pause discursive des chapitres VIII à XI, renoue avec le récit de Bruges. C'est la première apparition de Marie Aidelle, personnage qui reviendra tout au long du roman. L'arrivée de Meaume chez ces gens qui vivent sur la falaise semble être attendue : « Le vieil Abraham sera ici avant que finisse ce mois. Nous avons été longs car nous sommes passés par l'Italie. » (p. 47), mais rien n'est expliqué des relations entre les personnages. La causalité du récit traditionnel et la création d'un monde fictif, où les événements tiennent nécessairement ensemble, sont détournées en faveur d'un récit qui se donne pour acquis, réticent dans la manière de se déployer sous les yeux du lecteur.

Le chapitre XIII compte seulement treize lignes et n'est lié au douzième que par l'intermédiaire du personnage de Marie Aidelle :

CHAPITRE XIII

Gravure de Marie Aidelle en taille-douce avec des traits au burin.

Marie est assise sous les arbres, sur la rive de la mare. Elle a ôté ses souliers de bois.

Elle bouge ses orteils dans l'eau.

Elle a remonté sa robe sur ses deux genoux.

Il voit le reflet de ses cuisses blanches dans l'eau étale sous elle.

Soudain il voit la lumière de l'eau qui se reflète dans ses yeux. Cela est gravé. Cela se voit. Cela se voit tellement qu'elle a levé les yeux sur lui et ils luisent doucement, profondément. Il a envie d'elle. Il va s'asseoir près d'elle.

(p. 49)

À la différence du chapitre précédent, qui est narratif, celui-ci est un chapitre-*ekphrasis*, un chapitre-image. Déjà, la typographie l'isole comme une miniature ayant la numération capitulaire comme titre et les blancs de la page comme cadre. De plus, les nombreux alinéas obligent à un rythme de lecture cadencé sur la spatialisation de la scène décrite, un rythme étalé dans l'espace de la scène et dans le temps de la vision. Ce court chapitre est aussi un exemple intéressant d'une transition entre une description qui se fait image et une image qui se fait récit. L'analyse des temps verbaux découvre un mouvement de va-et-vient entre l'image et l'«avant» du contexte référentiel qui lui a donné vie. La première phrase est nominale et l'absence de verbe est typique des titres descriptifs des peintures où sont donnés le sujet du tableau et la technique. Le présent « est assise », propre à l'atemporalité de l'image, est suivi par le passé composé « a ôté », interférence de l'«avant» du référent dans l'image qui procède de lui. Dans les phrases qui suivent, le même effet-interférence entre le temps présent de la gravure (« bouge ») et le passé composé de l'avant du référent (« a remonté ») est compliqué par le présent de la focalisation de l'artiste (« il voit »), intermédiaire entre deux mondes. « Cela est gravé » (p. 49) renvoie au présent de la gravure qui, au lieu de décrire l'image en soi, vient de faire un détournement second, en décrivant le contexte référentiel avant qu'il devienne image. Du « [c]ela se voit » le texte passe définitivement dans le contexte référentiel et narratif où Marie Aidelle lève ses yeux sur Meaume et celui-ci, épris de la jeune femme, va s'asseoir à ses côtés. Les verbes du contexte référentiel vont du passé (« a levé ») au

présent (« luisent », « a envie ») au futur proche (« va s'asseoir »), comme si l'atemporalité de l'image avait contaminé le temps du récit pour lui donner une dimension descriptive plutôt que narrative⁷.

La soudure imperceptible entre ces différents niveaux d'énonciation est rendue possible grâce aux anaphores et aux répétitions (« Elle », « il voit », « Cela », « se voit », « Il », « d'elle ») qui relient les phrases, et comme chez Simon, donnent au texte une nécessité toute formelle plutôt que purement diégétique. En outre, ce qui semble être au milieu du passage est l'acte de vision en soi, peu importe que ce soit Meaume, le narrateur ou l'impersonnel de « cela se voit ». La portée de l'acte de vision est résumée symboliquement par les yeux de Marie Aidelle qui « luisent doucement [et] profondément » et par la fascination de Meaume qui, en regardant dans ces profondeurs, est attiré par elle.

Le chapitre XIV est un chapitre narratif où les modes de la description en permettent le développement. Les verbes, pour la plupart à l'imparfait, racontent la vie de Meaume et de Marie Aidelle sur la falaise et ce que Meaume aimait dessiner et graver. Au beau milieu du chapitre, le récit est interrompu par une intrusion du discours du narrateur, suivie par une longue liste, une des constantes stylistiques du roman⁸ :

Il appartenait à l'école des peintres qui peignaient dans une manière très raffinée les choses qui étaient considérées par la plupart des hommes comme les plus grossières : les gueux, les laboureurs, les coureurs de vase, les vendeurs de palourdes, de sourdons, de crabes, de bars tachetés, des jeunes

⁷ Ce procédé d'animation de la première phrase-titre, « Gravure de Marie Aidelle en taille-douce avec des traits au burin », est semblable aux procédés narratifs des romans les plus formalistes de Claude Simon : *Orion Aveugle* (1970), *Triptyque* (1973) et *Leçon des choses* (1975), où les stimuli visuels produisent du texte en mouvement. À ce propos Ricardou aurait parlé de « libération » (voir le chapitre 1).

⁸ Liste des lieux où Meaume et Nanni ont fait l'amour p. 16 ; listes des lieux de l'errance p. 27, p. 60 ; liste des objets des eaux-fortes p. 119-20 ; liste des biens dans l'inventaire p. 121 ; liste des choses qu'il refusait d'exécuter p. 122.

femmes qui se déchaussent, des jeunes femmes à peine habillées qui lisent des lettres ou qui rêvent d'amour, des servantes qui repassent des draps, tous les fruits mûrs ou qui commencent de moisir et qui appellent l'automne, les déchets des repas, [...] les gens qui urinent, d'autres qui défèquent, les vieux, les profils des morts, les bêtes qui ruminent ou qui dorment. (p. 51-2)

Cette liste, de presque une page, est une liste de *sordidissimes*. Dans son livre *Albucius*, Quignard explique comment les *sordes* à Rome étaient les choses sales, truculentes, obscènes de la vie humble et quotidienne⁹. Le chapitre se termine sur la parole-sentence de Marie Aidelle : « On ne peut effleurer mes seins sans que je souffre sur-le-champ d'être une femme. Toutes les femmes qui sont ici sont ainsi faites. » (p. 52) et « Vous ne le savez sans doute pas mais souvent les femmes qui vivent dans ce monde ont un mauvais souvenir. » (p. 52). Ces deux affirmations ont une résonance paradigmatique, et cette vérité découle justement de leur brièveté et de leur valeur généralisatrice¹⁰.

Le chapitre XV est un court chapitre au passé, où l'action décrite est comme prise *in medias res*, sans véritable référence temporelle. Le narrateur raconte une tranche de la vie quotidienne entre Meaume et Marie Aidelle et clôt le chapitre sur une description mélancolique et languissante :

Il faisait doux. C'était la fin de l'été. Les buissons étaient pleins de mûres. Les chardons hissaient dans l'air leur tête bleue et leur duvet. Le ruisseau à demi asséché n'avancait presque plus vers la mer. Il s'attardait dans les boucles des minuscules rives. Les papillons, posé partout, ne volant presque plus, vieillissaient. (p. 55)

L'usage de l'imparfait donne l'impression d'un temps dilué et suspendu, créant une atmosphère de contraste mélancolique où le « [i]l faisait doux » de la première phrase se clôt sur le 'vieillissement' des papillons. De cette manière, le mini-récit sur Meaume et

⁹ A, chapitre IV, « La beauté des choses sordides », p. 35-9 et voir la § 4.6.

¹⁰ Pour la parole-sentence voir la section 4.5.2.

Marie Aidelle se réabsorbe dans cette atmosphère suspendue de fin d'été, se fixant comme un tableau. Cette opération d'immobilisation rappelle le procédé descriptif dénommé « capture » par Ricardou, opération inverse au procédé de « libération » du chapitre XIII.

Le lien de la juxtaposition entre le chapitre XV et le chapitre XVI se fait à travers la continuité entre les personnages (Meaume, Marie Aidelle, Abraham, Oesterer) et la continuité thématique. En apparence simplement juxtaposé et détaché de la séquence précédente, le chapitre XVI sert la réflexion, sombre et mélancolique, du narrateur sur le temps, le passé et le Jadis. Meaume et les autres personnages se trouvent dans « la galerie des ancêtres » (p. 56) de Monsieur de Sainte Colombe, où « des salamandres, des tritons, des lézards, des tortues, des escargots, des crabes [...] s'entre-dévorait dans des aquariums couverts de dorures et éclairés doucement aux flambeaux » (p. 56). Les animaux de la liste renvoient à un temps très ancien, un temps où les instincts primordiaux de prédation étaient dominants. Le temps quignardien, qui n'est pas proustien, est féroce :

Il y a un âge où on ne rencontre plus la vie, mais le temps. On cesse de voir la vie vivre. On voit le temps qui est en train de dévorer la vie toute crue. Alors le cœur se serre. On se tient à des morceaux de bois pour voir encore un peu le spectacle qui saigne d'un bout à l'autre du monde et pour ne pas y tomber. (p. 108)

En effet, comme le note Monsieur de Sainte Colombe : « Les aïeux sont là, en train de manger encore. [...] Les vieux sont insatiables » (p. 57) et Marie Aidelle, comme prise par la même peur des origines du chapitre XIV, dit « détest[er] ce lieu et [...] sort[ir] en hâte » (p. 57). Les motifs de la lutte primordiale et des origines renvoient à la notion de Jadis, thématique-mère de la poétique romanesque de Quignard. Chez l'auteur, le Jadis

n'est pas exactement le passé, car il hante le passé et le présent, sans qu'ils entrent jamais en contact. Au niveau temporel, le Jadis est dans l'ordre du jamais et non de l'autrefois : « C'est ce qui n'est jamais présent dans le présent, jamais visible, jamais souvenu, jamais partie prenante du temps humain. »¹¹

La thématique temporelle et le motif de l'ancêtre sont mis en abyme par la figure de Monsieur de Sainte Colombe, apparition imprévue (narrativement injustifiée) et par la poétique romanesque des revenants. Ce personnage est un véritable revenant, un ancêtre de Meaume dans l'univers romanesque de Pascal Quignard. C'est le personnage principal du roman *Tous les matins du monde*¹², un musicien sombre et mélancolique qui vient se poser en double de Meaume le Graveur. Premièrement, à l'instar de Meaume, Sainte-Colombe est marqué par la perte et par l'« ambition prométhéenne¹³ » d'arriver à couvrir toutes les tonalités de la voix humaine par la viole. En effet, si pour le musicien cela veut dire rejoindre l'impossible de la voix d'enfant perdue, la voix originelle d'un avant-langage, l'ambition prométhéenne de Meaume consiste dans la recherche de la scène originelle dans le noir de toutes les images qu'il grave ou dont il rêve. Deuxièmement, Sainte-Colombe est aussi une mise en abyme thématique : mimant le jaillissement du passé dans le présent, du fantomatique dans le réel, il incarne lui-même l'ancêtre. Le personnage de Sainte-Colombe est celui qui vient auparavant, celui qui habite dans le Jadis et qui détient la clé de la salle des ancêtres, lieu symbolique de la survivance du

¹¹ Pascal Quignard, « L'image et le Jadis » dans Dolorès Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, La Revue des Sciences Humaines* n° 260 4/2000, p. 18.

¹² Pascal Quignard, *Tous les matins du monde*, Paris, Gallimard, 1991.

¹³ Rabaté, *op. cit.*, p. 52.

passé dans le présent¹⁴. L'idée du retour du passé et de la réapparition s'inscrit dans un temps cyclique, où des charnières entre ici et ailleurs, maintenant et Jadis, sont possibles¹⁵ : « Le temps n'avance pas, il s'incrute, s'encercle, s'additionne sans avant ni après. »¹⁶

Le chapitre XVII se détache davantage du filon narratif principal pour se rattacher au personnage de Sainte-Colombe, à travers une digression sur la figure d'un autre revenant, cette fois une femme :

Madame de Pont Carré jouait bien du luth. Même, on faisait porter son luth au parloir afin que l'évêque de Langres pût l'entendre jouer. Son jeu était plein de tristesse, d'âpreté anglaise, de lenteur, de fierté. Elle accompagnait au luth ou au théorbe Monsieur de Sainte Colombe dans les concerts privés qu'il donnait dans sa maison sur la Bièvre. [...] Madame de Pont-Carré était généreuse. Elle donnait asile aux Jansénistes, aux Républicains, aux tyrannicides que les compagnies d'archers recherchaient, aux Juifs, aux Puritains. Elle ouvrait les bras à tout ce qui était persécuté.

Meaume le Graveur et Abraham Van Berchem se rendirent à l'hôtel parisien de Madame de Pont-Carré qui était situé rue des Mauvaises-Paroles.

Ils attendirent le célèbre violiste [Sainte-Colombe] qui leur avait donné rendez-vous dans ce logis mais il ne vint pas. (p. 58-9)

Madame de Pont Carré est un autre personnage de *Tous les matins du monde*, une apparition momentanée qui, comme Monsieur de Sainte Colombe, est destinée à ne pas avoir de suite dans *Terrasse à Rome*. À l'exception des deux dernières phrases, tout le chapitre est à l'imparfait, décrivant l'être et les habitudes d'un personnage dont la présence dans le roman est complètement gratuite. Comme le dit Quignard dans *Sur le*

¹⁴ Voir, Lapeyre-Desmaison, *op. cit.*, p. 160.

¹⁵ Voir SJ, p. 30

¹⁶ *Ibid.*, p. 41-2.

Jadis, l'« imparfait est plein de revenants »¹⁷, il « enfantôme tout »¹⁸. Ainsi, cette description à l'imparfait n'est pas simplement celle d'un temps des habitudes et d'un état, mais plutôt, symboliquement, celle d'un temps autre, un temps fantomatique qui était, qui est et qui revient comme une survivance de ce qui a été. À l'opposé, le passé simple qui clôt la description, est plus que le temps d'une action révolue dans le passé, mais représente l'impossibilité du retour et le caractère irréversible du temps : « Le parfait tue. Le temps parfait est parfaitement sans retour. La modalité crue, cruelle, blanchissante, dessiccante du temps. »¹⁹ En contraste paradoxal avec l'idée du retour du passé, l'attente beckettienne de Meaume et d'Abraham s'insère dans la poétique temporelle quignardienne, qui, tournée constamment vers le *Jadis* et la scène originaire, est cependant vouée à l'échec, les deux étant insaisissables et directement irréprésentables.

Dans le chapitre XVIII, la narration focalise sur le parcours de Meaume en tant qu'artiste errant, et il devient possible de reconstruire les connexions manquantes entre les différents lieux du roman (Bruges, Ravello, Paris, Rome). Ce chapitre est une variation des chapitres I et VII : si le premier chapitre est un récit des errances à la première personne du point de vue de Meaume à sa vieillesse (« [m]aintenant je vis à Rome », p. 10), et le chapitre VII est un résumé des ses errances en tant qu'homme défiguré et désespéré, le chapitre XVIII place les errances de Meaume dans sa vie d'artiste : « Telle était la vie des peintres *Jadis* : une suite de villes. Ils erraient. » L'attaque de ce chapitre est caustique, et instaure un lien entre peinture, espace et errance qui, justement par sa causticité, semble être indéniable et nécessaire. Pour

¹⁷ *Ibid.*, p. 292.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

Quignard, errer veut dire être dénué de centre²⁰, se perdre et avoir perdu ; ainsi, ceux qui errent sont les hommes qui « s'avancent [...] dans le souvenir d'une nuit qui précède la nuit »²¹. Meaume, en tant que faiseur d'images, est la figure emblématique de celui qui a perdu et qui s'est perdu et, à travers son amour impossible pour Nanni, il revit la perte et l'impossible saisie de son origine, de l'image première, cachée au fond de la nuit du Jadis. De ce fait, sa peinture est ailleurs définie comme une « peinture de perdition » (p.25), une peinture qui, en se déplaçant, cherche l'objet de son propre regard et qui, en cherchant, se perd et s'éloigne indéfiniment de l'objet de son propre désir. Comme pour le Jadis et le phénomène du retour du passé, il y a un paradoxe au cœur de l'errance : elle est quête et perdition en même temps. Incessamment l'errant se déplace – se décentre – en cherchant un centre à jamais atteignable.

La séquence qui va du chapitre XII au chapitre XVIII est caractérisée par des chapitres qui sont juxtaposés suivant surtout l'harmonie thématique. À travers différents motifs, de chapitre en chapitre, l'écriture esquisse de mini-noyaux de récit qui suggèrent toujours le Jadis et le retour du passé. L'importance de l'intrigue, de la succession des événements ou de l'évolution psychologique des personnages est remplacée par une série de tableaux juxtaposés composés d'apophtegmes, de listes et de scènes descriptives, qui racontent moins une histoire qu'une réflexion sur le passé, la perte et le caractère paradoxal de la quête.

²⁰ GT, p. 43 : « dénué de centre c'est-à-dire errant ».

²¹ S, p. 113.

4.1.2 L'errance de la lecture

Comme pour Claude Simon et Renaud Camus, la lecture exigée par le fragmentaire et la dominante descriptive de *Terrasse à Rome* est un mouvement associatif et multiple. Ce type d'écriture mouvante appelle et suppose un pacte de lecture se pliant aux nécessités de l'errance scripturale. Afin de comprendre ce décentrement constant, suivant le désir et la curiosité d'une écriture qui erre de la narration à la sentence, de la description à la digression anecdotique, il faut apprendre à lire selon Quignard.

C'est seulement en lisant en *quignardien* qu'il devient possible de jouir des plaisirs de l'errance et de relier les différents joints à l'intérieur du roman départant du paradigme « lecture ». Si « [l]e nomade est un chaman dont le voyage concerne l'espace réel »²², le lecteur selon Quignard est avant tout celui qui voyage au travers de la page, celui qui dans la solitude et le repos trouve « l'extase [qui] enjoint l'exil »²³ et la jouissance d'une mobilité spatiale dans un autre monde²⁴ :

Le mot latin de *pagina* dit la demeure la plus vaste où l'âme puisse se mouvoir, voyager, comparer, revenir. C'est le *pagus*, le pays. La "page" est une extension de l'espace actuel (une démultiplication du milieu). C'est une nouvelle dépendance qui s'ajoute à l'espace interne situé à l'intérieur du crâne, à l'arrière des yeux.²⁵

L'espace textuel dans la rêverie étymologique de Quignard devient un véritable espace de mouvance et d'exploration, une extension de l'espace réel qui trouve son double dans

²² SJ, p. 45.

²³ *Ibid.*, p. 45.

²⁴ « [J]ouissance et mobilité spatiale sont liées » écrit Quignard dans *Sur le Jadis*, p. 45.

²⁵ SJ, p. 14.

l'espace du crâne, celui où naissent les images intérieures, source des visions noires de Meaume.

Dans l'univers littéraire de Pascal Quignard, la lecture a un statut paradigmatique. En particulier, la notion de lecture appelle une poétique de l'errance, de la disparition et de l'absence. Dans un des fragments des *Ombres errantes*, la lecture est décrite comme un voyage : le narrateur se rappelle le fait de ne pas pouvoir jouir de la présence de sa garde-enfant allemande dès qu'elle lui lisait : dès qu'elle touchait au livre, elle était déjà partie ailleurs, « dans un autre royaume »²⁶. Selon la voix énonciative d'un des fragments de *Sur le Jadis*, « [i]l y a une lecture en amont de toute écriture »²⁷. En effet, Quignard est un lecteur avant tout : de 1970 à 1994 il travaille comme lecteur chez Gallimard et le premier récit qu'il publie en 1976 s'intitule *Le Lecteur*. À juste raison, Dominique Rabaté a défini son écriture comme « le cheminement créatif » d'une « lecture reconvertie, [d'une] lecture poursuivie »²⁸. Dans *Le Lecteur*, l'auteur décrit le héros éponyme comme celui qui vit « [m]ille vies mortes [...] soit anciennes soit fictives »²⁹ et comme celui qui se tait. La seule vérité du lecteur, absent à lui-même dans cette « dévoration par les livres »³⁰, est la lecture même. Chaque roman semble ainsi être le livre d'une disparition, une écriture qui ne s'écrit qu'à et pour cette fin de disparition-perdite du lecteur.

Tout au long de son œuvre la lecture est décrite selon des traits renvoyant toujours à l'errance, à la disparition et à l'absence. La fonction de la lecture est de « [s]ortir de soi,

²⁶ OE, p. 7.

²⁷ SJ, p. 62.

²⁸ Rabaté, *op. cit.*, p. 18.

²⁹ L, p. 11.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

voyager, fabriquer un chant qui mène dans l'autre monde, drogue, extase, tapis magique, chant chamanique »³¹, la lecture devient ainsi un mot-paradigme qui accumule les potentialités de ses possibles. La lecture a aussi partie liée avec la vision et la fascination : « c'est une curiosité sexuelle intense, voyeuriste, pour tout ce qui est autre »³² ; mais la lecture se situe aussi du côté du silence originaire : c'est un « état de l'audition avant la voix »³³ et, selon une définition de Rabaté, elle « ressuscite des temps anciens, remet en contact avec la part non parlante de soi [...] à la fois perdue et jamais oubliée »³⁴. La lecture est une des manières privilégiées du Jadis : dans cet état d'audition particulier, elle permet le saut temporel qui mène au phénomène des revenants ou au jaillissement du très-passé. Quignard, dans son essai sur La Bruyère, sait ce qui se passe lorsqu'il est penché sur son livre : « Je prête l'oreille à un son qui est très loin dans le temps. Je lis. »³⁵

Dans *Terrasse à Rome*, non seulement la lecture est présente en tant que mouvement implicite dans la stratégie textuelle du scripteur, mais elle est aussi thématifiée à travers le personnage de Meaume ; son regard et son errance partagent les mêmes caractéristiques du lecteur et de cet état autre qu'est la lecture. Dès la première page du roman, un parallèle est instauré entre Meaume et la figure du lecteur :

Les hommes désespérés vivent dans des angles. Tous les hommes amoureux vivent dans des angles.

Tous les lecteurs des livres vivent dans des angles. Les hommes désespérés vivent accrochés dans

³¹ Lapeyre-Desmaison et Quignard, *op. cit.*, p. 71.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ Rabaté, *op. cit.*, p. 21.

³⁵ GT, p. 71.

l'espace à la manière des figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écoutant personne. (p. 9)

Dans ce paragraphe paratactique, à travers une série de phrases brèves et sentencieuses, « les hommes désespérés », « les hommes amoureux » et « les lecteurs des livres » sont mis sur un pied d'égalité par la reprise séquentielle et anaphorique de la même structure syntaxique et du même syntagme (« Tous les [X] vivent dans des angles »). Meaume est un homme désespéré et amoureux, qui cherche à cacher son visage hideux dans la falaise de Ravello, à l'abri de la présence et du regard d'autrui. À travers son parler aphoristique, le graveur transforme sa condition en vérité générale et, à travers la reprise syntaxique et syntagmatique qui développe l'argument de son discours, il instaure une transitivité des qualités entre lui-même et le lecteur.

Premièrement, l'homme amoureux et désespéré et le lecteur des livres partagent l'appartenance à un même lieu : l'angle. Dans son entretien avec Lapeyre-Desmaison, Quignard décrit les angles comme étant le lieu privilégié pour la lecture³⁶ : l'angle c'est là où l'on trouve du repos et de la solitude lorsqu'on plonge dans ce voyage extatique, hors de soi qu'est la lecture. Dans plusieurs chapitres et fragments des *Ombres errantes*, revient l'idée de vivre dans l'angle comme condition de l'ombre, de l'errance et de la solitude : « Vivre dans l'angle – *in angulo* – du monde »³⁷ veut dire vivre « à l'abri de l'ombre, dans le secret »³⁸. Ainsi le lecteur et l'homme amoureux (qui semble ne pouvoir être que désespéré), mènent une vie d'anachorètes :

Dans l'angle mort – par lequel le visible cesse d'être visible à la vue.

³⁶ Voir Lapeyre-Desmaison et Quignard, *op. cit.*, p. 74.

³⁷ OE, p. 58.

³⁸ *Ibid.*, p. 97.

Dans l'intervalle

mort où les deux rythmes humains (cardiaque puis pulmonaire) s'agrippent et autour duquel ils engendrent l'extase sonore et peut-être la musique et, à partir de la musique, le temps.³⁹

Dans l'angle il est impossible de voir ; pourtant, dans le noir de l'angle, il devient possible de retrouver une vie et une perception, à la fois intérieures et antérieures. Le lecteur et l'homme amoureux vivent dans l'ombre et se nourrissent de cette ombre, dans un état naturel de fascination devant le noir d'où jaillit le Jadis. La seule condition de cet état de fascination extatique où l'on peut sortir de soi enjoint une recherche de la solitude pour arriver à « des moments qui semblent excepter le temps »⁴⁰.

Pour Meaume le Graveur, regarder est comme lire : il est fasciné par les images ; c'est un lecteur d'images, qui, avant tout, est hanté par elles. Il y a une image qui le hante plus que les autres : « Je n'ai jamais plus trouvé de joie auprès d'autres femmes qu'elle. Ce n'est pas cette joie qui me manque. C'est elle [Nanni]. Aussi ai-je dessiné toute ma vie un même corps dans les gestes d'étreinte dont je rêvais toujours. » (p. 9-10). Nanni Veet Jakobsz, la fille de l'orfèvre de Bruges, est pour Meaume « le fragment de nuit où il [est] sombr[é] » (p. 15), celui qu'il est condamné à suivre toute sa vie. Derrière chaque carte choquante qu'il grave ou dessine, derrière le noir de chaque gravure au burin qu'il compose, il y a toujours l'image de leur première rencontre dans « l'angle glacé » (p. 13) de l'hôpital de Bruges, « engloutis dans la pénombre brune du mur de soutènement » (p. 13) ou celle de Nanni nue dans l'ombre⁴¹. À son tour, l'image de Nanni, comme toute

³⁹ *Ibid.*, p. 58-9.

⁴⁰ Lapeyre-Desmaison et Quignard, *op. cit.*, p. 8.

⁴¹ Voir TR p. 32 : « le rêve en six ».

image provenant de l'ombre cache le souvenir impossible de l'image première, celle de l'origine.

L'amour impossible pour Nanni fait de Meaume un lecteur voué à la solitude et au silence. Pour Quignard, « [l']amour est une lecture »⁴² : il y a des correspondances entre les deux, « [u]n même regressus de l'acquisition linguistique, une même invention d'un langage non collectif, plus atomique, plus littéral, plus inconfondible. »⁴³ En effet, lors de leur première rencontre dans l'hôpital de Bruges, Meaume ne trouve pas de mots à dire à Nanni ; tout ce qu'ils peuvent faire c'est se serrer les mains sans parler, jusqu'à ce qu'ils arrivent à trouver un moyen de communication sans les mots : « Puis elle le regarde directement, dans les yeux. Elle ouvre ses grands yeux en le dévisageant. Ils se touchent dans ce regard. » (p. 13). L'impossibilité de leur amour et la fascination suscitée par les yeux de Nanni donnent lieu à l'errance et à la solitude de Meaume. L'image de la jeune femme devient une seconde image du Jadis, et comme le dit un des fragments de *Sur le Jadis* : « Même quand on erre, on ne se dirige pas au hasard. On va où le perdu attire. On se précipite. Toute femme, tout homme se précipitent où ils se sont perdus. »⁴⁴ La fascination donne sa direction à l'errance, le perdu à l'envie de la quête.

L'état de solitude, de perdition et d'errance de Meaume coïncide avec le chemin du lecteur modèle chez Quignard, qui se laisse aller au va-et-vient de l'écriture, à ses déplacements inattendus, et surtout se laisse guider par les images vers la suggestion de l'origine avant la naissance. Perdu dans l'écriture, le lecteur, comme Meaume, ne cherche pas à aboutir, indéfiniment fasciné par le silence de la parole écrite et du Jadis : « Il y a

⁴² Lapeyre-Desmaison et Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 79.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ SJ, p. 15.

dans lire une attente qui ne cherche pas à aboutir. Lire c'est errer. La lecture est l'errance. »⁴⁵

4.2 Meaume le Graveur, une ombre errante.

Les Ombres errantes (2002) est le premier tome de *Dernier Royaume*, dernier projet littéraire de Pascal Quignard⁴⁶. La question du genre de cette œuvre est problématique : c'est un recueil fragmentaire d'anecdotes, d'aphorismes, de récits brefs, de chroniques, de réflexions étymologiques, dont l'hétérogénéité formelle est compensée par l'homogénéité des thèmes. Les sujets de réflexion préférés de ce livre sont l'ombre, l'errance, la lecture, les lieux cachés et les hommes qui se cachent. Meaume le Graveur pourrait se poser en prototype romanesque de ces ombres errantes dont les apparitions moulent la matière du livre de 2002.

À l'instar des hommes dans *Les Ombres errantes*⁴⁷ qui vivent cachés, Meaume « cherch[e] à avancer de façon invisible sous le sol de ce monde »⁴⁸. Dans l'*incipit* du roman, Meaume le Graveur se présente presque d'emblée comme une figure hugolienne, cachant son visage « entièrement brûlé » (p. 9), son « visage hideux » (p. 9), « dans la falaise qui est au-dessus de Ravello en Italie » (p. 9). Sur le mur de cette falaise-caverne, il se compare à une de ces « figures qui sont peintes sur les murs, ne respirant pas, sans parler, n'écoutant personne » (p. 9). C'est un lecteur d'images, hanté par elles, qui est voué à vivre *in angulo* du monde. Selon Quignard, la copulation « voua [les vivipares] à

⁴⁵ OE, p. 50.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20-1: « Où s'est perdu le perdu, là est situé le *dernier royaume*. »

⁴⁷ Voir *ibid.*, p. 9 l'empereur Tibère, p. 20 Arnauld et Nicole.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20

une nostalgie de l'ombre et de la cache. Elle a induit l'attirance irréprouvable des grottes chez les premiers humains »⁴⁹ : Meaume est comme un des premiers hommes, à la fois figure peinte sur une caverne et homme caché dans une grotte.

Aux yeux de la belle Nanni aussi, personnage féminin non moins fantomatique que Meaume lui-même, il est fuyant ; il glisse parmi les rues et les canaux de Bruges comme une ombre, une silhouette noire, indéfinie :

Elle, elle cherchait sa silhouette. Elle le voyait se dissimuler derrière les parapets des ponts au-dessus des canaux. Derrière la margelle de pierre de fontaines sur les places. Elle le voyait mêler son ombre à l'ombre noire des porches et à celle plus étroite et plus jaune que projettent derrière elles les colonnes des églises. (p. 12)

Quand Nanni est chez elle, elle ne rêve que d'être dans cette ombre qui semble être la condition, l'habitat naturel de ce jeune homme qu'elle désire: « Seule avec Meaume dans l'ombre du rideau refermé de son lit. » (p. 14). Dans la série des gravures à la manière noire qui « commémore le long périple que Meaume le Graveur fit avec Abraham Van Berchem fuyant les Français durant l'été 1651 » (p. 41), le personnage « s'est dessiné lui-même cachant son visage défiguré sous un grand chapeau de paille » (p. 41) et le narrateur appelle les deux hommes, Meaume et Abraham, « les deux ombres » (p. 41)⁵⁰. Comme dans un voyage aux Enfers dantesques, les deux se trouvent dans une « nef noire » (p. 41), où « [i]l n'y a pas de Dieu » (p. 41), mais, invisible et présent comme les ombres et le noir, le vent est la seule « divinité qui était vénérée dans ce sanctuaire vide » (p. 41). À la fin de sa vie, Meaume, malade et immobilisé dans un lit, apparemment fou,

⁴⁹ Lapeyre-Desmaison et Quignard, *op. cit.*, p. 61.

⁵⁰ Voir aussi TR, p. 61 : « Hors de sa maison sur le mont Aventin, il portait un grand chapeau de paille sous lequel son visage perdait toute apparence. Les longues murailles de Rome, à l'ombre bleue comme les requins, guidaient ses pas. Et l'ombre, selon l'heure, dessinait son tour. »

parle avec une mouche qui lui aurait posé la question essentielle : « Es-tu maintenant homme ou fantôme ? » (p. 117). Le graveur lui répond :

Moi je pense que je suis tout près d'avoir été vivant. Les ancêtres me visitent. J'ai gardé en moi la femme que j'ai perdue. Elle aussi me visite. Elle est même devenue un jeune homme qui se jette sur moi dans l'ombre d'un arbre sur le mont Aventin. Le regard des autres me visite et m'étrangle tant j'ai honte. Je ne suis pas vraiment moi-même. C'est peut-être cela être fantôme ? (p. 118)

Meaume semble résumer sa vie comme étant une presque-vie : il a toujours été plus du côté des ombres, des revenants et du passé, que de la lumière, de la présence et du présent. Le jeune homme dont il parle est son fils, qui a été élevé loin de lui par Nanni ; à la fin du roman, ce jeune homme revient tuer son père à Rome sans y arriver. Le regard des autres est celui qui le voit défiguré, avec un visage à cacher : « Marie allait s'engouffrer dans l'obscurité de la grande salle quand elle poussa un faible cri ; un homme inconnu se tenait près de l'âtre, au visage défiguré. Il était affreux. » (p. 46) ; c'est le regard de Nanni, dont, sa vie durant, le graveur n'est pas arrivé à se libérer : « Meaume surprit le regard qu'elle portait sur lui. Ce regard sur lui, toute sa vie, vécut en lui. » (p. 11). C'est le regard qui vient du fond du Jadis, qui lui rappelle sa vocation au noir et à la création d'images obscènes toujours renvoyant à la quête impossible de la scène originaire : « Toute ombre qui enveloppe notre corps est celle de la scène qui ne passe jamais à la vision puisqu'il s'agit de la scène qui est à notre source. »⁵¹ Chaque homme est ainsi une « ombr[e] du plaisir »⁵², l'ombre étant les traces du passé et l'essentiel des hommes qui vivent dans la pensée constante du perdu inaccessible.

⁵¹ OE, p. 14.

⁵² *Ibid.*

Meaume est un artiste en quête de la scène originaire, dont le souvenir de l'ombre et du perdu le pousse à errer indéfiniment. Il est celui qui aime le perdu et « aim[e] jusqu'au Jadis dans le perdu »⁵³, fait qui le rend l'errant par antonomase, un « [p]ur partir »⁵⁴. De Paris, où il a été apprenti chez Follin, à Toulouse chez Rhuys le Réformé, jusqu'à Bruges chez Heemkers, Meaume fait son apprentissage de graveur⁵⁵. Après Bruges, après avoir aimé Nanni et avoir eu le visage « entièrement brûlé » (p. 9), il affirme avoir « vécu seul » (p. 9). La solitude est la condition qui induit l'errance et, vice versa, l'errance crée l'action qui permet la solitude : les départs sont en effet « la condition pour s'éprouver seul »⁵⁶. Après Bruges, après Nanni, Meaume s'échappe, erre, cherche la solitude à Ravello ; dans sa vieillesse, il cherche la solitude sur sa terrasse à Rome sur le mont Aventin et, à ses côtés, il ne veut que son fidèle ami Claude le Lorrain ; aux approches de la mort, Meaume va trouver refuge loin de Rome, en Hollande, chez Gérard des Nuits. Selon Lapeyre-Desmaison, l'« errance dans l'espace [des personnages quignardiens], leur incapacité à habiter vraiment un lieu [...] permet de donner figure d'espace à la division qui en fait à jamais des solitaires, c'est-à-dire des parties séparées d'un tout (hypothétique). »⁵⁷ La rencontre avec Nanni, avant la défiguration, avait déjà voué le graveur à la solitude et à l'errance : « Sa beauté le laissa désert. Sa longue apparence l'attira. Aussi la suivit-il sans qu'il s'en rendît compte. » (p. 11) Son attirance pour Nanni et l'urgence de la suivre sont des symptômes de cette particularité du regard

⁵³ OE, p. 22 : « Il faut aimer le perdu et aimer jusqu'au Jadis dans le perdu. »

⁵⁴ SJ, p. 42 : « Le temps définit l'absence de fin qui est dans l'origine. Pur partir. Le Jadis est le partir inachevable. »

⁵⁵ Voir TR, p. 9.

⁵⁶ Lapeyre-Desmaison et Quignard, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷ *Ibid.*

qui se laisse aller à la quête inassouvie du Jadis. Avec Nanni à Bruges, à travers le désir et la relation sexuelle, Meaume trouve la figure et la couleur de la scène originaire et fait l'expérience définitive de la perte. La véritable errance de Meaume commence après Bruges et coïncide avec sa conversion en ombre solitaire sans visage.

Une brève analyse des temps verbaux utilisés dans le récit aidera à montrer comment Nanni et Bruges jouent un rôle capital dans l'errance-perdition de Meaume, une errance à la recherche de ce qui a été perdu et qui se veut la trajectoire spatiale sur l'axe temporelle du Jadis. Après le chapitre premier, la séquence narrative à la troisième personne du chapitre II au chapitre VII présente des changements des temps verbaux subits qui valent la peine d'être étudiés.

Se conformant à la norme de tout récit rétrospectif racontant une histoire, le chapitre II, de la page 11 au commencement de la page 13, est au passé simple et à l'imparfait, jusqu'à ce que, à la deuxième phrase du premier paragraphe de la page 13, le présent fasse irruption dans le récit au passé et y reste jusqu'à la conclusion du chapitre :

Ce fut dans une minuscule chapelle latérale. Dans un angle glacé. À l'intérieur du grand hôpital de Bruges. Il fait très froid. Ils sont engloutis dans la pénombre brune du mur de soutènement. La servante fait le guet. [...] C'est tout il serre sa main. Leurs mains deviennent chaudes, puis brûlantes. Ils ne parlent pas. Elle tient sa tête penchée. Puis elle le regarde directement, dans les yeux. Elle ouvre ses grands yeux en le dévisageant. Ils se touchent dans ce regard. Elle lui sourit. Ils se quittent.

La jeune femme ne parle jamais. C'est le printemps 1639. Elle a dix-huit ans. Sa posture est timide au point qu'elle semble un peu bossue. [...] Elle attend Meaume sans cesse, nuit et jour. Elle rêve de manger avec Meaume, dans son lit. Seule avec Meaume dans l'ombre du rideau refermé de son lit. (nous soulignons en italique et en souligné, p. 13-4)

Dans le premier paragraphe de la citation, est décrite la scène de la première rencontre de Meaume et de Nanni. Le présent met en place un certain suspense qui semble mimer le

regard d'un œil extérieur sur la scène. Ce regard, qui suit les détails des mouvements, en ralentit le développement jusqu'à les immobiliser dans la pénombre d'une image de deux jeunes amoureux la main dans la main et de la servante qui fait le guet. Dans le deuxième paragraphe de la citation, le présent vient se poser en contraste avec la description de Nanni à l'imparfait des pages précédentes : « Il [Jacob Veet Jakobsz] avait une fille qui était étrange et belle. Elle était blonde, très blanche, longue légèrement voûtée, la taille fine, les mains fines, la gorge lourde, très silencieuse. » (p. 11). Le présent vient marquer le moment de *l'après Meaume* : les habitudes changent, c'est un premier jour, une nouvelle naissance, un point de non-retour.

Le présent historique suit dans le chapitre III, après une intermittence énonciative de la parole-sentence à la première personne de Meaume, laissant ensuite la place à une séquence narrative :

Meaume dit : « Pour le deuxième rendez-vous je suivis une petite bougie piquée dans une coupelle de cuivre dans un corridor. »

Meaume encore : « Chacun *suit* le fragment de nuit où il *sombre*.

Un grain de raisin *gonfle* et se *déchire*.

Au début de l'été toutes les prunes reines-claude se *fendent*.

Quel homme n'*aime* quand l'enfance *crève* ? »

Elle dit : « Je ne sais pas. »

Meaume l'apprenti de Jean Heemkers, suit la flamme, suit la coupelle et ses doigts roses, suit la servante, suit les épaules illuminées, suit le mur de cuir du corridor. La première fois qu'il dévêt la fille du juge électif de la cité de Bruges, cela à lieu dans la maison de Veet Jakobsz. Il s'agit d'une maison ordinaire de bourgeois qui donne sur un canal. Ils mettent le plus loin d'eux la bougie. (nous soulignons en *italique* et en souligné, p. 15)

Le temps verbal des syntagmes « Meaume dit » et « elle dit » est incertain : il pourrait être présent ou un passé simple. À l'analyse des occurrences d'autres syntagmes similaires dans le roman, il semble très probable que l'ambiguïté soit voulue, la connivence du passé dans le présent faisant partie de la poétique de l'auteur. Ainsi, la parole énoncée reste en équilibre entre le passé et le présent, résonnant d'un côté paradigmatique et ancien, si « dit » est à entendre au passé simple ; de l'autre, ayant l'immédiateté et la force de la sentence qui vient d'être prononcée, si « dit » est au présent. Le passé de « je suivis » fait contraste avec le présent du moment de l'énonciation et donne une valeur rétrospective aux paroles de Meaume.

Les verbes en italique sont au présent gnomique, le présent atemporel et universel des aphorismes et des proverbes. Les verbes à la troisième personne continuent de raconter les amours de Nanni et de Meaume au présent et renouent avec le changement temporel du chapitre précédent. Le lien entre les deux matières textuelles – la matière aphoristique et la matière narrative – se fait à travers la reprise anaphorique du verbe « suit ». La description du décor et des détails à propos de l'ombre et de la lumière fait penser à un tableau flamand, à peine éclairé. Le présent non seulement marque le tournant dans la rencontre des deux personnages, mais sert aussi à familiariser le lecteur avec la *forma mentis* de Meaume : un homme à images, habité par elles et par le passé, un homme pour qui toute expérience – réelle ou onirique – est avant tout une image mentale, qui est ainsi toujours présente, jamais révolue dans son esprit.

Peu avant la fin du chapitre III, il y a un retour inattendu au passé qui, le temps de quelques phrases, vient perturber la narration au présent historique :

S'ils se *retrouvent* souvent, ils ne *peuvent* pas s'unir à chaque fois. Étrangement, quand elle *éprouvait* son plaisir, quand son corps le *témoignait* nettement, jamais son visage ne *marquait* de bonheur. Cela *étonnait* Meaume le Graveur. (nous soulignons en *italique* et en *souligné*, p. 16)

L'imparfait fait effet de digression, de pause, dans le rythme narratif au présent qui semble se projeter en avant vers le moment où de l'acide sera jeté sur le visage de Meaume. Ce rythme est rendu encore plus soutenu par la liste et les alinéas des lieux de leurs rencontres secrètes⁵⁸. Avec un procédé typique de l'écriture de *Terrasse à Rome*, le chapitre IV s'ouvre sur la répétition d'un des syntagmes de cette liste : « *Chez le traiteur*. La croisée s'ouvre subitement faisant un immense bruit de tonnerre. » (nous soulignons, p. 18). Chez le traiteur est le lieu fatidique où, découverte par son fiancé, Nanni est brûlée par l'acide sur la main et Meaume sur le visage. Ils ne peuvent plus se voir. Le chapitre est tout au présent et son rythme accéléré n'est pas assouvi après cet événement clé. Le chapitre V est constitué par la retranscription d'une lettre de Nanni adressée à Meaume, où elle lui annonce ses fiançailles avec l'homme qui les avait brûlés⁵⁹.

Le chapitre VI commence par le récit d'une visite de Nanni à Meaume un matin d'août. La jeune femme lui annonce qu'il faut qu'il parte tout de suite, que son fiancé arrive pour le tuer⁶⁰. Du temps présent, les verbes tournent au passé simple au milieu du

⁵⁸ « C'est dans le jardin (juillet 1639). / Dans la chambre deux fois. / C'est dans la cave en s'éclairant avec une lanterne sourde en fer. / Dans la vieille tuilerie. / Dans la mansarde six fois. / Chez le traiteur. / Une fois c'est sur une barque qu'elle a louée pour la journée. » (p. 17)

⁵⁹ « La lettre de la fille de Jacob Veet Jakobsz adressée à Meaume : 'J'ai reçu avec plaisir votre lettre qui demande des nouvelles qui soient de ma main. Elle témoigne de votre affection et je vous en remercie. [...] Ma porte vous est à jamais fermée. Nous ne nous reverrons plus. Nanni' » (p. 22-3)

⁶⁰ « À peine a-t-elle parlé qu'il *s'arrache* à ses bras. Il *se lève*, *s'habille*, *descend* deux étages, *se rend* dans les appartements privés de son maître, *s'entretient* avec lui et son épouse. Il *part* sans délai. [...] / L'eau acide *est* plus étrange qu'une couleur. Son visage étant brûlé, ceux qui le connaissaient ne pouvaient plus le reconnaître. Il *fit* d'un désastre une chance. Il *commença* à voler à Bruges en transformant son apparence. Il *se rendit* à Anvers sans qu'on *sût* qui il pouvait être et y *vola* encore. [...] Il s'en *fut* à Mayence. [...] Un an plus tard, en 1640, il la *vit*. C'est au début de l'après midi. Elle *est* seule, en robe bleu et jaune, devant le riche cloche d'or de la ruelle des Orfèvres de Mayence, en train de l'attendre. Une nouvelle fois il ne *peut* détacher ses yeux de la jeune femme. Il *s'arrête*. [...] À une nouvelle question, elle *répond* que oui, elle a

chapitre, dès que Meaume commence ses errances, pour ensuite revenir au présent à la seconde apparition de Nanni.

Le chapitre VII se lie au sixième par l'énigme enjambement anaphorique et par un ultérieur changement de temps lié au recommencement du récit des errances de Meaume : « Il *court*, courut. Sortit de Mayence. » (nous soulignons en *italique* et en souligné, p. 27). Le passage du présent au passé se fait dans la même phrase par la répétition du même verbe. Dès que Nanni sort de scène, le présent disparaît et laisse la place au passé de narration. Le temps présent qui accompagne la présence de Nanni semble marquer la hantise de ce personnage dans la vie psychique du graveur, pour qui les apparitions de la jeune femme sont des jaillissements du Jadis dans le présent. Les interférences des temps grammaticaux miment ainsi les interférences du Jadis et du présent dans la poétique de l'auteur.

Tout au long de la première partie du roman, le présent est utilisé dans la narration chaque fois qu'est présente Nanni, personnage revenant, dont les apparitions subites hanteront Meaume toute sa vie :

Oh ! le secret de mes rêves était un corps qui revenait sans cesse. Une femme Jadis a été horrifiée en découvrant mon visage. J'ai perdu alors sans retour la plus grande part de la substance de ma vie. J'ai conservé le regard qui était dans ses yeux quand elle les tournait vers moi mais elle a refusé que je partage sa vie. J'ai dû voyager dans d'autres mondes que le sien mais, dans chaque rêve, dans chaque image, dans chaque vague, dans tous les paysages j'ai vu quelque chose d'elle ou qui procédait d'elle. Sous une autre apparence je l'avais attirée et séduite. (nous soulignons, p. 114)

un petit. De qui ? Elle ne *répond* pas. Elle *lève* ses paupières. Elle *rit*. Elle *prend* sa main. / 'Viens, lui *dit*-elle. / – Non', *dit*-il. / Il la *regarde*. Puis il *fait* non avec la tête. Il *court*. » (nous soulignons en *italique* et en souligné, TR, p. 25-6)

Comme il a déjà été dit plus haut, l'image de Nanni est la matrice mère de toutes les images conçues par Meaume. Ces paroles, prononcées par Meaume sur son lit de mort, démontrent comment la défiguration donne au visage du graveur sa vraie apparence : quand Nanni le voit après la défiguration, elle *découvre* son visage ; tandis qu'avant c'était « une autre apparence ». La vraie nature de Meaume est celle de l'ombre, du vivant-ne-pas-vivant dans le royaume impossible du Jadis, paradoxe qui oblige le graveur à une longue errance spatiale et iconique.

La raison d'être de Meaume est Nanni ; Meaume est un homme épris, qui imagine plusieurs scènes de désir. Dans un fragment de *Sur le Jadis*, est expliquée l'étymologie du mot *désir*, qui semble s'appliquer à la nature sombre de Meaume : « Le mot latin *desideratus* traduit bien l'homme qui aime la couleur noire : Même les astres (les sidera) s'effacent dans sa nuit. La nuit sans astres est la nuit utérine. »⁶¹ Après la conclusion de la séquence narrative de Bruges au chapitre VII, cette affinité de Meaume avec le noir devient plus évidente et s'explique dans les digressions sur sa technique de gravure, les sentences sur la colère et sur l'art, les descriptions d'images sublimes ou choquantes et ses rêves.

4.3 La manière noire

Les vingt-quatre gravures de Meaume à la manière noire datent d'après Abraham Van Berchem⁶², c'est-à-dire après l'expérience de Bruges et la première errance du graveur en

⁶¹ SJ, p. 63.

⁶² Voir TR, p. 72 et la citation qui suit.

ombre noire. La manière noire, ou mezzotinte, est un procédé de gravure en taille-douce ou en creux. Dans *Terrasse à Rome*, elle est décrite ainsi :

La manière noire est une gravure à l'envers.

Dans la manière noire la planche est originellement et entièrement gravée. Il s'agit d'écraser le grain pour faire venir le blanc. Le paysage précède la figure. Ce fut en 1642 que Ludwig von Siegen inventa la manière noire. En 1653, à Bruxelles, Siegen révéla son secret à Ruprecht du Palatinat qui l'introduisit en Angleterre en 1656. On compte seulement vingt-quatre gravures de Meaume à la manière noire qui datent toutes d'après Abraham.

On appelle berceau la masse qui graine toute la planche pour la manière noire.

Pour la manière noire chaque forme sur la page semble sortir de l'ombre comme un enfant du sexe de sa mère. (nous soulignons, p. 72)

Cette technique à l'envers permet au graveur de travailler directement sur le noir de la planche, et ce même processus de création est fidèle à la thématique de la scène originaire : le grain est appelé « berceau », le noir de la planche est comparé à l'ombre de la nuit utérine et l'acte de graver à l'accouchement. Ainsi, Meaume semble avoir trouvé plus qu'une technique : la manière noire symbolise une véritable vision du monde, avec sa métaphysique et son éthique. De plus, elle s'inscrit dans la poétique temporelle du retour du passé et des revenants et dans le motif de l'ancêtre. De fait, avant qu'Abraham se jette à l'eau et meure, ses derniers mots énigmatiques à Meaume sont : « Un jour le paysage me traversera. » (p. 71). Jusqu'à ce moment-là, pour Abraham, vivre avait signifié *traverser le paysage*, c'est-à-dire adhérer à son propre corps, perçu en tant que forme définie, figure⁶³. En vieillissant, il sent son « âme qui s'égare de plus en plus souvent à l'extérieur du volume de sa peau » (p. 71). Dans le long passage cité ci-dessus, situé juste après les adieux de Meaume et Abraham, la phrase « le paysage précède la

⁶³ Voir TR, p. 71.

figure » résonne d'un ton plus fort, donnant un sens aux mots d'Abraham. La manière noire semble ainsi se trouver moins du côté des vivants que des morts et apparaît ultérieurement comme une vision du monde, plutôt qu'une simple technique. Un des fragments de *Sur le Jadis* raconte que « la manière noire qu'inventa Louis de Siegen [...] constitue la mise au monde des fantômes »⁶⁴, en somme : un art des ombres, pour les ombres.

L'art noir de la gravure développé par Meaume se définit par rapport et en opposition à la peinture lumineuse de Claude Gellée, dit le Lorrain ; le premier est « voué au noir et au blanc c'est-à-dire à la concupiscence » (p. 38), le second à la lumière, aux « couleurs et leurs chatoiements » (p. 37-8) :

Monsieur Gellée disait de Monsieur Meaume que son génie n'avait pas le sentiment de la couleur. L'intensité de la vision préoccupait sa main et elle n'avait plus de souci pour rien d'autre. Jamais en trente-cinq ans de travail il n'aperçut sa main. Il fallait que ce qu'il voyait au fond de son crâne, derrière ses yeux, surgît. La vision se découpait sur l'ombre, sortait du fond, s'arrachait à une nuit qui ne connaissait pas la lumière. (p. 32-3)

Le Lorrain peint d'après nature, suivant les formes instables du référent extérieur créées par la lumière ; Meaume sait « ce qui est sous l'apparence de toutes les choses » (p. 37). Selon le Lorrain, « [s]'il n'y a pas d'apparences de ce monde, on ne peut pas peindre des images de lui. On ne peut que peindre la lumière qui brûle ses formes » (p. 38), alors que selon Meaume :

Il y a un apparaître qui est propre à ce monde. Souvent il y a des rêves. Quelquefois il faut retirer la toile sur le lit et montrer les corps qui s'aiment. Parfois il faut montrer les ponts et les hameaux, les tours et les belvédères, les bateaux et les chariots, les personnages dans leurs habitations avec leurs animaux domestiques. Parfois un arbre qui s'incline sous les rafales du vent suffit. Parfois même la

⁶⁴ SJ, p. 200.

nuit suffit, plutôt que le rêve qui rend présent à l'âme ce dont elle manque ou ce qu'elle a perdu. »

(nous soulignons, p. 38-39)

Chez Meaume, l'art montre, dévoile des images qui sont déjà là. La nominalisation du verbe *apparaître* traduit la hantise des images qui se pose comme une manifestation, un devenir visible, qui, dans le regard du graveur, est une image mentale. La gravure, c'est l'art de retranscrire cet apparaître en le montrant. Si l'apparence est connotée de manière négative, en étant du côté du faux et du trompe-l'œil, l'apparaître et les apparitions dans *Terrasse à Rome* sont les formes visibles d'une chose invisible et sont apparentés à l'image. Pour les deux artistes, le peintre et le graveur, l'art est toujours une question de lumière – qui excède ou qui manque – et de brûlure, une consommation par le feu. La manière noire de Meaume est un acte de disparition et la trace de ce manque. Pour le Lorrain la lumière « brûle les formes » des apparences du monde, et c'est en découvrant les couleurs que les silhouettes se définissent, tandis que pour Meaume l'eau acide brûle sous les apparences du monde pour en découvrir les ombres essentielles, image du noir originel.

« [C]es traits, propres à l'art de Meaumus, comme des lettres étranges d'alphabet, pour faire l'ombre » (p. 52) représentent ce « qu'on n'avait jamais vu » (p. 28) : le noir de l'âme, noir qu'elle acquiert de l'impossible figuration de la scène originaire et du silence de la nuit utérine. La manière noire se pose comme le seul art qui soit fidèle à la poétique du Jadis, de l'ombre et de la revenance. Dans *Terrasse à Rome*, plusieurs *ekphraseïs* montrent comment le noir de la planche se fait « la paroi sombre dans le rêve »⁶⁵, qui s'approche de l'invisible de la scène manquante. Par exemple, le choix

⁶⁵ S, p. 98.

d'« une planche très obscure qui représentait l'ombre d'une falaise immense » (p. 70)
dérive du fait que cette falaise figure l'origine :

Il y a dans le monde des endroits qui datent de l'origine. Ces espaces sont des instants où le Jadis s'est figé. Tout y conflue avec l'ancienne rage. C'est le visage de Dieu. C'est la trace de la force primordiale plus immense que l'homme, plus vaste que la nature, plus énergique que la vie, aussi saisissante que le système du ciel qui les précède tous les trois. (p. 70)

Le Temps est inscrit dans la géographie du lieu : la falaise est en même temps lieu, Jadis et force originaire. Le Jadis et la perte ne peuvent pas se dire, ni se représenter directement, mais leur incommensurabilité peut être momentanément détournée par des instants de fulguration, des épiphanies et par l'expérience du sublime naturel⁶⁶. À côté des paysages, il y a aussi la série des cartes impudiques et obscènes qui renvoient directement à la scène originaire et à l'idée de la fascination pour la nuit du Jadis⁶⁷.

La manière noire de Meaume le Graveur est le véritable attrait de la curiosité biographique du scripteur et l'allégorie de la vision du monde sous-entendue au roman.

⁶⁶ Voir les descriptions des gravures à la manière noire des chapitres XXII, XXXI.

⁶⁷ Pour les cartes impudiques et obscènes, voir les chapitres XXVII, XXX, XLVI. À noter que, dans l'une de ces cartes, Quignard semble avoir eu comme *stimulus* visuel le *Jupiter et Antiope* (1659) de Rembrandt : « Femme impudique. Jupiter désirant se penche au-dessus du corps d'Antiope endormie. La fille du roi de Thèbes a replié ses bras au-dessus de sa tête ; sa bouche est ouverte ; ses cuisses sont ouvertes ; son corps semble heureux mais point son visage, empreint d'horreur. [...] Juste au-dessus des parties génitales d'Antiope, le dieu de l'Olympe avance la tête. Il regarde le sexe de la jeune femme merveilleuse. La main droite divine retient le rideau du lit. Le reste est noir. Eau-forte et pointe-sèche. » (TR, p. 126-7).

4.3.1 Un art mélancolique

La mélancolie affecte beaucoup de personnages quignardiens⁶⁸. Meaume aussi, avec son tempérament solitaire, sa nostalgie du passé et son sens de la perte, est un mélancolique⁶⁹, un graveur à « l'humour grave »⁷⁰.

Dans le chapitre XXV, composé de sept paragraphes-sentences, tous sur le thème de la colère, on trouve un approfondissement intéressant de l'art de Meaume :

L'abbé de Saint-Cyran : « La colère signifie la récusation de la couleur. Meaumus le romain fut le peintre du refus de la couleur. Le noir et la colère sont un même mot comme Dieu et la vengeance forment l'unique acte éternel. L'Éternel a dit : 'À moi la vengeance.' Jadis *kholè* ne signifiait pas *ira* mais noirceur. Aux yeux des Anciens la colère qui est dans la mélancolie, c'est le noir qui est dans la nuit. Il n'y a jamais assez de noir pour exprimer le violent contraste qui déchire ce monde entre naissance et mort. Mais il n'est pas utile de se bander les yeux, faire deux tours et nouer le bandeau derrière la tête. Il ne faut pas dire : *entre naissance et mort*. Il faut dire de façon déterminée comme Dieu : *entre sexualité et enfers*. » (p. 77-8)

À travers les propos fictifs de l'abbé de Saint-Cyran, est explorée la relation essentielle entre le noir, la mélancolie et la question des origines. Similaire au *Jardin des Plantes*, *Terrasse à Rome* participe d'une esthétique de la couleur noire, véhicule chromatique de la mélancolie et de la poétique du Jadis. Chez Quignard, le mot *mélancolie* garde tout son sens étymologique de bile noire, noirceur qui renvoie à l'inconnaissable du Jadis et à son caractère primordial. Le noir est présent tout au long du roman, et la cohésion narrative

⁶⁸ Voir, Jean-Pierre Richard, « Sensation, dépression, écriture » dans *L'État des choses*, Gallimard, 1990, 39-66.

⁶⁹ SJ, p. 62 : « Le non-mélancolique est voué à ses pauvres joies naturalistes et à la chasse limitée [...] de l'absent dans le présent. Il chasse le printemps dans l'hiver. Puis il mange. Seul le mélancolique chasse sans fin [...]. Seul il voit sans cesse, partout, la trace du perdu merveilleux, le vestige de la reine, l'empreinte de la 'vraie'. Seul le mélancolique porte avec lui la joie arbitraire et foudroyante. »

⁷⁰ Voir Chardin, *op. cit.*

semble se faire grâce à cette couleur, figurée par des formes différentes : les gravures, l'ombre, le Jadis, l'origine, la colère, par exemple, dans le chapitre XXI, où se trouvent l'*ekphrasis* de la falaise gravée, les derniers mots d'Abraham et la description de la manière noire. Le noir de la falaise et la digression sur la technique noire de la gravure introduisent explicitement cette non-couleur, en lui donnant la charge émotionnelle de la mélancolie errante de Meaume, tendu vers le Jadis et le désir inassouvi pour Nanni. En outre, comme il a déjà été discuté, l'expérience avec Nanni c'est l'expérience du noir, du Jadis et chaque carte choquante est une manière de se réapproprier la nuit première.

Meaume le Graveur est celui qui « voit surgir sans cesse le Perdu dans l'Irretrouvable [et qui s]ans cesse [...] contemple le Temps »⁷¹. Cette contemplation mélancolique du temps n'est pas une perception ni une remémoration, mais une quête qui aboutit à la gravure, un art du creusement et du noircissement⁷². La manière noire est le double du regard atrabilaire de Meaume, un regard qui convoite « des paysages de plus en plus vides, des ruines de plus en plus nocturnes, des mers avec un minuscule bateau au loin, le plus loin possible, comme la barque de la mort. En bas, à gauche, *Meaumus sculpsit*. » (p. 61-2)⁷³. Comme pour l'inscription de Jan Van Eyck, commentée par le scripteur de *Sur le Jadis*, le « *Meaumus sculpsit* » est le signe que « [l']artiste marque [...] au bas de sa chose »⁷⁴. Ce qui importe dans l'inscription est que le passé soit inscrit dans l'image⁷⁵. Pour Quignard cette phrase signifie non seulement qu'il fut là, mais aussi

⁷¹ SJ, p. 62-3 (fragment sur le mélancolique).

⁷² Voir TR, p. 124-5.

⁷³ Claude le Lorrain aussi se déclarait inventeur et exécuteur de ses gravures en ajoutant après sa signature une mention latine : « in. et f. », *invenit et fecit*.

⁷⁴ SJ, p. 288.

⁷⁵ Voir *ibid.*

qu'il *est* là et « qu'il est toujours en train de peindre ce qui est toujours en train d'être montré »⁷⁶ : le passé du *sculpsit* « plonge au fond du temps »⁷⁷ et restitue l'artiste et ses images à l'origine⁷⁸.

4.4 Le statut de l'image dans *Terrasse à Rome*

Pour Pascal Quignard, l'image est avant tout rhétorique et, plus que les mots, elle est le propre du littéraire⁷⁹. Grâce à l'art des images, il est possible de « désassocier la convention dans chaque langue » et de « réassocier le langage au fond de la nature »⁸⁰. Les images, comme les rêves, ne démontrent rien, mais elles montrent quelque chose : elles sont des lieux, des figures qui, sur un fond de silence et de noir, pointent à la vérité. Les images, écrit l'auteur, permettent de « s'associer au fond du monde, c'est-à-dire à l'élan de la *physis* [nature, monde originel] qui le domine »⁸¹. Dans la rhétorique quignardienne, les images sont « vitales, spéculatives, associatives »⁸², et elles permettent le retour du passé : grâce à leur portée métaphorique et épiphanique, elles ne cessent

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*, p. 289.

⁷⁸ Yves Hersant, « Le latin sur le bout de la langue », Critique n° 721-722, juin-juillet 2007, p. 455 : « Latiniser [...] c'est effectuer les premiers pas vers *l'origo* insaisissable. »

⁷⁹ Voir RS, p. 13 : « J'appelle rhétorique spéculative la tradition lettrée antiphilosophique qui court sur toute l'histoire occidentale dès l'invention de la philosophie. J'en date l'avènement théorique, à Rome, en 139. Le théoricien en fut Fronton. »

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13-14.

⁸¹ *Ibid.*, p. 21. Voir *ibid.*, p. 48 : la *physis* est « l'unique source », « l'unique jaillissement fascinant ».

⁸² *Ibid.*, p. 21.

jamais de *faire revenir*. De fait, pour Quignard, il est important de relier la fonction de l'image à l'origine latine du mot, qui la voyait liée au culte des morts⁸³.

Chez Quignard, « [l]e *fascinus*, c'est l'image entre toutes, celle qui commémore le jaillissement de la physis et tente de lutter contre la mort. L'image a donc une fonction : elle est la source de la renaissance du désir »⁸⁴. Dans l'ancienne Rome, le *fascinus* était une figurine en forme de phallus en érection, qui représentait le sexe des divinités, et il était utilisé comme une amulette contre la mauvaise chance et le mauvais œil. Dans *Terrasse à Rome*, reviennent plusieurs figures du *fascinus*. Par exemple, dans le chapitre XXVII, les *ekphraseïs* juxtaposées de quatre cartes impudiques (trois à la manière noire et une pointe sèche lumineuse) ont justement en commun un sexe masculin dressé :

Il y a une image exécutée par Meaume à la manière noire montrant le vieil Abraham prenant Oesterer dans l'écurie. Meaume affirmait qu'il les avait surpris en effet tandis que le plus jeune s'inclinait devant le plus âgé. [...]

Une autre carte impudique exécutée dans la même manière (c'est-à-dire qui date d'après 1656) est singulière. Il s'agit de la Tentation de saint Antoine. Le saint ermite se tient assis au-devant de la grotte, le sexe dressé dans sa main. [...]

Dans un ovale. La main droite sortant d'une manchette de dentelle tend ses doigts, l'index étant replié, vers un sexe d'homme violemment tendu juste devant le miroir où se reflète la chandelle qui les éclaire. [...]

[...] Devant lui une rame à la main, Oesterer pose culotte. Une femme maigre (Esther) essuie son pénis avec un linge. À droite un âne. (p. 80-1)

La représentation du phallus n'est pas utilisée à des fins obscènes, car elle est symbolique, au point de constituer le noyau même de l'art et de la vision du monde de

⁸³ Voir *ibid.*, p. 25 : « Dans la Rome ancienne, la technique de l'image est liée à la peinture des fresques comme la peinture des fresques est liée au culte des morts. On appelait *imago* les têtes des morts placées dans une armoire dans l'atrium sous forme d'empreintes de terre ou de cire. »

⁸⁴ Lapeyre-Desmaison, *op. cit.*, p. 159.

Meaume, pour qui l'existence humaine se place entre « *sexualité et enfers* » (p. 78), entre l'origine perdue, le désir et le temps sans retour de la mort. Selon Bernard Vouilloux, « la manière noire » dans *Terrasse à Rome* ne se limite pas à la particularité stylistique (la *manière*) d'un artiste ou d'une école, mais vise à devenir le paradigme d'un « mode d'accès particulier à l'image »⁸⁵. Du noir de l'encre de la planche de cuivre, surgissent les blancs et, à partir de cette opposition, la lumière arrache l'image au noir de la nuit d'où elle émerge. Ainsi toute image sera figure, métaphore de la scène originaire et de la nuit essentielle qui accompagne chaque homme :

Il y a une nuit irrésistible au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir.

C'est un souvenir.

Les hommes croient parfois qu'ils s'approchent des femmes ; ils regardent l'expression de leur visage ; ils tendent leurs bras vers leurs épaules ; ils retournent vers leur corps chaque soir et ils se couchent contre leur flanc ; ils ne s'endorment pas davantage ; ils ne sont que les jouets de la nuit, menés en laisse par la scène invisible qui les a engendrés et qui porte son ombre partout et sur tout.

(p. 108-9)

L'image et le Jadis sont les deux côtés d'une poétique de l'incommensurabilité de la « la scène invisible », où le noir est la marque de la profondeur du temps et de la portée mélancolique d'une quête vouée à l'échec. Le statut de l'image dans l'œuvre de Quignard, et dans *Terrasse à Rome* en particulier, « répond [...] à une nécessité vitale et première, puisqu'il s'agit de donner forme au sans-image, autre nom de l'origine »⁸⁶. Comme l'a bien dit Chantal Lapeyre-Desmaison, « [d]ans la mesure où l'image est tension vers un but inaccessible, le sans-image, l'activité qui consiste à la créer sera

⁸⁵ EE, p. 285, cité dans Vouilloux, *op. cit.*, p. 64.

⁸⁶ Lapeyre-Desmaison, *op. cit.*, p. 154.

toujours un art mélancolique »⁸⁷. Ainsi, chaque image, nostalgique par nature, n'est pas simplement ce qu'elle déploie au premier degré, mais elle est surtout un des reflets possibles émanant du miroir de l'origine, en soi irréprésentable. Le personnage de Meaume, en tant que producteur d'images, est avant tout un homme dont le regard est constamment tourné vers le passé. Sa « terrasse à Rome » est l'endroit d'où se dévide ce point de vue entre deux temps qui découvre à chaque instant le passé dans le présent. C'est surtout une question d'éclairage, comme dans les tableaux du Lorrain où la lumière :

[D]evient elle-même un regret de la lumière dans l'éblouissement de la campagne qui entoure les ruines alors encore ensevelies de Rome. On peut suggérer que c'est le Jadis qui se cherche sous le pinceau du Lorrain comme s'il s'agissait d'une lumière perdue⁸⁸.

La terrasse, un espace privilégié d'où on peut éteindre visuellement la mémoire, est un lieu suspendu avec une prise sur l'horizon et, puisqu'il se situe dans la ville éternelle, potentiellement aussi avec une prise sur le temps.

À part les cartes obscènes, deux autres types d'images dans *Terrasse à Rome* participent de la figuration du Jadis : les paysages sauvages et les ruines. Pour Meaume, les paysages sauvages reflètent directement la force originare de la physis :

Sur les paysages : « À vrai dire, sans que je mente, et parce que je ne veux pas mentir, rien de ce qui est manufacturier ne me plaît comparé aux brusques paysages de Dieu. Même une toile exécutée à Rome par Claude le Lorrain. Même un burin de Morin. Même le port de Bruges. Même le château de Tibère dans le golfe de Salerne. À la Maison d'Or, ou au trésor de l'empereur Alexandre, je préfère l'océan Atlantique. Le Colisée au bas du mont Oppio est moins beau qu'un orage. » (p. 37)

⁸⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁸⁸ SJ, p. 253.

Sans cesse il [Meaume] descendait vers la mer. Il passait ses journées dans le vacarme de l'eau au pied de la falaise. Le sentier du Perreux, la vase nauséabonde, les bancs de roches vertes et glissantes, les grands rouleaux blancs des vagues qui foncent, qui avancent avec une force irrésistible, il trouvait ces visions magnifiques. La tête lui tournait. L'air était si violent. (p. 50)

Ce que Meaume recherche est l'impact violent du primordial : des paysages qui sont « brusques », l'océan, les orages, « le vacarme de l'eau », la côte Atlantique avec sa « force irrésistible » et son air « si violent ». Le sublime naturel fait image de l'incommensurable ontologique de la scène originare et de la genèse du monde avant l'homme. Le fait de participer à ces spectacles et de concevoir des images qui en dérivent veut dire s'identifier au « langage *in germine* »⁸⁹, au langage le plus proche de son origine, de son aube, de sa *littera*. Pour Quignard, « [l]a *litteratura* est le souci atomique des *litterae*. Le littéraire est cette remontée de la convention à ce fonds biologique dont la lettre ne s'est jamais séparée »⁹⁰. De leur côté, les images du graveur, silencieuses et suggestives, sont l'équivalent pictural du voyage vers ce « fonds biologique » d'un langage qui ne dit jamais directement, un langage fondamentalement métaphorique, qui transporte, jaillit et permet la transe⁹¹. La technique de Meaume, pour obtenir les ombres dans ses gravures, va dans ce même sens : « Daret obtenait les ombres en croisant les tailles ; Mellan en creusant des sillons parallèles ; Meaume en juxtaposant des petites lettres étranges. » (p. 122).

⁸⁹ RS, p. 30

⁹⁰ *Ibid.*, p. 44.

⁹¹ Voir *ibid.*, p. 24.

Les ruines sont décrites avec le *topos* typique qui les désigne sous la forme d'une image de la fragmentation, de l'écoulement corrosif du temps. Voici « une ville ruinée dans la montagne » (p. 40) à la manière noire :

Au-dessus de la ville un grand cimetière s'étend sur le versant de la montagne. Le cimetière est plus grand que le bourg lui-même et plus proche de nous-mêmes qui voyons la gravure.

Grand cimetière d'or. C'est un immense jardin complètement abandonné. Aussi abandonné que la nature l'a pu être à dater du premier homme qui y surgit. Les pierres ont bougé. Dalles que les neiges aidées des siècles et des vents ont disjointes. La mousse les a gagnées. Le lierre a englouti les stèles.

Le lierre, s'agrippant à toute chose qui se dresse, s'est lié aux croix et les a enserrées puis recouvertes ; puis contraintes ; puis rompues. (p.40)

Comme il a été discuté dans la section 4.3.1, le regard atrabilaire de Meaume cherche des paysages en ruine. Le cimetière inscrit la scène du côté de la mort et, au premier plan, devient le véritable filtre à travers lequel le spectateur regarde la gravure. Pour Quignard, le « caractère un peu ruiforme, dépressif [...] est ce qui s'est effondré et reste comme le vestige d'un deuil »⁹². De plus, la désolation et l'immensité de ce paysage le mettent du côté d'une nature primitive, plus proche de l'origine. Le vent, la mousse et le lierre, figures typiques du *topos* des ruines, sont les marques d'une force cruelle qui, progressivement, se fraie un chemin dans la vie pour qu'elle cesse d'être : le Temps agrippe la vie, l'enserme, la recouvre, la contraint, pour enfin la rompre. Une attaque lente, mais inexorable, qui, comme chez Simon et Camus, décrit l'expérience temporelle comme destructrice et inscrit toute chose sous le signe de la perte, de la mutilation :

Il y a un âge où on ne rencontre plus la vie mais le temps. On cesse de voir la vie vivre. On voit le temps qui est en train de dévorer la vie toute crue. Alors le cœur se serre. On se tient à des morceaux

⁹² GT, p. 44.

de bois pour voir encore un peu le spectacle qui saigne d'un bout à l'autre du monde et pour ne pas y tomber. (p. 108)⁹³

Sous la domination d'un Temps sauvage et farouche, dont l'action se résume à un carnage spectaculaire, le vieux Meaume se sent comme une épave, un survivant parmi les ruines d'une vie confinant avec l'abîme.

4.4.1 Le rêve

Pour Meaume le Graveur, « les rêves sont à la fois les pères et les maîtres des images » (p. 36). Dans *Terrasse à Rome*, les visions oniriques sont décrites avec la même attention au détail que des tableaux ou des gravures⁹⁴.

Meaume à quarante ans disait « compt[er] huit extases » (p. 29) : une toile de Claude Gellée, une oreille dans un bocal, une tapisserie flamande, un dessin, une gravure à la manière noire, un rêve, un souvenir⁹⁵. Impossible d'en savoir plus parce que Meaume est obligé à deux reprises d'arrêter sa liste de merveilles à cause de la souffrance que lui provoquent certaines images⁹⁶. La seconde fois, il s'arrête à la sixième merveille : « 'Le rêve en six, murmura Meaume alors, c'était Nanni de Bruges dans l'ombre...' Mais il se tut parce qu'il n'avait plus de voix dans la gorge. » (p. 32). Le rêve, privé de sa fonction narrative, se fixe dans l'immobilité d'une image. Comme devant le noir des cartes

⁹³ Ce passage a déjà été cité dans la section 4.1.1, mais nous le considérons l'un des plus importants du roman.

⁹⁴ Voir les « deux derniers rêves de Meaume », p. 116.

⁹⁵ Voir TR, p. 29-32.

⁹⁶ TR, p. 29 : « [...] le compagnon revint à la charge auprès du graveur en lui demandant pourquoi il s'était tu quand il évoquait ses visions. 'Parce que lorsque je suis en présence de certaines images je souffre', répondit-il. »

impudiques ou des paysages à la manière noire, le regard intérieur de Meaume, fasciné par cette immobilité, fait l'expérience de la fascination et du silence : « Il y a un état de vision d'avant la vue, sans objet, sans regard, extatique. Le rêve fœtal, le rêve préatmosphérique recourt à cette vision sans vision. »⁹⁷

Dans le chapitre suivant, ce rêve, qui ôte la voix à Meaume et qui le fait souffrir, est enfin décrit :

CHAPITRE IX

Le rêve de Meaume est celui-ci : Il est à dormir dans sa mansarde de Bruges (dans le logement que Jean Heemkers lui a accordé au-dessus de son appartement, au troisième étage de la maison sur le canal). Son sexe se dresse brusquement au-dessus de son ventre. La lumière blanche, épaisse, torride du soleil ruisselle autour du buste nu d'une jeune femme blonde au long cou. La lumière déborde tous les contours de son corps, rongant les silhouettes de ses joues et de ses seins. C'est Nanni Veet Jakobsz. Elle penche la tête. Elle s'assied sur lui. Elle le plonge en elle d'un coup. Il jouit. (p. 35)

C'est un chapitre-image qui, en treize lignes dans le texte, décrit, avec un érotisme assez facile, un fantasme de Meaume. Ce qui importe n'est pas la scène sexuelle en soi, mais la symbolique du *fascinus* rappelant la scène originaire et le Jadis et les jeux de lumière qui illuminent la scène comme une véritable vision extatique⁹⁸.

Le rêve est une des manières préférées de Meaume de se rapprocher de Nanni, qui représente dans sa vie son *perdu* à jamais : « le rêve [...] rend présent à l'âme ce dont elle

⁹⁷ P, p. 276.

⁹⁸ Quignard, « L'image et le Jadis », art. cit., p. 16-7 : « En refusant à chaque être humain l'image de l'étreinte sexuelle où chaque être humain prend origine, les conditions propres à la reproduction humaine pourvoient celui qui ne parle pas encore de la vie antérieure irréversible et inconnaissable. Les mythes préfèrent appeler cela le Jadis, ou la non-rétrogradation, ou la non rétrovision. Où ils l'articulent à l'expérience humaine comme métempsychose. [...] Le Jadis est un véritable aniconisme à partir duquel tout humain hallucine dans le perdu. Halluciner dans le perdu c'est rêver, c'est fantasmer, c'est désirer, c'est penser, c'est écrire. »

manque ou ce qu'elle a perdu » (p. 39), dit Meaume à Claude le Lorrain. Selon Quignard :

Le rêve est ce qui fait apparaître comme étant là des êtres absents, ou éloignés, ou disparus, ou morts. Ils sont là mais le « là » où ils séjournent n'est pas une dimension spatiale (pour le vivant) ni temporelle (pour le mort). Le « il est dans le rêve » renvoie à un là qui est avant le temps (comme il est dans le rêve) et avant l'espace (comme il est dans le rêve).⁹⁹

Ainsi le rêve, comme l'art de la gravure, montre ce qui est invisible et permet que l'apparaître se manifeste. Dans *Rhétorique spéculative*, l'auteur écrit que : « Le mot de 'rêve' était un mot romain qui signifiait l'homme qui erre. »¹⁰⁰ En effet, le rêve participe de cette capacité shamanique de l'écriture et de la lecture en tant qu'errance. Il permet un voyage hors de soi, et de l'espace-temps, pour rejoindre un lieu où les ombres, les morts et les revenants apparaissent.

4.4.2 L'extase

L'extase indique un mouvement, un transport hors de soi, signification qui est aussi reflétée par l'étymologie latine du mot composé du préfixe *ex-*, « hors », et du nom *stasis*, « immobilité ». Dans un des fragments des *Sordidissimes*, Quignard définit l'extase comme étant « ce qui reverse le corps 'dans l'autre lieu' »¹⁰¹. Ainsi l'extase, à l'instar de la lecture, de l'errance et de la métaphore, nous transporte-t-elle vers un ailleurs, hors du temps :

Je compte quatre extases temporelles. La volupté. La transe. La lecture. La découverte.

⁹⁹ SJ, p. 148.

¹⁰⁰ RS, p. 139.

¹⁰¹ S, p. 43.

Quelle heure est-il ?

L'impossibilité de répondre à la question temporelle est le fond de la joie.

C'est même sa définition.

Est joie la non-distance au temps ; l'élation est l'imprévisible synchronie ; être redevenu Jadis jaillissant.

Le joyeux est celui qui est en train de replonger tout entier dans la source du temps qui déborde.¹⁰²

Meaume dit avoir vécu huit extases grâce aux huit « merveilles » ou « visions », dont seulement sept sont évoquées. Les merveilles picturales sont décrites dans le chapitre VIII, le rêve dans le IX et l'histoire de l'oreille dans le bocal est relatée dans le chapitre XXXIII.

Les extases des merveilles picturales, mais aussi du rêve et du souvenir en tant que visions et images mentales, ont vraisemblablement été rendues possibles grâce à la contemplation de l'image :

« La merveille en quatre, dit-il, est un dessin. » Il éloigna tout d'abord deux têtes de saint Jean-Baptiste décollé qui se trouvaient dans le portefeuille et rangea un exemplaire de la *Roma Sotterranea* de Bosio, qui est un livre qui est plein de scènes nocturnes. Alors il montra une pointe sèche très claire : Une jeune fille au long visage avec une coiffe brugeoise, une fraise blanche, est assise sur une couche dont les draps sont défaits, devant la fenêtre ouverte. On voit des mâts et, au loin, sur la droite, une tour de mer pâle et encore prise dans un halo de brume dans le jour tout blanc qui se lève.

Le regard que porte la jeune fille face à elle est effrayé. (nous soulignons, p. 31)

Comme une vision suspendue et béante, c'est l'image que le narrateur offre à voir, à contempler, pour susciter la fascination. Selon Rabaté¹⁰³, chez Quignard, c'est « l'écriture

¹⁰² SJ, p. 59-60.

¹⁰³ Pour Rabaté, l'activité silencieuse de la littérature « culmine ainsi dans ces moments de dissolution du sujet où la réalité semble se pétrifier ou s'immobiliser » (*op. cit.*, p. 86).

qui provoque et fait naître ces moments d'extase. Elle crée le décalage entre le réel et sa saisie sensible »¹⁰⁴. La description au présent éternise l'image et lui donne de la solennité, alors que le regard de la jeune fille met en abyme le regard tourné vers le Jadis, dans une sorte d'effroi primordial. Dans les écrits de Pascal Quignard, il est souvent question des mythes renvoyant à un interdit du regard : « Il faut éviter le regard direct »¹⁰⁵, dit-il dans *Le Sexe et l'Effroi*. Selon Bernard Vouilloux, ces mythes « disent quelque chose de toute image, de tout regard. Regarder est dangereux : on ne se *garde* qu'à ne pas regarder. L'image est une patiente négociation avec les pouvoirs de nuisance du regard : elle conserve des traits de ce qu'elle cherche à conjurer. »¹⁰⁶ Sur le pan gauche de la tapisserie flamande, la troisième merveille représente justement un de ces interdits du regard : « Ulysse nageant dans la mer tempétueuse, la nef sombrant derrière lui. La part principale de la tenture montrait Ulysse nu sur le rivage des Phéaciens, dégouttant d'eau, dissimulant son sexe au regard de Nausicaa qui tient une balle bleue à la main. » (p. 30-1).

De son côté, le regard du spectateur du dessin ou de la tapisserie, ravi par l'image dans un monde autre, fait son expérience extatique dans l'oubli de soi et, grâce à cet anéantissement, éprouve la joie extatique dans l'oubli du temps. Mais les images ne sont pas réductibles à la figuration d'une signification langagière, car leur vraie nature relève d'un état pré-langagier proche du rêve. La vérité de l'image et des rêves réside dans ce

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ SE, p. 258.

¹⁰⁶ Vouilloux, *op. cit.*, p. 31.

silence, dont l'éloquence, qui leur est propre, dérive de leur ressemblance avec l'image originaire, avec la scène primordiale¹⁰⁷.

4.5 Une poétique du bref : fragmentation, sentences et scènes

Dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, un essai fragmentaire sur La Bruyère, Pascal Quignard met en question sa propre écriture. Il discute la forme fragmentaire comme le signe d'un échec, d'un détour vers la facilité d'un tic chez des modernes, mais souligne aussi « les prestiges du fragment (la rapidité de son attaque, sa mobilité énonciative, la fulgurance de ses piques) »¹⁰⁸, caractéristiques qui font la qualité littéraire de son écriture. Comme l'a bien analysé Chantal Lapeyre-Desmaison, l'écriture fragmentaire dans l'œuvre de Quignard prend deux formes : celle des essais et celle des romans. Dans les essais, le caractère fondamental du fragmentaire est ce que, dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Quignard appelle de « [p]ures attaques de prose intense »¹⁰⁹, alors que, dans les romans, il s'agirait plutôt de « lambeaux totalement disparates tissés en une apparence de continuité »¹¹⁰. Ainsi, l'écriture essayiste semble privilégier la discontinuité des dissertations brèves, des *sententiae*, des citations et des *exempla* et acquérir sa force justement de la diversité et de l'intensité de chaque nouvelle attaque. Dans ce système, le fragment serait plutôt entendu comme « élément

¹⁰⁷ Voir *ibid.*, p. 28.

¹⁰⁸ Rabaté, *op. cit.*, p. 41.

¹⁰⁹ GT, p. 68.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

fondateur »¹¹¹, brique d'une construction littéraire dont la tension hétérogène en fait la force interne. Dans les sections qui suivent, nous verrons comment *Terrasse à Rome* se trouve au carrefour des essais et des romans, explorant d'un côté la manière discontinue des lambeaux narratifs et de l'autre de « pures attaques [hétérogènes] de prose intense ».

Le roman, dans sa discontinuité homogène (homogène parce que tournant autour de la vie de Meaume), semble composé de bribes d'un récit plus long, comme un ensemble de récits brefs dérivant d'un effort de reconstruction d'une vie à travers différents genres et voix énonciatives¹¹². La fragmentation narrative de *Terrasse à Rome* va de la division en chapitres à celle à l'intérieur des chapitres mêmes, qui, parfois, sont composés de paragraphes-sentences juxtaposés ou de descriptions et de listes hétérogènes. Ces assemblages hétéroclites maintiennent le rythme narratif du discontinu, qui a la force du contrepoint : celui des voix, celui de « la disparité des attaques »¹¹³, ainsi que le contrepoint entre la variété absolue et la succession qui tend à regrouper les chapitres ou les paragraphes et à enlever aux blancs leur force caustique¹¹⁴. Ainsi, la progression narrative se fait à travers un emboîtement de brèves séquences narratives, d'images ou de sentences, encadrées dans l'unité textuelle des chapitres ou des paragraphes.

¹¹¹ Lapeyre-Desmaison, *op. cit.*, p. 192.

¹¹² Pascal Quignard, à propos de *Terrasse à Rome* : « C'est un livre difficile. Chaque chapitre relève d'un genre littéraire particulier: déposition, lettre, conte, tableau, dialogue... Ce n'était pas facile à faire et personne d'ailleurs ne s'en est rendu compte! C'est un livre que j'ai beaucoup aimé écrire car il met sous les yeux une manière de procéder qui est la mienne. », entretien avec Catherine Argand, « Pascal Quignard, Goncourt 2002 », *Lire*, publié le 01/09/2002, http://www.lexpress.fr/culture/livre/pascal-quignard-goncourt-2002_806807.html, consulté le 21/08/2012.

¹¹³ GT, p. 53.

¹¹⁴ OE, p. 97 : « Un contrepoint est un chant supplémentaire qui diverge de la ligne mélodique. Écrire en contrepoint signifie écrire en réplique de l'énergie principale. »

Selon Dominique Viart, Quignard fonde une esthétique de la surprise sur le « petit », une écriture qui naît d'un discours court, lapidaire¹¹⁵ : « Le détail, le petit, l'anodin désignent l'effacement qui leur est si proche : ils sont signes de précarité tout aussi bien que puissance de surprise et d'accroche. »¹¹⁶ Non seulement l'amour du détail, de l'anecdote et de la miniature, mais aussi, au niveau formel, l'attention portée au chapitre, au paragraphe et à la phrase, en tant que structures privilégiées de cet amour du bref et de l'anodin. Au lieu du déploiement narratif d'une histoire menant à un dénouement plus ou moins attendu, *Terrasse à Rome* privilégiera l'anecdote, le tableau et la *sententia* : des formes brèves à statut pratiquement indépendant, ponctuant de manière discontinue le tissu romanesque. Ainsi, le lecteur doit acquérir cette intelligibilité, cette « impression de totaliser les éléments épars qui l'assaillent de toutes parts sur un rythme imprévisible »¹¹⁷, en suivant et en respectant, dans cette poétique du bref, les détails, les pauses de la ponctuation et les contrepoints. Selon Quignard, « le silence, le blanc, est la plus forte ponctuation »¹¹⁸ et la ponctuation relève de l'absence, de la mort et de l'interruption de la voix et du geste corporel qui l'accompagne. Tel le blanc, toute ponctuation et démarcation chapitrale devient un rythme propre à l'écriture et à l'espace silencieux de la page, un rythme fragmentaire qui coïncide avec le « nettement ponctué »¹¹⁹ :

¹¹⁵ Voir Dominique Viart, « Le moindre mot », dans Dolorès Lyotard (éd.), *op. cit.*, p. 61-73.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 68.

¹¹⁷ GT, p. 24.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁹ *Ibid.*

L'ordre de la succession bâtit une architecture qui aussitôt subjugue et, si je puis dire, tient les rênes. En termes de petit solfège : le changement de chapitre constituerait la pause, l'alinéa le soupir, le point le demi-soupir, etc. Resterait le blanc ou le pied de mouche ou la petite étoile alors assimilables à des espèces de demi-pauses.¹²⁰

La juxtaposition et la discontinuité textuelles se font succession et, finalement, composition, à travers une lecture qui sait quand s'arrêter et suivre fascinée ce « laçage stylistique »¹²¹ dont parle Jean-Pierre Richard, cette modalité « où des éléments apparemment très différents les uns des autres, mais en réalité parents [...] se trouvent, du fond de la distance chronologique, narrative, qualitative, qui les séparait, soudainement rapprochés »¹²².

4.5.1 La parole-sentence

Dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Quignard, en discutant l'œuvre fragmentaire d'Héraclite, la définit comme étant non « quelques traits épars », mais « un visage défiguré »¹²³. Dans le sillage de cette définition particulière du fragmentaire, le personnage de Meaume, ombre errante au visage défiguré, constitue la personnification même de la parole fragmentaire. Le caractère apophtegmique de sa parole semble se poser en matrice de l'art du bref, donnant au texte son empreinte discontinue et concise.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹²¹ Richard, art. cit., p. 53.

¹²² *Ibid.*

¹²³ GT, p. 40.

Ainsi, « [e]ntre la singularité de l'exemple et la généralité de la sentence »¹²⁴, Quignard préconise un roman qui se donne par bribes énonciatives et qui « permet de renouveler sans cesse 1) la posture du narrateur, 2) l'éclat bouleversant de l'attaque »¹²⁵.

Dans le chapitre XXXVIII, Claude le Lorrain se plaint du trouble que provoque en lui la parole de Meaume. Le peintre lui dit : « Vous parlez par énigmes. Et cela est irritant pour celui qui vous écoute. » (p. 108). Le chapitre en question recueille en effet plusieurs propos assez obscurs, très typiques du parler de Meaume, comme par exemple : « Rome n'est plus étanche comme elle l'était avant que le passé déborde et franchisse les murailles. » (p. 107). Cette phrase se réfère de manière sibylline à l'arrivée de son fils à Rome, et le passé représente Bruges, Nanni, la perte, son propre désir et sa douleur. Pour le Lorrain, « ce qu'il disait n'était pas beaucoup plus clair même si les phrases qu'il prononçait étaient construites de façon correcte » (p. 108), et une telle phrase à l'oreille du peintre lorrain ne résonne que comme le murmure délirant d'un homme en fin de vie. Les réflexions énigmatiques de Meaume arrivent cadencées, séparées par de longs silences, comme si le fragmentaire était analogue à sa nature mélancolique, solitaire et errante. Les silences, correspondant aux blancs ou au changement de paragraphe, « suggère[nt] la discontinuité à l'œuvre dans toute pensée solitaire, dans tout soliloque »¹²⁶. En effet, avec Meaume, il est rare qu'il s'agisse d'un échange, d'un dialogue ; il s'agit plutôt de sentences, de déclarations qui résonnent comme des

¹²⁴ RS, p. 160 : « Entre la singularité de l'exemple et la généralité de la sentence, les récits font leur chemin. »

¹²⁵ GT, p. 54. Ce sont les deux « bienfaits du fragment » selon Quignard.

¹²⁶ Lapeyre-Desmaison et Quignard, *op. cit.*, p. 19.

aphorismes. Michel Deguy a étudié le ton déclaratif de l'« énonciation véridique »¹²⁷ chez Quignard comme un des aspects de ce qu'il appelle « l'écriture sidérante »¹²⁸. Selon le critique, la déclaration est « un geste performatif initiant, [qui] ouvre d'un seul coup l'immensité à parcourir d'un trait »¹²⁹ : la *sententia*, l'aphorisme semble presque résonner d'un temps plus loin que celui de l'énonciation. Tel le proverbe, l'aphorisme peut être considéré comme un « stalactit[e] »¹³⁰ du langage, et chaque fois que Meaume parle sur un ton aphoristique, sa parole semble provenir d'une source anonyme, sans voix, collective¹³¹. La parole de Meaume semble provenir d'une langue du passé, une langue des morts, qui se montre comme la trace du Jadis et de l'immémorial. Comme une formule archaïque, ses sentences « renvoie[nt] à un passé sans détermination »¹³², « dont l'autorité peut passer pour absolue »¹³³ : « il y a une nuit irrésistible au fond de l'homme. Chaque soir les femmes et les hommes s'endorment. Ils sombrent en elle comme si les ténèbres étaient un souvenir. » (p. 108). Ce caractère d'indétermination historique rend chaque phrase « abyssale »¹³⁴, ou, comme le dit le Lorrain, énigmatique, résonnant d'une

¹²⁷ Michel Deguy, « L'écriture sidérante » dans Adriano Marchetti (éd.), *Pascal Quignard : La mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, 43-64, p. 48-9.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 47 : « Les ingrédients de l'écriture sidérante sont l'assertion, l'érudition, la néologisation, l'énumération, l'asyndète, la transgression, la fabulation [...]. Perçant est le ton ; la déclaration perce ; l'érudition traverse, l'étymologisation défonce ; la série roule ; l'incursion perce les clôtures ; l'asyndète rompt-avec. [...] Transports. Transports de l'être à l'histoire ; transport du passé au présent. Transports du vrai au récit fabuleux[.] »

¹²⁹ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁰ Voir SJ, « Sprick proverbes », p. 164-70.

¹³¹ *Ibid.*, p. 164, sur les proverbes : « [ils] tombent goutte à goutte de la paroi du temps sur laquelle le langage s'est solidifié peu à peu au fur et à mesure que les hommes y approchèrent leur bouche ».

¹³² *Ibid.*, p. 169.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Ibid.*, p. 169.

vérité toujours au-delà du contexte énonciatif en soi. L'effet sidérant de l'écriture du bref chez Quignard, donne, en même temps qu'une épreuve de la distance incommensurable entre le Jadis et le présent, un « trait [qui] résume – 'd'un trait' »¹³⁵, c'est-à-dire l'expérience momentanée du Jadis jaillissant dans le présent. La *sententia*, la phrase brève et déclarative, a la même « puissance allusive, 'laconique' des ruines »¹³⁶, que Quignard attribue à l'écriture fragmentaire dans *Une gêne technique à l'égard des fragments*.

Pour Quignard, « [l]e proverbe est de l'*Il était une fois* à l'instant où il se fragmente »¹³⁷, c'est-à-dire que cette formule linguistique brève, sans détermination dans le passé, porte la trace d'un récit et est en soi un *incipit* au moment de son éclatement. Alors, si « [l]a disposition aphoristique, apophtegmatique, ménage la récurrence de l'*incipit* »¹³⁸, elle vient mouler un récit romanesque plus proche des *Petits Traités* de l'auteur que de ses romans, où l'*incipit* n'est le commencement de rien. Ainsi, les tout premiers mots du roman ne commencent pas une histoire, mais, paradoxalement, la résument comme un *explicit* ; de leur côté, tout commencement de chapitre acquiert la vigueur de l'attaque du fragment, et chaque phrase brève au ton déclaratif affirme sa puissance condensée et sa force caustique.

Comme dans le reste de l'œuvre quignardienne, dans *Terrasse à Rome*, justement grâce à sa qualité fragmentaire, il y a un plaisir de la condensation et une aversion au

¹³⁵ Deguy, art. cit., p. 49.

¹³⁶ GT, p. 45.

¹³⁷ SJ, p. 170.

¹³⁸ Deguy, art. cit., p. 49.

développement et à l'étouffement des arguments¹³⁹. La brièveté semble exprimer ce « petit spasme rhétorique », cette « manière de court circuit, de brusque paradoxe ou d'ellipse »¹⁴⁰ qui dans *Une gêne technique à l'égard des fragments* s'appliquait au fait de penser, comme à un « soudain et minuscule effort nerveux »¹⁴¹. La discontinuité qu'impose la poétique du bref se structure sur le modèle du personnage de Meaume, sur son être fondamentalement fragmentaire, déchiré, divisé à jamais de la scène originale, mais qui, par fulgurations, dans ses images mentales n'arrête pas d'en apercevoir l'ombre.

4.5.2 Un roman à scènes

Dominique Rabaté a défini le style de Pascal Quignard comme une écriture « de la scène »¹⁴², une narration qui se développe à travers des scènes immobilisées dans le silence des gestes ou du noir de la toile. En effet, *Terrasse à Rome*, à côté des chapitres, des paragraphes-sentences et de quelques chapitres plus proprement narratifs, est une suite de scènes descriptives et d'*ekphraseîs* (voir la section 4.1.2). Bernard Vouilloux, qui a étudié particulièrement « la scène du fond du puits » de la grotte de Lascaux dans les écrits de Quignard, définit telle scène comme étant une narration figurée, où ont été

¹³⁹ Voir, GT, p. 63-4: « À vrai dire il faut alors sur-le-champ ajouter que le recours à une forme très segmentée, plus ou moins fragmentaire, c'est aussi un peu l'absence d'un 'tout' à dire qui le contracte – absence qui est elle-même cruelle mais qui a sa lueur et, sinon paresse, engourdissement devant l'effort qui consisterait à se ressaisir d'un texte dont l'unité elle-même serait feinte, à coudre ensemble des arguments qui ne s'appartiennent plus. Plaisir alors de les condenser et aversion à les développer et à les étoffer. »

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 26.

¹⁴¹ *Ibid.*

¹⁴² Rabaté, *op. cit.*, p. 79.

établis des rapports causalement motivés. Selon le critique, à travers une « lecture déchiffrante » et « interprétative »¹⁴³, il est possible de conférer une cohérence, non seulement spatiale, mais aussi temporelle à l'image, qui, par l'assemblage des éléments en fait une scène, avec l'effet d'un paradoxal dynamisme statique.

Au chapitre XI, la description de « La suite des gravures pyrénéennes à la manière noire » est un bon exemple de la façon dont une narration construit une scène, cette image verbale, où le mouvement a été capturé. Après la description des ruines, analysée dans la section 4.4, apparaissent les figures de Meaume et d'Abraham, représentées dans les gravures dans leur « long périple [...] fuyant les Français durant l'été 1651 » (p. 41) :

Sur la gravure l'eau-fortier avance au milieu des tombes. Il avance au milieu des hommes de Jadis qui dorment.

Puis les deux ombres arrivent dans la nef noire. De multiples et petits éclats jonchent le sol. Sous les pieds les vitraux jaunes tombés à terre se mettent à craquer ou, indemnes, ce sont les semelles des bottes qui les brisent. C'est comme une croisée chez un traiteur dont la boutique est située sur un petit canal. Il n'y a pas de Dieu. (nous soulignons, p. 41)

Les verbes au présent marquent la description, plus précisément l'ekphrasis de la gravure que le narrateur est en train de regarder et de décrire. Le regard du narrateur, comme la « lecture déchiffrante » de Vouilloux, interprète spatialement et temporellement les signes picturaux en leur donnant la cohérence d'une suite d'actions sur le fond d'un décor. Non seulement ce regard interprète la scène visuellement, mais il pousse la description jusqu'à la restitution sonore des pieds sur les vitraux brisés et au commentaire sur l'atmosphère de l'image.

¹⁴³ Vouilloux, *op. cit.*, p. 13.

Le passage suivant s'arrête plus longuement sur l'interprétation métaphysique du lieu et sur la description des objets dans l'église noire, vraisemblablement la troisième des gravures de la série :

Il n'y avait pas de Dieu dans ce petit dessin d'église noire. Il n'y avait que la ruine du lieu dans la lumière. Le vent seul pouvait passer pour la divinité qui était vénérée dans ce sanctuaire vide sur le flanc de la montagne.

Le vent *siffle* parfois.

Les étoffes, tombant en lambeaux sur les murailles, bougeaient brusquement, par à-coups, comme si elles étaient vivantes à l'intérieur de la nef.

La croix sans proie fixée sur l'autel *laisse* s'écouler la poudre de son bois dans les mains de Jean et sur le visage de Marie. (nous soulignons en *italique* et en souligné, p. 41-42)

Dans ce passage, des paragraphes à l'imparfait (les verbes en souligné) alternent avec des paragraphes au présent (les verbes en italique). Les paragraphes avec les verbes à l'imparfait semblent être des commentaires plus interprétatifs du narrateur, alors que les deux paragraphes au présent semblent procéder directement de la perception de la gravure. Comme dans d'autres parties du roman, les interférences temporelles du présent et du passé au niveau des verbes, reflètent la poétique du Jadis et du présent et la vision du monde de Meaume comme artiste des ombres, dont le regard est tourné vers le passé.

Ensuite vient la description de la quatrième gravure :

Près de la voûte de la sacristie la cloche est tombée. La cloche elle aussi est dans l'autrefois. C'est la quatrième gravure. La grande cloche de bronze s'est un peu enfoncée dans le dallage de pierres rouges. Il n'y a plus que le vestige poussiéreux d'une corde à ses côtés.

C'est pure douleur, ce son qui n'était qu'une poudre sur le marbre cramoisi. Un coup de vent qui aurait rasé le sol du lieu saint n'eût pas fait sonner le bronze ; il eût dispersé et effacé ce vestige de corde sans qu'il pût témoigner de l'abandon qu'il aurait provoqué alors, ni de la plainte perdue.

(nous soulignons, p. 42)

Les détails concernant les ruines évoquent une atmosphère mélancolique, d'une désolation qui découle surtout de la hantise de l'absence et de ce qui fut. La poussière est la seule trace d'une ancienne présence, le son de la cloche, qui, désormais révolu, est relégué – inaccessible –, dans l'autrefois. Le deuxième paragraphe semble naître du premier comme une réflexion écrite sur le sentiment de la fin qu'évoque la contemplation des vestiges. Du présent de la description ekphrastique, l'écriture se tourne un moment vers l'imparfait du passé référentiel, le moment où Meaume et Abraham étaient sur place, pour conclure sur le ton nostalgique de la période hypothétique.

Puis, ce sont encore Meaume et Abraham qui semblent prendre vie des tracés de la cinquième gravure :

Sur la cinquième gravure noire ils *repartent*. Ils *redescendent* dans la vallée. La chaleur *est* torride, les feuilles des arbres immobiles, le silence serré. L'air ne *bouge* plus. *C'est* presque un miel ou un lait épais, pâteux de silence. *C'est* une masse blanchâtre sans un signe.

Plus d'hommes sur terre. Abraham et Meaume en *profitent* pour marcher à découvert.

Toute la journée ils suivirent une route vide et couverte de mirages qui ondulait comme de l'eau devant eux.

Pas de guêpes. Plus aucune mouche dans l'air qui *pèse* sur le sol.

L'herbe toute jaune, sous les pieds, devenue dure et coupante.

[...] Le hameau, la route, le pont, toutes les fermes et les étables *sont* sur cette gravure à la manière noire presque absorbées dans la ténèbre. [...] Sauf un bout de route qui *grimpe* sur le flanc du pic d'en face. Un bout de route rose qui *échappe* à la couleur noire.

On la *voit* rose.

Abraham et Meaume se perdirent.

Ils s'étaient égarés au fond de la vallée, dans la forêt plus épaisse. [...] (nous soulignons en italique et en souligné, p. 42-3)

L'alternance des temps verbaux, qui voit s'entrelacer la description au présent des gravures et la narration au passé du vécu de Meaume et d'Abraham, continue. Le récit au passé semble découler de la gravure décrite, car il est comme créé par elle, tandis que le présent de la description ralentit les actions et alourdit l'atmosphère torride et immobile des Pyrénées. Le récit se développe tout au long de cette alternance entre scène et narration, un va-et-vient qui élit la description comme véhicule textuel.

À la fin du chapitre, la dernière *ekphrasis* prend la forme d'une trajectoire inverse, qui va de la narration à l'image :

Elle [une jeune religieuse] rit. Aussitôt il lâcha sa main et ils se quittèrent.

Meaume le Graveur se retourna au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposant sur les mollets, à demi cachée par des troncs d'arbre qui s'étaient effondrés sur le versant de la montagne devant la forêt. Voilà ce qu'il avait gravé. (p. 45)

Au récit au passé simple, focalisé par le narrateur extradiégétique, l'écriture marie le regard de Meaume dans la description à l'imparfait. La distance (« une vingtaine de pas ») permet à Meaume assez de recul pour être spectateur d'une scène indiscreète. Le lecteur, épousant son point de vue, suit cette figure qui se détache sur un décor dans la lenteur de la description de la longue phrase, pour enfin la voir se fixer soudainement dans ce « [v]oilà », qui tourne la scène en image dans la superposition de la perception du lecteur, de l'image mentale de Meaume et de la gravure en soi.

Le dernier passage du chapitre XI de *Terrasse à Rome* ressemble à ces scènes anodines où, selon Rabaté :

Le narrateur abolit toute distance avec le personnage, confond au présent son énonciation avec le passé fictif. Mais le geste reste vu du dehors, sans accès à l'intériorité du personnage. La scène se

fait tableau pour un tiers fasciné. Le lecteur partage cette fascination ; lisant il reste suspendu à ce suspense par lequel le livre ne s'achève plus.¹⁴⁴

La scène, en train de s'immobiliser dans une image, fascine par la lenteur et par l'énigme posée, c'est-à-dire par la signification cachée ou retardée, et remplace le dénouement causal du récit. De même, du commencement à la fin de *Terrasse à Rome*, à chaque fin de chapitre, le lecteur n'est pas assouvi par le plaisir calme du développement des événements et faits de l'histoire, mais il est plutôt dans la joie inattendue d'un récit qui semble sans autre but que celui de la perception, de l'écriture et des mots : « Le style doit sidérer le lecteur comme le mulot est fasciné par la vipère dont la tête se dresse en s'approchant de lui et qui siffle. C'est pourquoi ceux qui lisent se tiennent immobiles. Ils sont fascinés. »¹⁴⁵ Dans *Rhétorique spéculative*, Quignard écrit que « [l]e vrai style est saccade »¹⁴⁶ et que « [l]'arrivée de chaque scène au fur et à mesure de l'intrication des images doit être à chaque fois une secousse physique »¹⁴⁷. Ainsi, de repenser l'art de la liaison et de la transition dans *Terrasse à Rome* veut dire se laisser aller à ce rythme saccadé entre une image et une autre, une sentence et une autre, en suivant l'ordre de cette « succession d'irréconciliables »¹⁴⁸, agencés dans le temps de la lecture.

Dans *Terrasse à Rome*, les formes brèves de la sentence, de la scène et de l'image permettent plus de mouvement, d'agilité et de rupture, et obligent à l'errance lectoriale

¹⁴⁴ Rabaté, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁵ RS, p. 155.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 146-7 : « Le vrai style est saccade – cette saccade étant le but du rêve qui érige progressivement, lui-même par saccades, le sexe masculin. Cette saccade, ce *rhythmos* à mi chemin entre le rêve et le langage, est à mi-chemin la vie et la nuit, à mi chemin entre l'origine et le monde. »

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 149.

¹⁴⁸ Pour Quignard, d'« affirmer [que] 'Les fragments sont posés les uns à côté des autres sans rapport', c'est nier la lecture, son temps, la succession des pièces linguistiques fragmentées, l'ordre qui en résulte. Une succession d'irréconciliables fait un ordre. », GT, p. 55.

dans et par l'écriture. Une qualité littéraire qui laisse peu de place pour le discours, pour l'argumentation ou pour la narration, la brièveté se prête bien à la *sententia*, à l'anecdote et à la description : des formes autosuffisantes qui ne nécessitent pas de long développement et peuvent être recommencées *ad libitum*. La poétique du bref se fait manière d'une fragmentation qui est « [s]ymbole insistant dans le deuil natif où tout baigne. Minuscule catastrophe, minuscule épave, et minuscule solitude. »¹⁴⁹

4.6 Le roman : un art des sordidissimes

L'amour du détail, du minuscule et de l'anodin se reflète aussi dans la préférence du regard de Meaume, et de l'écriture quignardienne en général, pour ce qui est sordide¹⁵⁰. Dans son livre *Albucius*, Quignard explique comment les *sordes* à Rome « étaient tout d'abord les choses sales, puis les êtres sales, c'est-à-dire les pauvres, enfin les habits sales, c'est-à-dire le deuil »¹⁵¹. Quignard raconte qu'un jour le père de Sénèque a demandé à Albucius des exemples de *sordidissima*, et qu'il lui a répondu : « 'Et rhinocerotem et latrinas et spongias.' (Les rhinocéros, les latrines et les éponges.) », en ajoutant plus tard « les animaux familiers, les adultères, la nourriture, la mort des proches, les jardins »¹⁵². En somme, les *sordidissima* représentent tout ce qui est infime ou qui est lié aux scènes simples de la vie quotidienne, à cette « zone d'enchantement »¹⁵³

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 45.

¹⁵⁰ A, chapitre IV, *La beauté des choses sordides*, p. 35-39

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵² *Ibid.*, p. 38.

¹⁵³ *Ibid.*

qui est représentée tout au long de *Terrasse à Rome* dans les gravures de Meaume, dans ces « minuscule[s] scène[s] de béatitude »¹⁵⁴, où « un bout de vie qui se touche comme avec le doigt, [...] permet de revoir avec une sorte de lueur, et [...] a une espèce de sang sous la peau »¹⁵⁵. Spécifiquement, pour Albucius, une sordidissime était « une ou deux preuves prélevées dans la zone d'enchantement »¹⁵⁶, ramenées dans la vie ordinaire. De plus, selon Albucius, le lieu parfait pour ce genre de contes du quotidien était le roman : « 'Le seul gîte d'étape au monde où l'hospitalité soit offerte aux *sordidissima*', c'est-à-dire aux mots les plus vils, aux choses les plus basses et aux thèmes le plus inégaux. »¹⁵⁷

À l'instar d'Albucius, qui était « poursuivi par les mots vulgaires (*sordida verba*) et qu'il les lui fallait dire »¹⁵⁸, Meaume est poursuivi par des *sordida imagines* qu'il doit graver, d'autant plus qu'il a « des dispositions incroyables [...] pour représenter les scènes viles, ou humbles, ou honteuses, qu'on n'avait jamais vues » (p. 28)¹⁵⁹. En outre

¹⁵⁴ GT, p. 70.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ A, p. 38.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 39.

¹⁵⁹ Ces types de scènes rappellent d'autres gravures *d'invention* de Rembrandt, représentant des scènes de la vie quotidienne, humbles ou impudiques, comme par exemple : *Les musiciens ambulants*, 1635 ca. ; *Le vendeur de mort-aux-rats*, 1632 ; *Faiseuse de kouk*, 1635 ; *Le cochon*, 1649 ; *Mendiants à la porte d'une maison*, 1648 ; *Gueux debout* (sans date) et *Gueux assis sur une motte de terre, rassemblant à Rembrandt* (sans date) ; *Femme conversant avec un homme et des enfants dans l'embrasure d'une porte (Le maître d'école)*, 1641 ; *Paysage aux trois arbres* (sans date) ; *Paysage aux trois chaumières*, 1650 ; *La femme devant le poêle*, 1656 ; *Le joueur de flûte*, 1640? ; *Le lit à la française*, 1646 ; *Le moine dans le blé*, 1646 ca. ; *L'homme qui pisse*, 1631 ; *La femme qui pisse*, 1631. On pourrait se demander si cette dernière gravure de femme accroupie à côté d'un buisson n'ait été le *stimulus* visuel de l'une des gravures décrites dans *Terrasse à Rome* : « Meaume le Graveur se retourna au bout d'une vingtaine de pas. La jeune religieuse se tenait accroupie dans l'ombre impénétrable de la forêt, les fesses reposant sur les mollets, à demi cachée par des troncs d'arbre qui s'étaient effondrés sur le versant de la montagne devant la forêt. Voilà ce qu'il avait gravé. » (p. 45).

Meaume, comme maints personnages quignardiens, est un collectionneur, précisément un collectionneur d'extases, de merveilles toutes plus ou moins banales, ou infime ou obscènes (voir la section 4.4.2). Selon Lapeyre-Desmaison, le fragmentaire chez Quignard se rapproche d'une poétique des objets et de la figure du collectionneur, où le petit objet devient la contrepartie référentielle du fragment stylistique, « la forme visible »¹⁶⁰ du néant. De leur côté, les sordidissimes sont « dans le domaine des objets » – et dans le cas particulier de *Terrasse à Rome*, des images – « [la contrepartie] de l'enfance »¹⁶¹, c'est-à-dire, hors de la culture et du côté du silence comme l'*infans*, celui qui ne parle pas. Selon Lapeyre-Desmaison, les sordidissimes sont « la forme la plus radicale »¹⁶² des objets de mémoire chez Quignard :

[L]e sordide, c'est l'objet privé de sa valeur sociale, économique, d'échange, non plus culturellement prisé, mais abandonné, constituant un rebut, un déchet, parce qu'il est sans valeur autre que celle que le romancier va lui accorder, en le recueillant comme signe et en lui donnant une place au sein de son esthétique romanesque.¹⁶³

Cette leçon du quotidien et de l'insignifiant, l'écriture semble l'apprendre de la peinture, qui, dans *Les Sordidissimes*, paraît comme l'art sordide par excellence, s'opposant, dit Quignard, « à la rhétorique et à la musique (*artes liberales*) »¹⁶⁴. *Terrasse à Rome* substitue les moyens de la littérature aux sujets de la peinture : l'élégance, la clarté et l'harmonie du style appliquées au truculent de l'obscène, de l'anecdote, de l'anodin, du

¹⁶⁰ Lapeyre-Desmaison, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 127.

¹⁶² *Ibid.*, p. 125.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶⁴ S, p. 33.

scatologique des sordidissimes. Ainsi, l'effet produit est celui d'un mélange baroque, par opposition à l'idée classique du style comme hiérarchie¹⁶⁵.

Terrasse à Rome fait de la forme romanesque « une corbeille de jonc où toute chose abandonnée ou plutôt muette [va] être recueillie »¹⁶⁶. Un bon exemple de ce « déchet », qui acquiert de la valeur, est la mystérieuse oreille dans un bocal, que Meaume liste parmi ses huit merveilles extatiques. Cette oreille est un fragment, un reste, un détail sordide, et il est aisé de comprendre pourquoi le graveur l'aurait gardée comme un trésor : « Le détail, qui se niche souvent dans l'objet de peu, vient signifier qu'il y a un reste, un impossible à dire et que c'est cet impossible qui donne tout son poids à ce qui est dit. »¹⁶⁷ L'énigmatique oreille dans le flacon suscite la fascination et semble tendue à l'écoute des choses inouïes, dans un ailleurs innommable. Au chapitre XXXIII, c'est-à-dire vingt-huit chapitres après, l'oreille est le prétexte d'une digression, où le narrateur s'interroge sur la provenance de l'organe, en en racontant l'histoire, pour comprendre la raison qui a poussé Meaume à le conserver dans son atelier. Il n'arrive pas à l'expliquer. L'énigme de l'oreille subsiste et se place à côté d'autres détails anodins ou d'autres « minuscules scènes de béatitudes », qui constituent ce roman d'événements sans événements, d'événements « à peine racontables »¹⁶⁸. Comme le dit Viart, l'« 'atomique'

¹⁶⁵ À ce propos, Chardin a parlé d'un humour qui met la description au service du paradoxe, présentant des « amalgames paradoxaux comme des simples récapitulations descriptives » ; tandis que, Jacqueline Risset a parlé d'« un acte de lecture-écriture qui prend en charge tour à tour le paradisiaque et le sordide, comme moments d'une unique rotation », caractérisant le propre de l'écriture fragmentaire chez Quignard comme un processus de définitions successives, comme une liste de lieux et de moments. Voir Chardin, art. cit., p. 501 et Jacqueline Risset, « Petits fragments de paradis », *Critique*, nos. 721-722, juin-juillet 2007, p. 452.

¹⁶⁶ A, p. 39 : « [U]ne corbeille de jonc [le roman] où toute chose abandonnée ou plutôt muette allait être recueillie. Un endroit dans le monde où tout pouvait être nommé. Il n'est pas d'autre miroir de l'intérieur d'une tête humaine qu'un roman. »

¹⁶⁷ Chantal Lapeyre-Desmaison et Pascal Quignard, *op. cit.*, p. 177.

¹⁶⁸ Rabaté, *op. cit.*, p. 87.

est l'aveu d'un choix de l'infime, d'une affinité élective pour le détail délaissé. Délaissé, mais essentiel »¹⁶⁹. L'énigme du détail, au lieu de donner un sens de clôture, fait que l'écriture et la lecture restent béantes, en quête de ce qui se cache derrière ces petits événements, ces tableaux minutieusement décrits. Les scènes et les images de *Terrasse à Rome* sont des moments suspendus et immobiles très loin du sens du romanesque traditionnel ; comme dans des *vanités*, où le temps est suspendu dans le présent et guetté par la fin, « [l]e sujet s'absente, il s'évanouit dans le dehors ; son point de vue semble dissout, comme s'il était devenu un 'non-sujet' »¹⁷⁰. La qualité sordide de la poétique du roman favorise cette qualité errante et shamanique que la lecture et l'écriture recherchent à travers la fascination extatique de l'image : les sordidissimes mettent en scène l'oubli de soi.

Terrasse à Rome constitue une sorte d'art poétique de l'auteur, où « tout est dit, scrupuleusement avoué, partant crypté, de ce fait invisible »¹⁷¹ qu'est l'origine. Par la juxtaposition d'éléments épars, la confusion temporelle, le mélange des voix énonciatives, les scènes et les différents niveaux de réalité, c'est un roman métaphore qui transporte le lecteur hors de lui, dans l'ailleurs caché derrière la nuit des gravures à la manière noire, des rêves et des énigmatiques sordidissimes.

La temporalité inscrite dans ce roman est faite d'un ressassement continu, où, entre le temps suspendu des images et le retour du Jadis sous des formes fantomatiques, « Il n'y a pas lieu d'épiloguer davantage » (p. 36). Le noir décide d'une relation au

¹⁶⁹ Viart, « Le moindre mot », art. cit., p. 67.

¹⁷⁰ Rabaté, *op. cit.*, p. 87.

¹⁷¹ Lapeyre-Desmaison et Quignard, *op. cit.*, p. 131.

Temps comme profondeur, primordialité et perte irréparable, l'origine coïncidant avec l'obscurité, la fascination béante et, en dernière analyse, le silence. Le fantasme de l'infigurable de la scène originaire semble multiplier, non seulement les essais picturaux pour la restituer, mais aussi les mots, qui s'assemblent principalement en des blocs descriptifs en quête d'une vision *au-delà de la vision*. La maladie à la fin de la vie de Meaume, qui l'empêche de parler, est symptomatique de la défaillance du langage qui se rapproche de la perte originaire :

Le mot peut venir à manquer, le goût de parler se retirer. Un vertige du silence s'empare alors du sujet qui traverse une sorte d'épreuve où le temps s'enlise. [...] Quelque chose a été perdu qui entraîne, avec son manque, la perte même du langage.¹⁷²

La poétique, chère à Quignard, du mot qui manque, du nom sur le bout de la langue¹⁷³ se transforme dans *Terrasse à Rome* en une poétique de la scène qui manque et révèle le caractère profondément inaccessible du perdu originaire, incarnant la mélancolie de ce qui ne peut pas remémorer son origine. Les signes verbaux sont là pour remplacer une absence, et ils sont essentiellement paradoxaux parce qu'ils sont là pour dire l'indicible¹⁷⁴.

La qualité fragmentaire de *Terrasse à Rome*, son écriture par paragraphes, par scènes et par *sententiae*, s'inscrit dans une volonté de garder la trace du silence ou le vertige du vide caché derrière chaque acte de langage : utiliser la parole non pour dire le Vrai, mais pour se dévouer au langage et faire preuve de ses possibles, de ses leures et de ses impasses sans jamais s'arrêter à l'illusion d'une saisie. Ainsi, dans *Terrasse à Rome*,

¹⁷² Rabaté, *op. cit.*, p. 20.

¹⁷³ Voir Pascal Quignard, *Le Nom sur le bout de la langue*, Paris, P.O.L., 1993.

¹⁷⁴ Voir Pascal Quignard, « Sur les rapports que le texte et l'image n'entretiennent pas », *Petits traités*, Paris, Maeght, 1991.

les dialogues assez paradoxaux, qui ressemblent souvent à des escarmouches philosophiques, témoignent de la recherche du mot juste. Les personnages semblent réinventer la pensée en explorant les possibilités de la parole et son pouvoir de suggestion : la suggestion se pose comme une ouverture, un possible avancement contre l'idée de clôture qui fixerait l'affirmation à la manière des maximes moralistes du Grand Siècle.

CONCLUSION

« Le roman à *images* » : une étiquette pour le contemporain ?

S'il est oiseux d'essayer de cataloguer les œuvres littéraires, il est vrai aussi qu'une partie du travail de la critique est de fournir des outils de lecture aux usagers en formation ou aux non-professionnels qui en cherchent. Comme le rappelle Dominique Rabaté, « [s]i le paysage [du roman contemporain] est plus brouillé, moins ordonné qu'avant »¹, il est pourtant vrai qu'« il mérite qu'on tente de discerner les reliefs ou les contours »², pour savoir comment « le vieux roman, vivant et se renouvelant depuis l'origine de sa contestation interne, peut encore puiser dans ses ressources propres pour rendre compte du monde où nous vivons »³. Le terme « roman à *images* » n'est qu'une tentative théorique de saisir une des évolutions possibles du roman, un outil pour rendre compte de son état à cheval sur les XX^e et XXI^e siècles. *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome*, par le biais de jeux structurels, de greffes poétiques et visuelles et d'une critique de la notion de mimésis, s'inscrivent dans cette lignée d'autocontestation du roman et proposent de nouvelles manières romanesques, qui, se passant des codes conventionnels, présentent divers types de fragmentation capables de « rendre compte du monde où nous vivons ». En même temps que ces œuvres dépassent les limites du roman, elles les montrent : la reconstruction du réel passe par le collage, le

¹ Dominique Rabaté, « Résistances et disparitions » dans Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras et Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance éditions, 2007, 9-46, p. 11.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

cut-up, la combinaison et la juxtaposition, avec des résultats discontinus, qui montrent que les relations entre les mots et les choses, l'écriture et la mémoire, la représentation et le monde, sont loin d'être univoques et décidables une fois pour toutes.

D'une part, les romans à l'étude gardent des traits – éclatement et hybridation du genre, hétérogénéité⁴ – qui les inscrivent dans une poétique postmoderniste, mais d'autre part, l'éthique qui guide ces trois romans se détache du postmoderne en ce qu'elle refuse l'apparence et affirme son engagement dans l'Histoire, dans son exploration des relations de l'homme au monde et dans sa quête, même si ratée, du sens. D'une certaine manière, ces romans « continuent à adhérer à la recherche métaphysique de la vérité, de l'utopie et de l'identité d'un Moi de plus en plus fragmenté »⁵.

Le Jardin des Plantes et *L'Inauguration de la salle des Vents* se situent au croisement du Nouveau Roman, de l'Oulipo et de l'autofiction, car ils inscrivent dans leur tissu textuel la dissolution romanesque de l'espace, du temps et du personnage, l'expérimentation formelle, le puzzle littéraire et les balbutiements d'un « je » qui essaie de trouver sa voix. Dans *Terrasse à Rome*, s'il y a un éclatement néo-romanesque des catégories conventionnelles, il ne s'agit pas d'un « je » qui cherche à faire surface (toute tentative de rapporter les traits de caractère du protagoniste à l'auteur dépasse une critique littéraire du texte), mais d'un renouement avec les traditions du *roman de l'artiste*, du récit biographique et la prose classique. Dans *Terrasse*, ce que l'écriture

⁴ Voir Janet M. Paterson, « Le paradoxe du postmodernisme » dans Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 81-101 ; Anne-Marie Clément, « L'intergénéricité entre prose et poésie » dans R. Dion, F. Fortier et E. Haghebaert, *op. cit.*, p. 171-87 ; Madeleine Frédéric, « Description-narration de la guerre de 14-18 chez Jean Rouad », dans Dion, Fortier et Haghebaert, *op. cit.*, p. 191-206.

⁵ À propos de Musil et Proust, Pierre V. Zima, « Vers une déconstruction des genres ? » dans Dion, Fortier et Haghebaert, *op. cit.*, p. 40.

cherche à saisir sont les ficelles et le sens de la vie d'un « il », mais, comme pour les *je-il* des deux autres romans, sans véritable succès. De même que chez Simon et chez Camus, les mystères de la vie et de l'art du personnage principal restent suspendus et voilés par l'énigme. Dans les trois romans, le sujet doit arriver à se faire autre dans le texte à travers et dans le langage ; par celui-ci, il s'éloigne de lui-même. Comme le dit Camus dans *Esthétique de la solitude* : pour qu'il y ait littérature, il faut que la *parole* cède le pas à l'écriture, au texte, où il n'est pas possible d'entendre directement la voix de l'auteur⁶.

La notion de « roman à images » est un effort pour dépasser cette « myopie critique »⁷ dont parle Dominique Viart, myopie qui ne voudrait voir que les défaites de la production littéraire française contemporaine, « en oubliant les lignes de force qui la travaillent »⁸. Ainsi, nous espérons avoir montré une des lignes de force de la littérature française d'aujourd'hui en esquissant une manière pour la « penser »⁹.

⁶ Voir ES, p. 208.

⁷ Dominique Viart, « Le moment critique de la littérature. *Comment penser la littérature contemporaine ?* » dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (éds.), *Le Roman français contemporain : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte éditeur, 2004, p. 11.

⁸ *Ibid.*

⁹ *Ibid.*, voir p. 12.

Le roman à images : pour conclure en recommençant...

Dans les chapitres 2, 3 et 4, les objectifs d'analyse annoncés dans le premier chapitre théorique ont jeté les bases de l'étude du roman à *images* : une typologie romanesque marquée par le travail de l'écriture et en particulier par la description, où l'accent est mis sur le côté *fabriqué* de l'écriture et par la tendance à faire image de celle-ci. Dans cette optique, la signification des trois romans à l'étude n'est pas antérieure à la construction littéraire ; elle lui est postérieure et se construit sous les yeux du lecteur et par sa capacité à la construire. Ainsi, la fabrication du texte en scènes ou en morceaux descriptifs va du bricolage esthétique des blocs simoniens à la discontinuité énonciative des chapitres quignardiens, en passant par la fragmentation foncière aux contraintes camusiennes.

Dans les trois textes, l'aspect matériel du roman, en tant que paquet de pages blanches à imprimer avec des caractères noirs les remplissant visuellement, est d'une importance capitale. À travers la typographie, l'écriture fait image d'elle-même et pousse le lecteur à faire l'expérience de la dimension matérielle de l'œuvre. Se donnant à voir en même temps qu'à lire, le roman à *images* ne vise pas uniquement à signifier, mais aussi à se montrer : c'est un art où la page est utilisée dans sa bi-dimensionnalité. L'urbanisme textuel du *Jardin des Plantes*, dont l'écriture exhibitionniste se *sur-expose* dans la fragmentation extrême du récit éclaté, est certainement l'exemple le plus évident de cette typographie que, chez Simon, nous avons appelée « exhibitionniste ». Chez Renaud Camus, l'aspect typographique des pages accompagne visuellement le rythme alterné de la contrainte : chaque nouveau bloc marque en effet l'attaque d'un nouveau thème et d'un nouveau style. En outre, nous avons analysé les blancs dans les fragments, qui comme des autocensures textuelles figurent une des traces de la poétique de l'absence-présence

du roman. Finalement, dans *Terrasse à Rome*, la matérialité typographique du texte est surtout révélatrice de l'indépendance de certains chapitres qui semblent pouvoir être contenus comme des miniatures dans l'espace de la page, ayant la numération chapitrale comme titre et les blancs de la page comme cadre.

Cet aspect matériel du texte pousse à traiter la textualité du *Jardin*, de *l'Inauguration* et de *Terrasse* comme de véritables espaces. Le lecteur doit interpréter les stratégies scripturales générées dans et par le texte et faire preuve d'un travail coopératif exemplaire, errant, voire acrobatique. Chez Simon, l'écriture crée et dispose les blocs en constituant différentes allées textuelles qui doivent être parcourues par le lecteur comme les surfaces fragmentées des paysages que le romancier aplatit en des vues aériennes ou des formes géométriques. La géographie textuelle simonienne s'esquisse au travers de la dominante descriptive, qui constitue les blocs textuels en images cadrées et fragmente l'espace référentiel en le rationalisant dans une géométrie descriptive aussi bien que typographique. Chez Camus, la contrainte 11x12/12x11 engendre ce que nous avons appelé « la poétique du détour » et « l'effet-miroir » : celui-ci, à l'instar des « miroirs internes » simoniens, permet aux différentes occurrences textuelles de se refléter les unes dans les autres et de s'informer réciproquement ; celle-là oblige le lecteur à errer dans le texte, à le parcourir de manière verticale et paradigmatique, en suivant les suggestions méta- et infratextuelles de l'écriture. Chez Quignard, la lecture est thématifiée comme une condition paradigmatique qui se confond avec l'errance et l'extase : le lecteur est celui qui voyage au travers de la page et atteint la jouissance dans ce mouvement sans but de l'oubli de soi. Le rythme de la lecture, cadencé sur l'alternance des chapitres, aussi bien qu'à l'intérieur des chapitres eux-mêmes, des scènes, des récits narratifs et des morceaux

descriptifs, s'accélère et s'étale dans la spatialisation présumée par la description des images ou dans l'immobilisation des scènes.

Dans ces trois romans fragmentaires, la coopération lectorale permet d'établir un sens supérieur, sous-entendu à l'apparente hétérogénéité des différents blocs, paragraphes, fragments ou chapitres : les passerelles thématiques et les transferts de sens entre les éléments, prévus par la stratégie textuelle, sont à actualiser par la lecture. La métaphore – le *trans-port*, au sens étymologique du mot – est la seule véritable façon d'approcher le roman *à images*, qui par sa dominante descriptive *montre* ses fragments, faisant justement structure grâce à leur qualité visuelle. D'une partie à l'autre des trois romans, les signifiants et les signifiés créent des parcours textuels qui font que tout s'y tient.

Une fragmentation qui fait œuvre : le descriptif et la fonction poétique

Dans les romans *à images*, les catégories (la voix narrative, l'espace, le temps, les personnages, l'intrigue) du roman dit *traditionnel* sont remplacées dans leur fonction narratologique par la tendance au descriptif de l'écriture. Par *traditionnel*, nous entendons non seulement le roman du XIX^e siècle, mais tout roman où l'effet de réel découle d'une histoire bien contextualisée et racontée du commencement à la fin, avec des héros ou des anti-héros bien campés. Dans *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome*, ce sont, par contre, la succession des scènes descriptives et les jeux d'assemblage qui sont chargés de faire récit.

Le rythme de ces textes est bien différent de celui des romans dont l'action est tendue vers un dénouement final. Le tempo du roman *à images* se prête au *même* et à la

pause et, en conséquence de sa fragmentation, il tend aussi vers une esthétique de la rupture et du contraste. Chez les trois auteurs est très présente cette tendance utopique à la liste et à la nomenclature que Hamon relève dans la posture d'énonciation du descriptif qui, « désign[ant] terme à terme le monde », l'étiquète comme s'il était possible de le découper en unités. De la même manière sont présentes les opérations générales du paradigmatique, de l'anaphorique, de la redondance et de l'équivalence, en contraste avec le dynamisme de la succession et de la transformation propres aux textes narratifs conventionnels. De telles opérations situent le travail de l'écriture romanesque du côté de la poésie : la logique d'assemblage et de juxtaposition des blocs narratifs suit une fonction langagière qui, comme nous l'avons expliqué dans le premier chapitre, se construit en s'appuyant sur la *fonction poétique* jakobsonienne. Le point focal des trois romans semble être l'écriture même. Vu le manque d'ordre causal et chronologique, c'est à la nécessité textuelle de décider de la succession et de la combinaison des blocs. Ce n'est plus à l'intrigue de déterminer a priori l'insertion d'un morceau descriptif, et pour éviter les risques de l'arbitraire de la prolifération¹⁰, ce sera plutôt aux critères formels et esthétiques de décider de la composition et de la cohérence de l'écriture.

Si le sens, le temps, l'espace et la mémoire semblent osciller et rester suspendus dans les trois romans, le principe esthétique sous-jacent au choix de composition et de combinaison reste stable, définitif, en un mot, sûr. Ce que nous avons voulu montrer par notre lecture est que, dans *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome*, tout se tient. Les assises de ces écritures fragmentaires, qui *font œuvre*, découlent justement du message même de l'écriture, régie par la fonction poétique. Les

¹⁰ Voir Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, op. cit., p. 91.

motifs et les thèmes, les images et la palette des couleurs, l'intégration textuelle de l'art de Novelli, de Marcheschi et de Meaume donnent une homogénéité à la discontinuité romanesque apparente et instaurent une logique textuelle fondamentale, qui se fonde sur un mouvement intermittent et métaphorique proche de la poésie. Chez les trois auteurs, le parallélisme et la variation sont deux des principes fondamentaux de la fonction esthétique qui est à la base de la construction romanesque : ils permettent la mise en équation des différents fragments et éléments textuels et surdéterminent la cohérence du tout. Les unités de cette fragmentation – les blocs, les scènes, les fragments, les paragraphes – agissent dynamiquement dans le texte en construisant un réseau d'échos, de correspondances et d'allusions infratextuelles et intertextuelles.

Et après... ?

L'étude du « roman à images » pourrait s'élargir à d'autres textes de la littérature contemporaine caractérisés par le jeu typographique, la dominante descriptive et la discontinuité narrative. Par exemple, des œuvres telles *Instantanées* (1962) d'Alain Robbe-Grillet, *Espèces d'espaces* (1974) et *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975) de Georges Perec, ou *La Québécoise* (1993) de Régine Robin pourraient se constituer en corpus ultérieur de cette thèse¹¹.

Le *devenir-image* et les effets de visualisation dans *Le Jardin des Plantes*, *L'Inauguration de la salle des Vents* et *Terrasse à Rome* non seulement procèdent des

¹¹ Alain Robbe-Grillet, *Instantanées*, Paris, Minuit, 1962; Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974 ; Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), Paris, Christian Bourgois Éd., 2008 ; Régine Robin, *La Québécoise*, Montréal, XYZ, 1993.

ressorts descriptifs, mais découlent aussi bien de la fragmentation de l'écriture qui, visuellement et thématiquement, permet l'isolement de chaque bloc narratif, encadré par les blancs. Dans un développement ultérieur de cette étude, il serait intéressant d'approfondir les implications de ce cadrage typographique et thématique, et de le comparer à l'effet de *vignettage* en photographie. Une telle perspective permettrait d'approfondir les affinités de la littérature contemporaine avec un type d'image toute contemporaine.

La réflexion sur la photographie développée par Roland Barthes dans *La Chambre claire*¹² permettrait d'explorer l'image par rapport au temps. Dans les trois romans du corpus, la mémoire est un des thèmes qui travaillent les textes : l'aura fantomatique qui entoure les clichés photographiques, en fixant le passé dans un présent indéfini et répétable, offre une façon particulière de remémoration et de représentation de *ce qui reste*. Par rapport à l'idée d'un cliché vignetté, le *punctum* barthésien représenterait les forces centrifuges de l'image vers son propre sujet, son centre thématique ; le *studium*, l'ouverture vers un ailleurs, dans le flou du vignettage qui, progressivement nuance la couleur du centre de l'image vers ses bords. De plus, la chambre claire¹³, en tant que dispositif optique aidant la superposition du sujet à représenter sur le papier à dessin, permet de penser au *travail-production* à l'œuvre dans la retranscription du pictural – soit d'une image mentale, soit d'un tableau – à la description en mots. La chambre claire figure le sens d'un passage et d'un écart consubstantiels à toute opération mimétique.

¹² Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie, op. cit.*

¹³ Dispositif optique qui servait à reproduire sur la surface de support les lignes du sujet à représenter. Il fût breveté en 1806 par William H. Wollaston.

Le Temps, cet incommensurable...

Les ruines, les photographies jaunies, les vieilles cartes postales et les souvenirs embrouillés figurent en symboles fragiles d'une expérience temporelle mise sous le signe de la perte et de la mutilation, d'un temps dissocié et corrosif qui fragmente l'expérience humaine et en ronge les contours. Ce que nous avons dit de Camus vaut pour Simon et Quignard aussi : ce qui est présent ou remémoré est toujours sur le point de disparaître.

L'interrogation principale de l'écriture des trois romans se fait autour de l'idée de mise en récit du souvenir ou de l'origine. La marque de la relation entre écriture et expérience est l'impuissance, résultat de l'écart de la distance temporelle : écrire, défi à l'impossible restitution de l'épaisseur mouvante et fragmentée du temps, coïncide avec l'absence du scripteur à lui-même et avec la fragmentation foncière de toute expérience, souvenir et, en dernière analyse, sens d'une vie. Comme l'a dit Blanchot de Nietzsche, l'exigence fragmentaire est liée à une certaine représentation du temps, celle de l'éternel retour, mais les fragments dont se compose l'écriture destituent la répétition de toute éternité¹⁴.

Les trois romans à l'étude se confrontent au Temps et à la question de l'instant à immobiliser dans une image qui soit saisissable, pour qu'elle ne se perde pas dans les plis de l'oubli, du faux souvenir, du regret ou du noir qui enveloppent l'origine. Si cette image arrive d'une certaine façon à pouvoir être visualisée, sa vérité profonde est devenue, sinon inconnaissable, du moins incommunicable : le *Jardin*, l'*Inauguration* et *Terrasse* portent le sentiment de « l'inadéquation du langage au désir, de l'impossibilité

¹⁴ Voir Blanchot, *L'Entretien infini*, op. cit., p. 227-255.

de totaliser l'expérience d'une vie»¹⁵. Dans une conception moderniste qui va de Bergson à Freud, en passant par Proust, Joyce et Woolf, le Temps est l'ineffable par excellence et, par conséquent, l'expérience humaine, qui s'inscrit dans ses mailles, ne peut être dite qu'indirectement, à travers une suite d'images partielles, dans le récit fragmenté d'une parole en risque d'aphasie. Cependant, la beauté douloureuse de ce qui est ineffable persiste et multiplie ses suggestions dans un sens poétique de la durée fondé sur l'instant, sens qui s'inscrit dans le texte romanesque par épiphanies visuelles et intuitives. Dans les trois romans, les fragments (les blocs – les paragraphes – les chapitres) se posent comme des instantanés cherchant à capturer ce qui, par les mots, se cherche et se dilate, et ils dénotent l'attention portée à l'espace comme impression, trace, empreinte gardées à l'esprit en tant qu'image mentale ou souvenir visuel. Chez Simon et chez Camus, chaque fragment est un petit pan de mémoire ; chez Quignard, un éclair émanant de la scène originale.

Le Jardin des Plantes, L'Inauguration de la salle des Vents et Terrasse à Rome s'inscrivent dans ce que Dominique Rabaté définit comme une « pente mélancolique du roman »¹⁶. Leurs dispositifs textuels arrivent à créer une narration dont l'éclat des bribes dérive précisément de cette attention portée à la disposition, au travail difficile sur le langage et la mémoire, ainsi que sur la mélancolie qui s'ensuit. Les trois romans montrent cette « spectralité »¹⁷, cette hantise des revenants de la mémoire et de l'Histoire que Christine Jérusalem retrace dans les œuvres contemporaines. À l'instar du Neutre

¹⁵ Rabaté, « Résistances et disparitions », art. cit., p. 21.

¹⁶ *Ibid.*, p. 21.

¹⁷ Christine Jérusalem, « Terre, terrain, territoire : variations historiques et géographiques dans les romans contemporains » dans Guichard, Jérusalem, Mongo-Mboussa, Peras et Rabaté, *op. cit.*, p. 70.

blanchotien, l'écriture des trois romans « libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens »¹⁸. Dans *Le Jardin des Plantes*, les personnages historiques que Simon fait surgir dans les différents blocs de son roman ne sont pas plus distincts que ceux qui s'avèrent être fictifs. À travers la construction dynamique des fragments entre eux, Rommel, Churchill, Gastone Novelli, Picasso et Brodsky interagissent avec Marcel, Albertine, Mme de Cambremer, S., « le jeune homme » dostoïevskien, la femme éléphant ou la jeune fille en rose. Dans l'enchâssement des blocs textuels, leurs destins se mélangent, car tous sont pris dans les mailles d'une structure romanesque qui les transforme en traces d'encre sur le fond d'un Temps, où Histoire et histoire littéraire se nouent et se confondent. Chez Camus, le rythme narratif cadencé sur la contrainte des alternances des styles devient un vrai requiem, donnant forme à un deuil où le temps, les lieux et les morts sont évoqués dans le présent d'une écriture qui, dans le ressassement lyrique, voudrait les saisir pour la dernière fois dans le tombeau qu'est l'*Inauguration*. Quignard reflète la fragmentation et la défiguration de son personnage à travers une construction textuelle qui multiplie les attaques et répète incessamment les images du Jadis et de la perte. Les personnages quignardiens, de Meaume à Nanni, en passant par Marie-Aidelle et M. de Sainte-Colombe, sont de véritables apparitions entre l'ombre et l'éblouissement du rêve, figées pour toujours dans les œuvres du graveur.

Les trois auteurs mènent une réflexion sur le temps qui est irréductiblement inscrite sous le signe de la perte et du ressassement. L'écriture, à l'instar d'Orphée, devient le regard en arrière de l'homme condamné à perdre pour toujours l'objet de son

¹⁸ Maurice Blanchot, *L'Entretien infini*, *op. cit.*, p. 448-9 : « Neutre sera l'acte littéraire qui n'est ni d'affirmation, ni de négation et (en un premier temps) libère le sens comme fantôme, hantise, simulacre de sens. »

propre désir. Mais, devant la mélancolie sombre, qui risquerait de tourner les trois romans en des œuvres romantiques et à la nostalgie facile, la recherche esthétique trouve dans l'hybridité d'une forme fragmentaire et descriptive la parole poétique et l'image visuelle de trois pratiques uniques.

Des écritures du désastre

À l'instar de ce que conclut Claude Simon à propos de l'œuvre de Gastone Novelli, les romans que nous avons étudiés « [d]essine[nt] l'innommable et en même temps sav[ent] que c'est une illusion, qu'il ne se laisse jamais immobiliser, enfermer, congeler »¹⁹. Signes d'un nouveau langage pictural, les A de Novelli exposent « l'alphabet désarticulé d'une fin du monde »²⁰ ; les morsures du feu chez Marcheschi figurent « l'aphasie » de l'art contemporain ; la Salle des vents et les gravures de Meaume sont aussi bien des actes de disparition que les traces de ce manque. Suivant l'exemple de leurs stimuli picturaux et plastiques, Simon, Camus et Quignard, dans leur *faire œuvre* avec le fragmentaire, construisent des géométries textuelles qui réinventent les espaces de la mémoire, avec ses pleins, ses trous et ses réseaux associatifs : des « [é]criture[s] du désastre, [...] [é]criture[s] de la résurrection, aussi bien, ou du moins de la survie, du deuil, de la continuation »²¹.

¹⁹ Claude Simon, « Novelli et le problème du langage », art. cit., p. 81.

²⁰ Calle-Gruber, « Le récit de la description : ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains », art. cit., p. 27.

²¹ DF, p. 42-3.

Le retour du même exprimé par la récurrence des mêmes images et des mêmes thématiques pointe vers une parole du traumatisme, parole d'un temps interrompu, bloqué et figé dans l'éternel présent de la description et du souvenir obsessif. La récurrence des images en rapport de variation crée une parole du désastre – aphasique, balbutiante, répétitive – et inscrit les romans dans un mouvement circulaire, où tout se fait écho et où le souvenir assume une temporalité foncièrement textuelle :

Sans fin au vitrail colorié de la chapelle du collège l'officier des zouaves pontificaux s'effondrait en arrière, sans fin le sabre échappé de la main encore levée tombait vers le sol, sans fin le chœur des voix juvéniles continuait à s'élever sous les voûtes aux arceaux décorés de losanges (nous soulignons, JP, p. 1070)

L'anaphore du « sans fin » dans cette image du *Jardin des Plantes* rythme la superposition simultanée de trois temporalités distinctes et l'éternel retour de l'innommable (dans la citation, la guerre; chez Camus, le sida ; chez Quignard, l'origine). Le « sans fin » fige les deux chutes et le chœur dans une image *toujours en train de se produire*, montrant ainsi le temps du souvenir et le temps textuel comme étant encore et toujours des temps d'une chute.

Entre enquête, témoignage et brouillage romanesque des événements de 1940, Claude Simon reconstruit la « REPRODUCTION INTERDITE » (JP, p. 1057, 1059) de son expérience de guerre sur laquelle conclut l'interview avec le journaliste à la fin du roman. Les choix esthétiques pour restituer l'irreprésentable de la guerre sont voués à une éthique lazaréenne « du retour des camps de concentration et du rejet de la civilisation occidentale »²². L'esthétique romanesque du tombeau de Renaud Camus s'accompagne d'une éthique de la réticence, où dire moins permet le travail du silence dans le deuil du

²² Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », art. cit., p. 87.

quasi-indicible. L'esthétique vouée au noir des images, scandant le récit de Quignard, est fidèle à l'éthique de la manière noire et de la vision *au-delà de la vision* de Meaume le graveur. *Terrasse* esquisse l'impossibilité de toute identité à se reconnaître et à être entière, fragmentée à toujours par la perte définitive de l'origine.

Dans le sillage du Nouveau Roman, Simon, Camus et Quignard réfléchissent sur le langage et sur le genre romanesque par l'écriture et optent pour une solution descriptive plutôt que narrative. Ce sont les descriptions des images mentales, des photographies ou des scènes, les *ekphraseïs* des tableaux ou des gravures qui produisent la narration et mettent les textes en marche. À la différence des descriptions objectives à prétention réaliste, insérées dans des romans pour que l'intrigue soit la plus vraisemblable et pour que la fiction immobilise la supposée vérité du référent réel, les descriptions productives du *Jardin*, de *l'Inauguration* et de *Terrasse* s'engendrent d'un point de vue subjectif, par un descripteur qui doute de ses propres mots toujours insuffisants par rapport à l'objet de sa vision. Chez Simon, les appositions, les ajouts et les redites connotent, en même temps qu'une création fictive et textuelle, une incertitude essentielle sur la perception et sur l'expérience de la réalité. De même, chez Camus, la poésie de la dérobaie, le balbutiement du style sans ponctuation, la répétition et le retour constant sur les mêmes images impliquent une relation au réel marquée par le tragique du quasi-indicible. Chez Quignard, la minutie des descriptions et des *ekphraseïs* ne vise à dire que l'inessentiel, en creusant davantage l'écart entre ce qui est inconnaissable, indescriptible, et la conscience humaine.

Dans le roman *à images*, la productivité de la description ne réside pas que dans sa capacité à produire du récit par la matérialité des mots utilisés, mais aussi dans sa

capacité à réfléchir sur l'essence de nos relations à la réalité et à l'expérience que nous en faisons. Il ne s'agit pas seulement d'une nouvelle logique de progression narrative, mais aussi d'une inquiétude existentielle certaine, d'une *angst* troublante et persistante, qui est celle de toute notre époque.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Claude Simon, *Le Jardin des Plantes* (Paris, Minuit, 1997), *Œuvres*, Alistair B. Duncan et Jean H. Duffy (éds.), Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2006.

Renaud Camus, *L'Inauguration de la Salle des Vents*, Paris, Fayard, 2003.

Pascal Quignard, *Terrasse à Rome*, Paris, Gallimard, 2000.

CLAUDE SIMON : textes et entretiens cités

Histoire, Paris, Minuit, 1967.

« La fiction mot à mot » dans *Le Nouveau roman : Hier, aujourd'hui, tome II : Pratiques*, U.G.E., 1972, p. 73-97.

« Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juillet 1977, p. 32-34.

« Apostrophes », entretien télévisé avec Bernard Pivot, dans *Les Chemins de la création*, vendredi 23 septembre 1981.

Discours de Stockholm (Paris, Minuit, 1986), Claude Simon, *Œuvres*, Alistair B. Duncan et Jean H. Duffy (éds.), Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2006.

L'Invitation, Paris, Minuit, 1988.

« J'ai deux souvenirs d'intense fatigue : la Guerre et le Nobel », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 6 janvier 1988, n°2061, 29.

« Et à quoi bon inventer ? », entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, n°2573, p. 24.

« Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* » dans Mireille Calle-Gruber (éd.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte Foy, Le Griffon d'argile, 1993, p. 185-186.

« Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », entretien avec Antoine de Gaudemar, *Libération*, 18 septembre 1997.

« Novelli ou le problème du langage », *Les Temps Modernes*, nos. 628-629, novembre 2004 - février 2005, p. 77-85.

Préface à « *Orion Aveugle* », dans *Œuvres*, Alistair B. Duncan et Jean H. Duffy (éds.), Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 2006.

RENAUD CAMUS : textes et entretiens cités

Passage, Paris, Flammarion, 1975.

Buena Vista Park, Paris, P.O.L., 1980.

Esthétique de la solitude, Paris, P.O.L., 1990.

« Entre le nombre et la nuit » [sur Marcheschi] dans Marcheschi, Jean-Paul, *Nocturne*, Nantes, P.O.L. et ART 3, 1992, p. 11-15.

P.A. (petite annonce), Paris, P.O.L., 1997.

Discours de Flaran : sur l'art contemporain en général et sur la collection de Plieux en particulier, Paris, P.O.L., 1997.

« L'Atelier d'écriture de Renaud Camus », entretien vidéo avec Pascale Bouhénic, une coproduction AVIDIA, CENTRE GEORGES POMPIDOU Département du Développement Culturel avec la participation du MINISTÈRE DE LA CULTURE Centre National du livre, 1997.

La Campagne de France : Journal 1994, Paris, Fayard, 2000.

Nightsound (sur Joseph Albers) suivi de Six Prayers, Paris, P.O.L., 2000.

« *Cavare* (notes pour un Marcheschi) » dans Biass-Fabiani, Sophie et Marcheschi, Jean-Paul (éds.), *Jean-Paul Marcheschi*, Paris, Somogy, 2001, p. 21-24.

Du Sens, Paris, P.O.L., 2002.

K. 310 : Journal 2000, Paris, P.O.L., 2003.

« Plaisir, souffrance et sublimation », colloque international, sous la direction de Jean-Michel Devésa, tenu à Bordeaux du 8 au 10 décembre 2005, organisé par le laboratoire pluridisciplinaire de recherche sur l'imaginaire appliqué à la

littérature. L'enregistrement est disponible à la Bibliothèque Nationale de France à Paris.

Journal de « Travers », Paris, Fayard, 2007.

PASCAL QUIGNARD : textes et entretiens cités

Une gêne technique à l'égard des fragments, Paris, Fata Morgana, 1986.

Albucius, Paris, P.O.L, 1990.

Petits Traités, t. I et t. II, Paris, Maeght Éditeur, 1990.

Tous les matins du monde, Paris, Gallimard, 1991.

Le Sexe et l'effroi, Paris, Gallimard, 1994.

Rhétorique spéculative (Calmann-Levy, 1994), Paris, Gallimard, 1997.

« L'image et le Jadis » dans Dolorès Lyotard (éd.), *Pascal Quignard, La Revue des Sciences Humaines*, 260 4/2000, p. 9-18.

Ombres errantes, (Dernier Royaume I), Paris, Grasset, 2002.

Sur le Jadis (Dernier royaume II), Paris, Grasset, 2002.

« Pascal Quignard, Goncourt 2002 », entretien avec Catherine Argand, *Lire*, http://www.lexpress.fr/culture/livre/pascal-quignard-goncourt-2002_806807.html, 01/09/2002, consulté le 21/08/2012.

Les Paradisiaques (Dernier royaume IV), Paris, Grasset, 2005.

Sordidissimes (Dernier royaume V), Paris, Grasset, 2005.

Écrits de l'éphémère, avec des dessins de Valerio Adami, Paris, Galilée, 2005.

« Ce que vous a apporté Claude Simon » dans Mireille Caille-Gruber (éd.), *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 207-208.

JEAN-PAUL MARCHESCHI : œuvres et textes cités

« Dante, la spirale » dans Marcheschi, Jean-Paul, *Nocturne*, Nantes, P.O.L et ART 3, 1992, p. 31-32.

Barque des ombres, Château de Plieux, 1994.

Carte des vents, Château de Plieux, 1994.

« Joindre l'image au cercle », entretien avec Michel Griscelli, dans *Marcheschi-Dante, Riveder le stelle*, catalogue de l'exposition du musée Fesch, Ajaccio, La Mothe-Achard, Offset Cinq Éditions, 1999, p. 69-75.

GASTONE NOVELLI : textes cités

« L'uomo coyote » dans Flaminio Gualdoni et Walter Guadagnini (éds.), *Gastone Novelli*, catalogo della mostra antologica, fondazione Arnaldo Pomodoro, 9 mars-10 mai 2006, Milano, Skira, p. 225-226.

« Sul linguaggio » dans Flaminio Gualdoni et Walter Guadagnini (éds.), *Gastone Novelli*, catalogo della mostra antologica, fondazione Arnaldo Pomodoro, 9 mars-10 mai 2006, Milano, Skira, p. 228.

OUVRAGES SECONDAIRES

CLAUDE SIMON

Livres

Alexandre, Didier et Claas, Arnaud, *Claude Simon*, Paris, Marval, « Lieux de l'écrit », 1991.

Bertrand, Michel, *Langue romanesque et parole scripturale. Essai sur Claude Simon*, Paris, PUF, 1987.

Calle-Gruber, Mireille, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011.

---, *Les Tryptiques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2008.

---, *Le Grand Temps*, Lille, PU du Septentrion, 2004.

Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.

Duffy, Jean H., *Reading Between the Lines. Claude Simon and the Visual Arts*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998.

Duncan, Alastair, *Claude Simon: Adventures in Words*, Manchester-New York, Manchester University Press, 1994.

Ferrato-Combe, Brigitte, *Écrire en peintre*, Grenoble, Ellug, 1998.

Gocel, Véronique, *Histoire de Claude Simon : écriture et vision du monde*, Paris/Louvain, Peeters/Vrin, 1996.

Guizard, Claire, *Bis repetita. Claude Simon : la répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005.

Laurichesse, Jean-Yves, *La bataille des odeurs : l'espace olfactif des romans de Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1998.

Mougin, Pascal, *L'Effet d'image : essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Orace, Stéphanie, *Le Chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2005.

Sarkonak, Ralph, *Claude Simon : les carrefours du texte*, Toronto, Paratexte, 1986.

---, *Les Trajets de l'écriture : Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 1994.

Vareille, Jean-Claude, *Fragments d'un imaginaire contemporain : Pinget, Robbe-Grillet, Simon*, Paris, Corti, 1989.

Yokaris, Ilias, *L'Impossible Totalité : une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2005.

Ouvrages collectifs

Albers, Irene, et Nitsch, Wolfram (éds.), *Transports : les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006.

- Bikialo, Stéphane et Rannoux, Catherine (éds.) *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne 71, 2004.
- Calle-Gruber, Mireille (éd.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, 1993.
- Dällenbach, Lucien ; Dragonetti, Jean ; Raillard, Georges et Starobinski, Jean, *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, 1987.
- Duffy, Jean H. et Duncan, Alastair, *Claude Simon : a Retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002.
- Houppermans, Sjef (éd.), *Claude Simon et « Le Jardin des plantes »*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- Laurichesse, Jean-Yves (éd.), *Le Jardin des Plantes de Claude Simon, Actes du colloque de Perpignan (mars 1999)*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2000.
- , *Claude Simon, allées et venues. Actes du colloque international de Perpignan (14 et 15 mars 2003)*, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2004.
- , *Claude Simon 5 : « Les Géorgiques » : une forme, un monde, La Revue des Lettres Modernes*, 2008.
- Ricardou, Jean (éd.), *Claude Simon : analyse, théorie*, Colloque de Cerisy, Paris, UGE 10/18, 1975.
- Sarkonak, Ralph (éd.), *Claude Simon 1 : à la recherche du référent perdu, La Revue des Lettres Modernes*, 1994.
- , *Claude Simon 2 : l'écriture du féminin/masculin, La Revue des Lettres Modernes*, 1997.
- , *Claude Simon 3 : lectures de « Histoire », La Revue des Lettres Modernes*, 2000.
- , *Claude Simon 4 : le (dé)goût de l'archive, La Revue des Lettres Modernes*, 2005.
- , *Claude Simon 6 : la réception critique, La Revue des Lettres Modernes*, 2012.

Chapitres, articles

- Alexandre, Didier, « L'enregistrement du *Jardin des Plantes* », *Littératures* n° 40, printemps 1999, p. 5-18.
- Baetens, Jan « Éloge de la ligne », *CRIN*, n° 39, *Claude Simon et « Le Jardin des Plantes »*, Sjef Houppermans [éd.], Groningue, 2001, p. 31-44.
- Bernard, Michel, « *Le Jardin des plantes* ou l'hypotypose de la place Monge » dans *Frontières de la fiction*, Alexandre Gefen et René Audet (éd.), Québec, Nota Bene, Presses universitaires de Bordeaux, 2002, p. 375-395.
- Bikialo, Stéphane, « Les virgules de Simon », *La Licorne*, n° 52, Rennes, La Licorne, 2000, p. 217-229.
- Blanc, Anne-Lise, « Interposition et superposition chez Simon. Un exemple de narration à éclipses. » dans *L'Écran de la représentation. Théorie littéraire. Littérature et peinture du 16e au 20e siècle*, Stéphane Lojkin (éd.), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 81-93.
- , « Le 'jardin zoologique' du *Jardin des Plantes* », *Littératures*, n° 40, printemps 1999, p. 47-57.
- Bonhomme, Bérénice, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 25 mai 2009, URL : <http://narratologie.revues.org/1025>.
- Britton, Celia, « Instant replays. The reintegration of traumatic experience in *Le Jardin des Plantes* » dans Jean H. Duffy et Alastair Duncan (éds.), *Claude Simon. A retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 39-60.
- Brown, Llewellyn, « Voile et structuration phallique dans *Le Jardin des Plantes* » dans Ralph Sarkonak (éd.), *Claude Simon 6, La revue des Lettres Modernes*, 2012, p. 239-257.
- Calle-Gruber, Mireille, « One Step Further : Claude Simon's Photographies 1937-1970 » dans Jean H. Duffy et Alastair Duncan (éds.), *Claude Simon: A Retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 168-182.

- , « Le récit de la description : ou de la nécessaire présence des demoiselles allemandes tenant chacune un oiseau dans les mains » dans Sjef Houppermans (éd.), *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, CRIN, n° 39, 2001, p. 5-29 (aussi dans Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006, p. 1527-1549).
- , « Dans l'arc du livre il y a toute la corde. », *Nuit Blanche*, n° 74, 1999, p. 55-58.
- Clément-Perrier, Annie, « Le jeu des couleurs dans *Le Jardin des Plantes* », *Littératures*, n° 40, 1999, p. 31-46.
- , « Claude Simon : la fabrique du jardin » dans Claude Murcia et Claude Thomasset (éds.), *Nouveau Roman, Nouveau Cinéma*, Paris, Nathan, 1998, p. 120-126.
- Darnat, Stéphane, « L'épiphanie du blanc », *Littératures*, n° 40, 1999, p. 19-30.
- Dionne, Ugo, « Points de chute, points de fuite. Rupture chapitrée et ponctuation » dans *La Licorne*, n° 52, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, 2000, p. 261-286.
- Duffy, Jean H., « Inscription et description, image et écriture. Poussin vu à travers les romans de Simon » *La Revue des Lettres Modernes*, nos. 1511-1516, 2000, p. 163-189.
- , « Truth, verbiage and "écriture" in *Le Jardin des Plantes* » dans Jean H. Duffy et Alastair Duncan (éds.), *Claude Simon. A retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 183-204.
- Ellison, David R, « À partir du "Jardin des Plantes". Simon's recapitulations » dans Jean H. Duffy et Alastair Duncan (éds.), *Claude Simon. A retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 135-151.
- Falangola, Chiara, « Écrire (d')après Proust : citations et influences proustiennes dans la deuxième partie du *Jardin des Plantes* de Claude Simon », *@analyses* [En ligne], Dossiers, *Comment écrire après...?*, Vol. 6, n° 3, automne 2011, p. 81-96.
- Ferrato-Combe, Brigitte, « Une rêverie sur le signe. Un avant-texte du *Jardin des Plantes* », *Les Temps modernes LX*, n° 629, novembre 2004-février 2005, p. 86-92.

- , « De Cézanne à Novelli, la figure du peintre dans l'œuvre de Claude Simon », *La Licorne* 71, *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir*, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 169-180.
- Gaultier, Véronique, « Iconographie de la personne défunte. Sculpture, peinture et photographie dans les romans de Claude Simon », *La Revue des Lettres Modernes*, nos. 1773-1778, 2005, p. 101-121.
- Gosselin, Katerine, « Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon », *@analyses* [En ligne], Dossiers, *Fiction et réel*, Vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, p. 143-175.
- , « Claude Simon, peindre avec les mots » *L'Atelier du roman* 40, décembre 2004, p. 129-138.
- Grodek, Elzbieta, « La représentation des arts dans la réception critique de l'œuvre de Claude Simon » dans Ralph Sarkonak (éd.), *Claude Simon 6, La Revue des Lettres Modernes*, 2012, p. 135-165.
- Isolery, Jacques, « Le jardin des traces dans les romans de Claude Simon », *La Revue des Lettres Modernes 1773-1778*, 2005, p. 57-99.
- Janssens, Peter, « Ce que veut dire "manquer" une photographie », *La Revue des Lettres Modernes*, nos. 1511-1516, 2000, p. 83-100.
- Jongeneel, Els, « La ménagerie du *Jardin des plantes* » dans *Claude Simon et le Jardin des plantes*, Sjef Houppermans (éd.), CRIN 39, Amsterdam, Rodopi, 2001, p. 109-117.
- , « 'Un de ces tableaux impressionnistes' : l'image comme fixatif de l'histoire dans *L'Herbe* de Claude Simon », dans Suzan van Dijk et Christa Stevens (éds.), *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, 1994, p. 257-269.
- Labbé, Michelle, « Les Paysages de l'esprit. La bibliothèque, le jardin et la plage », *Études CCCXCII*, janv-juin 2000, 235-243.
- Laurichesse, Jean-Yves, « Écritures des ruines et métapoétique du fragment dans *Le Jardin des Plantes* de Simon » dans *L'Écriture Fragmentaire. Théories et pratiques. Actes du 1er Congrès International du Groupe de Recherches sur les*

Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, de Ricard Ripoll, Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 289-301.

---, « Une météorologie poétique : le génie du froid dans *Les Géorgiques* » dans *Claude Simon 5, La Revue des Lettres Modernes*, 2008, p. 135-160.

Micale, Simonetta, « Il muro nell'opera di Simon. Immagini fotografiche e immagini letterarie » dans Enrica Galazzi et Giuseppe Bernardelli (éds.), *Lingua, cultura e testo. Miscellanea di studi francesi in onore di Sergio Cigada*, (Vol II/2). Milano, Vita e Pensiero, 2003, p. 847-861.

Michel, Christian, « Voir les mots, dire l'image. La référence picturale dans *Orion aveugle* de Simon » dans Monique Chefdor (éd.), *De la palette à l'écritoire, t. I + II. Actes du colloque du Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Université de Picardie Jules Verne*, (Vol. I), Nantes, Joca seria, 1997, p. 83-95.

Miguet-Ollagnier, Marie, « *Le Jardin des Plantes* à l'ombre de Marcel Proust », *Bulletin d'informations proustiennes XXIX*, 1998, p. 129-140.

---, « Simon à l'ombre du *Jardin des Plantes* » dans Bertrand Degott et Marie Miguet-Ollagnier (éds.), *Écritures de soi, secrets et réticences. Actes du colloque international de Besançon (22, 23, 24 novembre 2000)*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 351-361.

Mária Minich Brewer, « (In)Commensurabilities » dans Jean H. Duffy et Alistair Duncan (éds.), *Claude Simon: A Retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 39-60.

Orace, Stéphanie, « *Histoire* de Simon. Le fragment comme espace du silence » dans *L'Écriture Fragmentaire. Théories et pratiques*, Ricard Ripoll (éd.), Perpignan, Presses universitaires de Perpignan, 2002, p. 273-288.

---, « Vers une poétique clausulaire. Disparition, achèvement, clôture dans l'oeuvre de Simon » *Poétique XXXIV*, 2003, p. 45-60.

Orr, Mary, « The garden of forking paths. Intertextuality and *Le Jardin des Plantes* » dans Jean H. Duffy et Alastair Duncan (éds.), *Claude Simon. A retrospective*, Liverpool, Liverpool University Press, 2002, p. 118-134.

- Rabaté, Dominique, « 'Ni début ni fin'? Simon et la physique du roman contemporain » dans Christine Andreucci, Jean-Yves Pouilloux et Régis Salado (éds.), *L'Oeuvre inachevée. Actes du colloque de l'Université de Pau, 12-13-14 novembre 1998*, Pau, Publications de l'Université de Pau, 1999, p. 173-179.
- Rannoux, Catherine, « Éclats de mémoire. La page fragmentée, *Le Jardin des plantes* de Simon » dans *La Licorne*, n° 52, Rennes, La Licorne, 2000, p. 245-260.
- Ribaupierre Furlan, Claire de, *Les fantômes, enfin. Dispositifs visuels du roman généalogique chez Claude Simon et Georges Perec*, Lausanne, Thèse de doctorat Université de Lausanne, 1999.
- Rinaldi, Angelo, « L'affaire Claude Simon », *L'Express*, 1^{er} novembre 1985.
- Sarkonak, Ralph, « Les quatre saisons au *Jardin des Plantes* » dans *Claude Simon 3 : lectures de « Histoire »*, *La Revue des Lettres Modernes*, 2000, p. 191-214.
- , « Effet d'archive » dans *Claude Simon 4*, *La Revue des Lettres Modernes*, 2005, p. 5-28.
- , « Claude Simon, 1913-2005 » dans *Claude Simon 5*, *La Revue des Lettres Modernes*, 2008, p. 5-7.
- , « Claude Simon et la Shoah » dans *Claude Simon 5*, *La Revue des Lettres Modernes*, 2008, p. 209-226.
- , « Comment noyer le poisson, ou le "non-dit" dans *Triptyque* » dans Ilias Yocaris (éd.), *Un monde à découvrir : le style de Claude Simon, Sofistiké*, n° 1, Yves Le Bozec, 2009, p. 37-60.
- Serça, Isabelle, « *Le Jardin des Plantes* : une 'composition en damier' », *Littératures*, n° 40, printemps 1999, p. 59-77.
- Valette-Fondo, Madeleine, « L'Ordre du descriptif dans *Les Corps conducteurs* » dans Jean Bessière (éd.), *L'Ordre du descriptif*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 79-95.
- Viart, Dominique, « Le 'syndrome de Brulard' : la médiation picturale dans l'oeuvre romanesque de Simon » dans Monique Chefdor (éd.), *De la palette à l'écritoire, t. I*

+ II. Actes du colloque du Centre d'Études du Roman et du Romanesque, Université de Picardie Jules Verne, (Vol. I), Nantes, Joca seria, 1997, p. 97-109.

RENAUD CAMUS

Livres et articles

Camus, revue *Écritures*, n°10, automne 1998, Bruxelles, Éditions Brugger

Baetens, Jan, *Études camusiennes*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 2000.

---, et Charles A. Porter (éds.), *Renaud Camus, écrivain*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 2001.

---, « Jean-Renaud Marcheschi » dans Jan Baetens et Charles A. Porter (éds.), *Renaud Camus écrivain*, Leuven/Paris, Peeters/Vrin, 2011, p. 57-67.

---, « Enjeux (enfin!). Camus et l'écriture à contraintes », *Formules*, n° 3, 1999-2000, p. 204-206.

---, « Mettons que j'ai tout dit... » dans Jan Baetens (éd.) *Romans à contraintes*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, p. 173-184.

Falangola, Chiara, « Espaces de la présence et de l'absence : un écho mallarméen dans *L'Inauguration de la salle des Vents* de Renaud Camus », *Voix plurielles*, 8.2, 2011, p. 171-179.

Houppermans, Sjef, *Renaud Camus érographe*, Amsterdam, Rodopi, 2004.

Leménager, Grégoire, « La bouillie xénophobe de Renaud Camus », *Le Nouvel Observateur*, 16 décembre 2011.

Léon, Paul, « *Flatters*, peintre et psychagogue, personnage camusien par l'écrivain lui-même » dans Ralph Sarkonak (éd.), *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 167-206.

Porter, Charles A., « À la recherche de l'autobiographie » dans Ralph Sarkonak (éd.), *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009, p. 107-138.

Sarkonak, Ralph (éd.), *Les Spirales du sens chez Renaud Camus*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2009.

---, « La présence de l'absence : *L'Inauguration de la Salle des Vents* de Renaud Camus » dans Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau (éds.), *Le roman français de l'extrême contemporain : écritures, engagements, énonciations*, Montréal, Nota Bene, 2010, p. 383-401.

PASCAL QUIGNARD

Livres et articles

Altmanová, Jana, « *Terrasse à Rome. Affacciarsi sulla scrittura* », *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza XLVII*, 2004, p. 191-225.

Alwan, Walled K., « L'écriture de la perte : *Terrasse à Rome* et *Le sexe de l'effroi* de Pascal Quignard », thèse de doctorat, faculté des lettres, sciences du langage et arts, Université Lumière Lyon 2, 2006.

Ballet-Baz, Thibault, *Déliation liée, liaison déliée : le discontinu dans les romans de Pascal Quignard* Le Salon du Wurtemberg, L'Occupation américaine, Villa Amalia, mémoire de recherche Master 2, Université Stendhal (Grenoble 3).

Blanckeman, Bruno, *Les Récits Indécidables. Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

Bonnefis, Philippe et Lyotard, Dolorès (éds.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005.

Bosman Delzons, Christine, « *Terrasse à Rome* de Pascal Quignard : un portrait en éclats » dans Sjef Houppermans, Christine Bosman-Delzons, et Danièle De Ruyter-Tognotti (éds.), *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, p. 273-288.

Boulard, Stéphanie, « Écrire après Lascaux. Quignard romancier » dans *Écrivains de la préhistoire*, André Benhaïm et Michel Lantelme (éds.), Toulouse-Le-Mirail, Presses Universitaires du Mirail, 2004, p. 115-127.

- Bricco, Elisa, « Le début et la fin : évolution d'une relation textuelle dans le roman contemporain? », Andrea Del Lungo (éd.), Actes du Colloque *Le début et la fin. Une relation critique*, organisé à Toulouse le Mirail, avril 2005, [Colloque en ligne].
- Chardin, Philippe, « Les graveurs ont l'humour grave », *Critique*, n° 721-722, juin-juillet 2007, p. 497-507.
- Czarny, Norbert, « À la lumière du temps », *La Quinzaine littéraire*, n° 781, 16 mars 2000, p. 6-7.
- Deguy, Michel, « L'écriture sidérante » dans Adriano Marchetti (éd.), *Pascal Quignard : La mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000, p. 43-64.
- Donadille, Christian, « Quignard ou le jansénisme de l'écriture » *Europe* LXXVIII, n° 851, mars 2000, p. 213-233.
- Genetti, Stefano, « Disagio frammentario e obbedienza al frammento in Quignard. Contestazione, contraddizione, scrittura » dans Lucia Omacini et Laura Este Bellini (éds.), *Théorie et pratique du fragment. Actes du colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese* (Venise, 28-30 novembre 2002), Genève, Slatkine, 2004, p. 245-267.
- Godard, Roger, « Pascal Quignard, *Terrasse à Rome* » dans R. G. (éd.), *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 183-198.
- Herdt, Irina De, « Pascal Quignard et le bruissement du détail », *Revue critique de fiction française contemporaine XX-XXI*, n° 1, 2010, p. 50-61.
- Hersant, Yves, « Le latin sur le bout de la langue », *Critique*, nos. 721-722, juin-juillet 2007, p. 453-460.
- Kristeva, Irena, *Pascal Quignard. La fascination du fragmentaire*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- Lapeyre-Desmaison, Chantal, *Mémoires de l'origine*, Paris, Les Flohic Éditeurs, 2001.
- , et Pascal Quignard, *Pascal Quignard le solitaire*, Paris, Les Flohic Éditeurs, 2001.

Loignon, Sylvie, « À l'ombre des images : *La Frontière et Terrasse à Rome* de Pascal Quignard », revue électronique *Textimage*, automne 2007, http://www.revue-textimage.com/02_varia/sommaire_varia.htm.

[Aleksander Ablamowicz](#) Lyotard, Dolorès (éd.), *Pascal Quignard*, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, 2000.

Marchetti, Adriano (éd.), *Pascal Quignard : La mise au silence*, Seyssel, Champ Vallon, 2000.

Méaux, Danièle, « L'image absente, une figure de la béance du texte » dans Aline Mura-Brunel et Karl Cogard (éd.), *Limites du langage. Indicible ou silence*, Paris/Budapest/Torino, L'Harmattan, 2002, p. 157-163,.

Mons, Alan, « La vision errante. La trace et l'effacement », *Lendemain* XXX, n° 117, 2005, p. 96-103.

Mura, Aline, « L'amenuisement de la parole dans les récits de Quignard » dans Aleksander Ablamowicz (éd.), *Le Romanesque Français d'une fin de siècle à l'autre*, Katowice, 1998, p. 166-176.

Pécheur, Jacques, « *Terrasse à Rome*, Quignard », *Le Français dans le monde*, mai-juin 2000, p. 68-69.

Rabaté, Dominique, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, 2008.

Reynaud, Benoît, « *Terrassa Roma...an* » dans Philippe Bonnefis et Dolorès Lyotard (éds.), *Pascal Quignard, figures d'un lettré*, Paris, Galilée, 2005, p. 99-119.

Jean-Pierre Richard, « Sensation, dépression, écriture » dans J.-P. R., *L'État des choses*, Gallimard, 1990, p. 39-66.

Risset, Jacqueline, « Petits fragments de paradis », *Critique*, nos. 721-722, juin-juillet 2007, p. 443-452.

Sautel, Nadine, « Quignard, petits tableaux », *Magazine littéraire*, n° 385, mars 2000, p. 69.

Viart, Dominique, « Le moindre mot », dans Dolorès Lyotard (éd.), *Pascal Quignard*, Lille, *Revue des Sciences Humaines*, n° 260, 2000, p. 61-73.

Vouilloux, Bernard, *La nuit et le silence des images : penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann Éditeurs, 2010.

Werner David, Laurence, « La mémoire la plus lointaine », *Critique*, nos. 721-722, juin-juillet 2007, p. 508-519.

JEAN-PAUL MARCHESCHI

Ouvrages et articles

Biass-Fabiani, Sophie, « Traverser la nuit » dans S. B.-F. et Jean-Paul Marcheschi (éds.), *Jean-Paul Marcheschi*, Paris, Somogy, 2001, p. 7-14.

---, « Stanze » dans S. B.-F. et Jean-Paul Marcheschi (éds.), *Jean-Paul Marcheschi*, Paris, Somogy, 2001, p. 209-211.

Camus, Renaud, « Entre le nombre et la nuit » dans Jean-Paul Marcheschi, *Nocturne*, Nantes, P.O.L. et ART 3, 1992, p. 11-15.

---, « *Cavare* (notes pour un Marcheschi) » dans Sophie Biass-Fabiani et Jean-Paul Marcheschi (éds.), *Jean-Paul Marcheschi*, Paris, Somogy, 2001, p. 21-24.

GASTONE NOVELLI

Ouvrages et articles

Gualdoni, Flaminio et Guadagnini, Walter (éds.), *Gastone Novelli*, catalogo della mostra antologica, fondazione Arnaldo Pomodoro, 9 mars-10 mai 2006, Milano, Skira, 2006.

Simon, Claude, « Novelli ou le problème du langage », *Les Temps Modernes*, nos. 628-629, novembre 2004 - février 2005, p. 77-85.

LA DESCRIPTION

Ouvrages et articles

Adam, Jean-Michel, *La Description*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.

---, et André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, (Nathan 1989) Armand Colin, 2006.

Bessière, Jean (éd.), *L'Ordre du descriptif*, Paris, PUF, 1988.

Frédéric, Madeleine, « Description-narration de la guerre de 14-18 chez Jean Rouad », dans R. Dion, F. Fortier et E. Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 191-206.

Hamon, Philippe, *Du Descriptif*, Paris, Hachette, 1993 (troisième édition, mise à jour de *Introduction à l'analyse du descriptif*, 1981).

---, *La Description littéraire, de l'Antiquité à Roland Barthes, une anthologie de textes théoriques et critiques*, Paris, Macula, 1991.

---, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, Paris, Corti, 1997.

Hewlett Koelb, Janice, *The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2006.

Jost, François, *L'Oeil Caméra*, Lyon, P.U. Lyon, 1987.

Lopes, José Manuel, *Foregrounded Description in Prose Fiction: Five Cross-literary Studies*, Toronto Buffalo London, University of Toronto Press, 1995.

Ricardou, Jean, « Belligérance du texte », Colloque de Cerisy, *La Production du sens chez Flaubert*, Paris, U.G.E. 10/18, n° 995, 1985, p. 85-102.

---, *Une maladie chronique*, Paris, Les Impressions Nouvelles, 1989.

Went-Daoust, Yvette (éd.), *Description – Écriture – Peinture*, Groeningen, CRIN, n° 17, 1987.

L'IMAGE

Ouvrages et articles

Álvares, Cristina, « Photographie et écriture. La représentation en question », *Ariane*, n° 17, 2001/2002, p. 255-271.

Edson, Laurie, *Conjunctions. Verbal-visual relations*, San Diego, San Diego State University Press, 1996.

English, Alan, et Silvester Rosalind (éds.), *Reading images and seeing words*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2004.

Korzilius, Jean-Loup, *Le Voyage entre texte et image*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006.

Louvel, Liliane et Henri Shepi (éds.), *Texte/Image : nouveaux problèmes*, Rennes, PUR, 2005.

---, *Le Tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes, PUR, 2010.

Marin, Louis, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n° 24, été 1988, p. 63-83.

Meaux, Danièle (éd.), *Lire & voir 1*, *La Revue des Lettres Modernes*, 2009.

Moncond'huy, Dominique, *Lisible/visible. Pratiques*, Poitiers, UFR Langue et littératures, 1998.

Saglia, Diego, et Giovanna Silvani, *Narrare/rappresentare 2 : incroci di segni fra immagine e parola*, Bologna, Edizioni CLUEB, 2003.

LA FRAGMENTATION

Ouvrages et articles

Ballanfat, Évelyne, « La notion de fragment dans le fresque et la nouvelle » dans Vincent Engel et Michel Guissard (éds.), *La Nouvelle de langue française aux frontières des*

autres genres, du Moyen Âge à nos jours, t. II: Actes du colloque de Louvain-la-Neuve, mai '97, Louvain-la-Neuve, Académia-Bruylant, 2001, p. 551-554,.

Blanchot, Maurice, *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969.

---, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.

Chol, Isabelle, *Poétiques de la discontinuité de 1870 à nos jours*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004.

Christin, Anne-Marie, « Les leçons de l'écriture », *Word and Image XXI*, 2005, p. 188-196.

Garrigues, Pierre, *Poétiques du fragment*, Paris, Klincksieck, 1995.

Godeau, Florence, « Détail ou fragment? Analogies et faux-semblants. Étude du champ d'application sémantique de deux termes voisins dans le domaine des arts et des lettres » dans Inês Oseki-Dépré (éd.), *Modes et modèles dans les domaines artistiques et littéraire*, Aix-en-Provence, Publications de L'Université de Provence, 2004, p. 105-120.

Kritzman, Lawrence D. (éd), *Fragments : Incompletion and Discontinuity*, New York, *New York Literary Forum*, vol. 8-9, 1981.

Major, Jean-Louis, « Roland Barthes fragmentaire », *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, (46) 1990, p. 150-153.

Michaud, Ginette, *Lire le fragment. Transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Montréal, Hurtubise, 1989.

Omacini, Lucia, et Laura Este Bellini, *Théorie et pratique du fragment*, Genève, Slatkine, 2004.

Ripoll, Ricard (éd.), *L'Écriture Fragmentaire. Théories et pratiques*, Actes du 1er Congrès International du Groupe de Recherches sur les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2002.

---, « Vers une pataphysique de l'écriture fragmentaire », *Forma Breve*, n° 4, 7 juillet 2009, <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/271/239>, consulté le 21 mars 2013.

Strathman, Christopher A., *Romantic poetry and the fragmentary imperative : Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*, Albany, State University of New York Press, 2006.

Susini-Anastopoulos, Françoise, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, 1997.

Tsakamoto, Masanori, « "L'éternellement provisoire" - une poétique du fragment chez Valéry », *Littérature*, n° 125, mars 2002, p. 73-79.

Théorie, poétique et histoire littéraire

Barthes, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975.

---, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

---, « L'ancienne rhétorique », *Communications*, n° 16, Paris, Seuil, 1970, p. 158-229.

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

Bessière, Jean, *Hybrides romanesques : fiction (1960-1985)*, Publications du Centre d'études du roman et du romanesque, Université de Picardie, 1988.

Blanckeman Bruno, et Millois, Jean-Christophe (éds.), *Le Roman français contemporain : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, Paris, 2004.

Chklovski, Viktor, *Sur la théorie de la prose* (1929), trad. G. Verret, Lausanne, L'Age d'homme, 1973.

Clément, Anne-Marie, « L'intergénéricité entre prose et poésie » dans Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert (éds.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 171-187.

Eco, Umberto, *Lector in Fabula* (1979), Paris, Grasset, 2004.

Federman, Raymond, « Surfiction : problèmes de lecture et d'écriture » dans Maurice Cagnon (éd.), *Éthique et esthétique dans la littérature française du XX^e siècle*, Saratoga, Anma Libri, 1978, p. 15-25.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

---, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

Greimas, Algirdas Julien et Courtès, Joseph, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (1979), Paris, Hachette, 1993.

Guichard, Thierry, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras et Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance éditions, 2007.

Jérusalem, Christine, « Terre, terrain, territoire : variations historiques et géographiques dans les romans contemporains » dans Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras et Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance éditions, 2007, p. 47-80.

Jakobson, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

Mallarmé, Stéphane, *Œuvres complètes*, édition par Bertrand Marchal, Paris, Gallimard, « Bibl. de La Pléiade », 1998.

Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1997.

Nora, Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984-1992.

Paterson, Janet M., « Le paradoxe du postmodernisme » dans Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 81-101.

Rabaté, Dominique, « Résistances et disparitions » dans Thierry Guichard, Christine Jérusalem, Boniface Mongo-Mboussa, Delphine Peras et Dominique Rabaté, *Le Roman français contemporain*, Paris, CulturesFrance éditions, 2007, p. 9-46.

Rabau, Sophie, *Fictions de présence. La narration orale dans le texte romanesque du roman antique au XXe siècle*, Paris, Honoré Champion, « Bibl. de littérature générale et comparée », 2000.

- Reggiani, Christelle, « Contrainte et littérarité » *Formules*, n° 4, 2000, p. 10-19.
- Ricardou, Jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- , *Le Nouveau roman*, Paris, Éditions du Seuil, 1973.
- Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon* (1956), Paris, Gallimard, 1972.
- Schiavetta, Bernardo, et Jan Baetens, « Définir la contrainte? », *Formules*, n° 4, 2000, p. 20-55.
- Todorov, Tzvetan, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (1965), Paris, Seuil, 1966.
- , *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.
- Tynianov, Jurij, « La notion de construction » dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes* (1965), Paris, Seuil, 1966, p. 114-119.
- Viart, Dominique (éd.), *Écritures contemporaines I : mémoires du récit, La Revue des Lettres Modernes*, 1998.
- , « Mémoires du récit : questions à la modernité » dans *Écritures contemporaines I : mémoires du récit, La Revue des Lettres Modernes*, 1998, p. 3-27.
- , « Le moment critique de la littérature. Comment penser la littérature contemporaine ? » dans Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois (éds.), *Le Roman français contemporain : transformations, perceptions, mythologies*, Prétexte éditeur, Paris, 2004, p. 11-35.
- Zima, Pierre V., « Vers une déconstruction des genres ? » dans Robert Dion, Frances Fortier et Elisabeth Haghebaert, *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota Bene, 2001, p. 29-46.