

numéro 7

février 1996

[a r k h a i]
Αρχαι

Ivan FARRON

*Tentative de reconstruction
du passé dans Les Géorgiques
de Claude Simon*

POUR un lecteur habitué à lire des fictions traditionnelles, l'entreprise romanesque de Claude Simon peut sembler d'une difficulté décourageante. En effet, marquant une rupture avec les conventions littéraires qui ont fondé le roman du 19^{ème} siècle, ce qui la fait renoncer aux lois déterminantes de la psychologie ainsi qu'au principe de causalité, cette œuvre opère une véritable *tabula rasa* à l'intérieur du genre, pour ne garder sa seule confiance qu'en les pouvoirs de l'écriture. Celle-ci sera chargée de *mettre en livre*, d'assigner une configuration fictionnelle à une expérience passée conservée par la mémoire d'un ou de plusieurs narrateurs. Mais cette apparente confiance en l'écrit s'accompagne chez Simon d'une grande lucidité en ce qui concerne les inconvénients de son instrument de travail : si, comme il l'écrit,

[...] Rien n'est sûr ni n'offre d'autres garanties que celles dont Flaubert parle après Novalis : une harmonie, une musique [...] ¹

la plupart des narrateurs simoniens font en revanche l'expérience permanente des failles de toute entreprise remémorante : ils ont aussi pris conscience de ce qui, irrémédiablement, sépare le langage — par nature arbitraire et soumis à des règles — de l'expérience de la guerre et de la captivité qu'ils s'acharnent à relater, alors que le plus souvent elle ressortit à l'indicible.

Nous penchant sur la restitution du passé dans *Les Géorgiques*², roman considéré par une grande partie de la critique comme le chef-d'œuvre de Simon, nous serons amené à examiner de près les problèmes posés par la transcription d'un ensemble d'expériences en une œuvre de fiction qui compose un ensemble proliférant, aux ramifications multiples, dont nous tenterons ici de déceler quelques-unes des lois d'ensemble. Nous nous pencherons sur les différentes

¹Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, éd. de Minuit, 1986.

²*Les Géorgiques*, Paris, éd. de Minuit, 1981.

manières de configurer la durée utilisées par les narrateurs des *Géorgiques*, en nous référant aux catégories du récit distancié et du récit rapproché, instituées par J. Rousset³ dans un texte consacré à Simon. Cet examen de procédés bien distincts au sein du même ensemble devrait permettre, par des rapprochements thématiques et stylistiques, de déceler l'unité des *Géorgiques*, problématique, à l'image de grandes entreprises littéraires de la modernité, comme celles de Proust, Joyce ou Faulkner, tous écrivains admirés de Claude Simon. D'autre part, la quatrième section du livre, par sa satire virulente à l'égard de la littérature engagée et du type de restitution du passé qui lui est propre, fera entrevoir plusieurs enjeux éthiques soulevés par l'écriture simonienne. Nous tenterons enfin, en guise de conclusion, d'étendre quelques remarques inspirées par l'analyse des *Géorgiques* à un examen, plus général, de la nature de cette fiction, à laquelle

[...] on ne rendra pas véritablement justice [...] tant qu'on n'aura pas montré que ce roman totalise non seulement l'œuvre simonienne en son entier et les diverses virtualités du genre romanesque, mais aussi celles du littéraire comme tel, et qu'on ne l'aura pas interrogé sur les modalités et la crédibilité esthétique de cette totalisation.⁴

L'optique surplombante

Les problèmes de la biographie

Dans la première section des *Géorgiques* sont tissées plusieurs trajectoires biographiques : celle du général d'empire L.S.M., d'un de ses descendants, narrateur à la première personne, que nous appellerons S., engagé comme cavalier sur le front des Ardennes en

³ Dans un article intitulé *Le récit de guerre selon Claude Simon*, Archipel, Lausanne, n°8, 1994, pp.53-65.

⁴ L. Dællenbach, *Claude Simon*, Paris, éd .du Seuil, coll. « Les contemporains », n°1, 1988, p.139.

1940, et enfin, celle de O., intellectuel anglais engagé dans la guerre civile espagnole. Ces trois vies, aux rebondissements multiples, toutes marquées à des moments différents par l'expérience de la guerre composent aussi trois parcours d'écrivains. En effet, L.S.M., tout au long de ses nombreuses campagnes, envoie des missives à l'intendante de ses domaines, où il exige d'elle des soins à apporter à la vigne et aux animaux, ainsi que des lettres, adressées à différents destinataires et rendant compte de son activité militaire ; S. tente de relater son expérience de soldat par le moyen d'un livre et s'occupera aussi de l'archivage des documents laissés par L.S.M. Quant à O., personnage inspiré à la narration simonienne par la figure bien réelle de George Orwell⁵, il est présenté comme un écrivain dont l'œuvre est engagée politiquement à gauche.

Les correspondances thématiques entre ces différentes trajectoires s'expriment aussi au niveau formel, puisque les trois protagonistes sont désignés par le même pronom « il » à l'intérieur du livre. Elles sont également confirmées par la typographie : pour prendre l'exemple de la première section qui nous intéresse ici, cette dernière ne se compose que de trois paragraphes, où les caractères romains alternent avec les italiques sans que ces frontières apparentes ne tracent de frontière effective entre l'un ou l'autre plan du récit. Ces éléments contribuent à créer un effet de brouillage identitaire qui crée des rapprochements systématiques entre les trois vies.

Les pages qui concernent L.S.M. sont bâties sur la base d'archives composées des lettres du général reproduites dans le texte, entre lesquelles vient s'intercaler le récit construit, près de deux siècles plus tard, par le narrateur S. Parcourant plusieurs décennies, ce récit dispose donc d'une optique surplombante proche de celle d'un historien qui serait chargé de raconter les faits après coup. En lieu et place d'une description rapprochée des événements, comme c'est la plupart du

⁵ Il rend compte de son séjour sur le front républicain dans *Hommage à la Catalogne*, Paris, Champ libre, 1981.

temps le cas chez Simon, la biographie de L.S.M. est constituée d'une série de phrases courtes, aux repères temporels nombreux, qui jalonnent une période historique entière. Mais, malgré le caractère quasi-omniscient de la narration, *Les Géorgiques* se démarquent d'emblée d'un récit historique de type classique, comme l'illustre le début de la première section :

« Il a cinquante ans. Il est général en chef de l'artillerie de l'armée d'Italie. Il réside à Milan. Il porte une tunique au col et au plastron brodés de dorures. Il a soixante ans. Il surveille les travaux d'achèvement de la terrasse de son château. Il est frileusement enveloppé d'une vieille houppelande militaire. Il voit des points noirs. Le soir il sera mort. Il a trente ans. Il est capitaine. Il va à l'opéra. Il porte un tricorne, une tunique bleue pincée à la taille et une épée de salon. Sous le directoire il est ambassadeur à Naples. Il se marie une première fois en 1781 avec une jeune protestante hollandaise. » (G, 21)

A l'intérieur de ce court extrait, des renseignements sur L.S.M. sont juxtaposés sans être liés par aucune conjonction causale ; la description de la tenue du général semble équivalente à certains faits importants de sa vie et les mentions d'âge ne se suivent selon aucune logique chronologique. Associés à cette rupture de la causalité et de toute hiérarchie du récit, la basse continue du pronom « il », repris anaphoriquement au début de chaque phrase, et l'éparpillement d'informations distribuées dans ces courtes phrases installent la forte présence du général de façon martelée, au milieu du désordre historique et narratif le plus complet. Le brouillage temporel et la déhiérarchisation des éléments du récit reflètent ici au niveau formel le chaos d'une existence qui aura toujours été ballottée par l'Histoire.

Pour le biographe, soucieux de restituer le plus fidèlement le récit de cette vie dans sa diversité, sans la réduire par aucun artifice littéraire à une cohérence factice, se pose le problème du peu de matériel d'archives à sa disposition, un stock de vieux papiers dévoré

par l'usure, comme s'il devait rejoindre dans l'oubli ce passé dont il est l'unique dépositaire :

« On dirait que les mots assemblés, les phrases, les traces laissées sur le papier par les mouvements de troupes, les combats, les intrigues, les discours, s'écaillent, s'effritent et tombent en poussière, ne laissant plus sur les mains que cette poudre impalpable, couleur de sang séché. » (G, 76)

La forme romancée de la biographie de L.S.M. met en avant le caractère partial de toute tentative de raconter une vie, forcée de colmater, par l'imagination littéraire, des brèches créées par le manque de données existantes concernant le sujet de son étude. Mais, en même temps, cette esthétique de l'éclatement est peut-être le seul moyen adéquat à rendre compte de la complexité d'une existence, irréductible à une série de paliers et de seuils marquant une évolution, que le sujet de l'expérience se devrait de franchir de façon linéaire, avec plus ou moins de bonheur. Comment adopter en effet ces formes stéréotypées de la biographie pour témoigner d'une vie placée tout entière non sous le signe d'un ordre rassurant balisé par de nombreux jalons, mais sous celui du chaos et de la désorganisation ?

« Il écrit à son père : Notre connaissance est l'effet du hasard, elle tient un peu du romanesque ; qu'il vous suffise pour le moment que je vous apprenne qu'elle s'est faite au spectacle. » (G, 30)

« Il dit que lorsqu'on présente aux hommes de grandes vérités on doit en attendre de grandes contradictions, qu'ils jettent le ridicule sur celui qui propose une idée nouvelle et taxent de désorganisateur celui qui n'offre qu'une combinaison meilleure. » (G, 37)

Dans ces deux exemples, la référence faite au « romanesque » et au « hasard » par L.S.M. lui-même montre qu'il renonce à reconnaître en son existence quelque principe organisateur semblable à ceux de la fiction classique, comme si, par ses discours et ses lettres, il

déjouait d'avance toute tentative biographique et dissuadait quiconque de vouloir tirer une leçon morale des événements de sa vie. Dès lors, il incombera à la narration simonienne de ne pas tomber dans le piège de la chronologie et du principe de causalité.

L'optique rapprochée ou l'« émerveillement » de Fabrice

Un autre type de restitution du passé est constitué chez Simon par le récit rapproché, considéré par J. Rousset comme le modèle spécifique à cet auteur. Il correspond en effet à la plupart des descriptions guerrières faites dans les romans précédents de Simon, comme le *Palace* ou la *Route des Flandres* où l'expérience du front est décrite en direct, à travers le regard d'un de ses participants découvrant, de façon instantanée l'horreur de l'entreprise :

« [...] tout éclata soudain, tout à la fois, c'est-à-dire un premier coup de feu et presque immédiatement, tandis qu'explorait aussitôt en réponse la première bombe, un crépitement serré, une ligne de petites étincelles bleues s'allumant et s'éteignant sans discontinuer, [...] mais par-dessus tout le tapage insensé, inhumain, des bombes, ce fracas (et plus qu'un fracas : l'air, la terre secoués, déchiquetés) qui, même si on en a déjà l'expérience, frappe celui qu'il assourdit de quelque chose de plus fort encore que la peur : l'horreur, l'ahurissement, le scandale, la soudaine révélation qu'il ne s'agit plus là de quelque chose à quoi l'homme ait tant soit peu part mais seulement la matière libérée, sauvage, furieuse, indécente [...] » (G, 289-291)

Dans ce passage, le martèlement composé par les alignements de noms et d'adjectifs, la basse continue de participes présents qui se succèdent dans une syntaxe de type paratactique, la référence à un chaos qui se situe à un niveau purement élémentaire et sur lequel l'homme, exclu d'avance, ne peut avoir de prise, soulignent l'impuissance du narrateur devant l'événement, son incapacité à saisir rationnellement le désordre qui l'entoure — à l'image de Fabrice del Dongo, perdu dans la bataille de Waterloo qu'il vit comme un

« émerveillement », n'arrivant à déceler, au milieu de la mêlée, aucun enchaînement logique de faits et d'actions.

Sur le plan de l'écriture, la façon qu'ont les narrateurs simoniens, par l'usage fréquent du participe présent, de la parataxe et de de la cataphore ainsi que l'absence de toute proposition causale, de privilégier l'impression sur le raisonnement, assimile l'écriture de Claude Simon, ainsi que l'a souligné L. Dællenbach⁶, au *perspectivisme* de l'Elstir de la *Recherche*, mis à son tour en parallèle par le narrateur proustien, à celui d'écrivains comme Dostoïevski et Mme de Sévigné :

« Il est arrivé que Mme de Sévigné, comme Elstir, comme Dostoïevski, au lieu de présenter les choses dans l'ordre logique, c'est-à-dire en commençant par la cause, nous montre d'abord l'effet, l'illusion qui nous frappe. C'est ainsi que Dostoïevski présente ses personnages. Leurs actions apparaissent aussi trompeuses que ces effets d'Elstir où la mer a l'air d'être dans le ciel. Nous sommes tout étonnés après d'apprendre que cet homme sournois est au fond excellent, ou le contraire. »⁷

Ce type de restitution, où le vu l'emporte sur le su, malgré son souci de coller mimétiquement à la perception du paysage guerrier telle qu'elle s'opère *sur le moment* dans le corps et la conscience (ou ce qu'il en reste) du narrateur, est sujette à de nombreuses failles qui amèneront des blancs à l'intérieur du récit, colmatés alors tant bien que mal par l'instance narrative. S. en fait l'expérience dans les *Géorgiques* lorsqu'il tente d'organiser, sous la forme d'un roman, le flux de ses souvenirs de la campagne de 40 :

« [...] il rapporte dans le roman les circonstances est la façon dont les choses se sont déroulées entre temps : en tenant compte de l'affaiblissement de ses

⁶ L. Dællenbach, *Claude Simon.*, Paris, éd. du Seuil, coll. « Les contemporains », n°1, 1988, pp. 27-28.

⁷ M. Proust, *À la recherche du temps perdu, La prisonnière*, Paris, éd. Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, éd. Clarac & Ferré, 1954.

facultés de perception dû à la fatigue, au manque de sommeil, au bruit et au danger, des inévitables lacunes et déformations de la mémoire, on peut considérer ce récit comme une relation de faits aussi fidèle que possible : le carrefour et les champs parsemés de corps, le blessé ensanglanté, le mort étalé au revers du fossé, sa progressive reprise de conscience, sa brusque décision, sa course haletante [...], sa marche dans la forêt (*Et où irez-vous ?*), sa soif, le silence du sous-bois, le chant du coucou, [...]. La route qui vient de Belgique et se dirige au sud de Maubeuge vers la Sambre s'étire toute droite approximativement d'est en ouest entre Solre-le -Château et Avesnes, bordée d'arbres fruitiers, montant et descendant légèrement selon les faibles ondulations du terrain. [...] Il éprouve la sensation d'être séparé du monde extérieur par la pellicule craquelée et brûlante que forment sur son visage non seulement la saleté mais encore son état d'extrême épuisement. Il lutte tant bien que mal contre le sommeil qui alourdit ses paupières, oscillant d'avant en arrière sur sa selle au pas de son cheval. [...] À un carrefour il voit la plaque d'un poteau indicateur portant la mention : Wattignies-la-Victoire 7 km soulignée d'une flèche vers la droite. » (G, 52-53)

La description de la route, glissant d'une précision topographique toute objective à la vision floue et confuse qu'en a le sujet, « séparé du monde extérieur » par une « pellicule craquelée et brûlante » illustre ici la prédominance du vu sur le su remarquée dans le passage précédent. Mais l'essentiel de ce passage réside dans la mise au même niveau des causes de la transcription lacunaire de l'expérience et des obstacles oblitérant la perception présente de la guerre, effectuée au sein d'une énumération de ceux-ci (*fatigue, manque de sommeil, bruit, danger, lacunes et déformations de la mémoire*) qui souligne les difficultés d'une restitution du passé sur la base des seuls souvenirs. A cela vient s'ajouter le caractère insoutenable de l'expérience du front, souvent impossible à dire :

« Ils comprennent alors qu'il sont tombés dans une embuscade et qu'ils vont presque tous mourir. Aussitôt après avoir écrit cette phrase il se rend compte

qu'elle est à peu près incompréhensible pour lui qui ne s'est pas trouvé dans une situation semblable et il relève sa main. » (G, 47)

Si l'on peut maintenant discerner les principales caractéristiques du *récit surplombant* et du *récit rapproché*. Pour en souligner les implications éthiques, il est nécessaire de les confronter au contre-modèle offert, dans le quatrième chapitre du roman, par l'expérience de la guerre d'Espagne, telle qu'elle est vécue et transcrite par l'écrivain anglais O.

Le récit de O. ou la mauvaise foi biographique

Ce récit et son auteur s'inspirent de modèles réels : la figure de O. est en effet calquée sur celle de George Orwell qui fut l'auteur d'un *Hommage à la Catalogne* auquel le narrateur simonien fait subir une véritable réécriture. Le chapitre se divise en cinq parties : la première décrit un wagon rempli de soldats républicains, suivie d'un triptyque qui raconte la guerre proprement dite, précédant la cinquième partie où O., de retour en Angleterre, tente de donner une configuration écrite à ce qu'il a vécu :

Peut-être espère-t-il qu'en écrivant son aventure il s'en dégagera un sens cohérent. Tout d'abord le fait qu'il va énumérer dans leur ordre chronologique des événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif devrait, dans une certaine mesure, les expliquer. Il pense aussi peut-être qu'à l'intérieur de cet ordre premier les obligations de la construction syntaxique feront ressortir des rapports de cause à effet [...]. (G, 310-311)

La lecture de ce court passage suffit à déterminer les principales caractéristiques de l'option narrative choisie par O. Il s'agira pour lui d'assigner un « ordre chronologique » et des « rapports de cause à effet » propres à une construction littéraire traditionnelle, pour

conférer à son expérience une cohérence après coup, alors qu'elle se présente dans son esprit sous la forme désordonnée d'un souvenir, organisé selon des « priorités affectives », comme si O. voulait s'abstraire de ce qu'il a vécu. Cet artifice se révèle des plus inaptes à saisir le passé dans son entier :

Il y aura cependant des trous dans son récit, des points obscurs, des incohérences même. Soit qu'il suppose certains faits déjà connus (son passé : l'éducation qu'il a reçue dans l'aristocratie collège d'Eton, les cinq années durant lesquelles il sert aux Indes dans la police impériale, sa soudaine démission, la vie d'ascèse à laquelle il s'attein ensuite, allant habiter dans un quartier misérable de l'East End [...], soit que pour une raison ou une autre il passe sous silence ses véritables motivations (par exemple ses démarches à son premier retour du front pour rejoindre la faction à laquelle il était jusque-là opposé lorsqu'il se rend compte qu'étant en train de conquérir le pouvoir elle lui offrira mieux que tout autre l'occasion de réaliser son dessein, quitte à risquer de participer contre ses anciens amis à la répression dont il sera lui-même victime. » (G, 311)

O. exige de son lecteur un certain savoir antérieur au texte : par là, il montre qu'il s'adresse à un auditoire privilégié, capable de déchiffrer d'avance les signes caractérisant son parcours d'intellectuel de gauche qui, à la suite d'une éducation accomplie dans une école de haut rang et un non moins prestigieux service militaire, s'est frotté à des conditions de vie plus dures pour mettre en pratique ses options socialistes. Quel lecteur pourrait d'emblée comprendre cela, sinon un proche de O., ou quelqu'un dont les convictions seraient les mêmes ? C'est ce que veut montrer le narrateur simonien qui, ajoutant des éléments de son cru à l'*hypotexte*⁸ orwellien, sape les bases de celui-ci :

⁸ Les rapports hypertextuels, décrivant la transformation d'un hypotexte par un hypertexte, sont analysés par G. Genette dans *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, éd. du Seuil, 1982.

Visiblement il écrit (ou plutôt il parle) à l'intention d'un certain public, un public dont il connaît les penchants, les opinions, peut prévoir les réactions. (G, 314)

Au lieu de construire une œuvre dont les lois esthétiques fondent la cohérence, O. se repose sur les goûts d'un public acquis d'avance. Et la dissimulation de son changement de camp au nom d'un dessein révolutionnaire, rend discutable l'honnêteté de son témoignage. Dans le même sens, il substitue à la transmission directe de son expérience, avec les lacunes et la part d'indicible que comporte nécessairement un récit de ce type, un artifice de la mise à distance. En parlant

[...] toujours sans vantardise, mais d'un ton devenu neutre, détaché, comme s'il était question d'un autre que lui et de choses allant de soi [...] (G, 352)

O. déshumanise l'expérience qui fut sienne, au nom d'une vérité révolutionnaire, qui voudrait lui faire donner à l'Histoire une orientation téléologique, une cohérence évolutive démenties par l'horreur incompréhensible de la guerre :

A la fin il fait penser à quelqu'un qui s'obstinerait avec une indécourageable et morne persévérance à relire le mode d'emploi et de montage d'une machine perfectionnée sans pouvoir se résigner à admettre que les pièces détachées qu'on lui a vendues et qu'il essaye d'assembler, rejette et reprend tour à tour, ne peuvent s'adapter entre elles pour former la machine décrite par la notice du catalogue, ni selon toute apparence aucune autre machine, sauf un ensemble grinçant d'engrenages ne servant à rien, sinon à détruire et tuer, avant de se démantibuler et se détruire lui-même. » (G, 311-312)

Le « mode d'emploi et de montage » se lit ici comme une image de tout un substrat idéologique dont O. est imprégné, l'aidant à attribuer un sens à l'action armée qu'il entreprend (et donc à l'Histoire).

Les procédés utilisés par O. se révèlent inopérants aussi bien sur le plan esthétique, par leur inadéquation à l'événement narré que sur le

plan éthique, par leur utilisation fréquente du mensonge par omission. On peut ainsi les assimiler à la mauvaise foi sartrienne :

« Voici, par exemple, une femme qui s'est rendue à un premier rendez-vous. Elle sait fort bien les intentions que l'homme qui lui parle nourrit à son égard. Elle sait aussi qu'il lui faudra prendre tôt ou tard une décision [...]. Elle ne saisit pas cette conduite comme une tentative pour réaliser ce que l'on nomme les « premières approches » [...], elle attache aux discours et à la conduite de son interlocuteur des significations immédiates qu'elle envisage comme des qualités objectives [...]. Et les qualités ainsi attachées à la personne qu'elle écoute ne sont ainsi figées dans une permanence chosiste qui n'est autre que la projection dans l'écoulement temporel de leur strict présent. »⁹

De même que la femme séduite de *L'être et le néant*, O. fige son expérience passée dans une « permanence chosiste » : en la réorganisant selon la volonté de cohérence et de distance qui caractérise son écrit, il ôte sa substance même à cette expérience.

La valise de O., dans le réseau métaphorique et symbolique mis en place par la narration simonienne, a pour fonction de rappeler de façon permanente à O. l'horreur de son expérience, l'impossibilité d'oublier :

« [...] et des mois après il était toujours en train de courir, quoiqu'il fût assis dans une chambre paisible [...], avec, devant lui, cette valise dont la poignée lui était restée dans la main [...], ses dérisoires intestins de débris et de vieux journaux au papier maintenant jauni, qu'il s'escrimait encore à ramasser [...], obstruant tant bien que mal les déchirures et remplaçant la poignée absente et les serrures défailantes par d'innombrables entrecroisements de vieilles ficelles de sorte qu'elle (la valise) ressemblait à présent à celles que l'on voit dans les gares et les aéroports, portées sur une épaule par un de ces émigrants flottant dans leurs vêtements élimés [...], chassés de ports en ports, de gares en gares et de taudis en taudis par quelque inapaisible malédiction [...] » (G, 361-362)

⁹ J.P. Sartre, *L'être et le néant*, Paris, éd. Gallimard, 1943, p.91.

La présence de la valise invalide le calme et l'apparence protectrice de la chambre anglaise où O. écrit son livre ; attribut du voyage mais aussi de la fuite et de l'exil, elle transporte avec elle la « malédiction » d'une expérience impossible à exorciser complètement. On peut voir en elle l'exemple illustrant par excellence une écriture acharnée à creuser le passé, même en ses détails apparemment les plus triviaux, s'opposant ici à la littérature engagée de O., orientée vers le futur et un projet de changer le monde, mais incapable, empêtrée qu'elle est dans ses propres mensonges, de donner un sens à l'expérience humaine, si problématique fût-il. Au contraire du récit de O., la narration simonienne arrive à faire quelque chose de cette oppressante valise : un texte, dépourvu de toute prétention idéologique, mais constituant le moyen propice à donner une forme aux souvenirs les plus envahissants.

Nous avons vu que *Les Géorgiques* oscillaient entre différents rythmes de récit et techniques de reconstitution du passé. La technique du « récit surplombant » permet à la fiction simonienne de s'immerger dans une vaste période historique ; elle dilate la durée là où le « récit rapproché » la comprime, donnant au lecteur l'impression de vivre par procuration l'expérience du front dans le même temps qu'elle se déroule (dans ces passages, le temps de la lecture est quasiment égal au temps du récit). Mais la diversité du livre se situe aussi sur un plan purement thématique : les trois expériences s'enchevêtrent sans forcément que le lecteur n'y trouve une cohérence globale. Cependant, l'examen de la quatrième section permet *a contrario*, par la sévère satire à laquelle se livre la narration simonienne contre la mauvaise foi de O., de déceler une éthique littéraire, propre à S. écrivant le récit de sa campagne des Ardennes, mais aussi à L.S.M. dans ses missives. En effet, ces « écrivains » ont en commun de ne pas tirer de leçons de morale de leur passé, contrairement à O. qui veut donner un sens idéologique et une

cohérence à l'informe et au chaos. Cette éthique, située épistémologiquement sous le signe du doute interdit à ses narrateurs de s'intéresser à autre chose qu'à additionner leurs explorations d'un passé mouvant, du rassemblement desquelles peut émerger une sorte d'unité. Ainsi, en plein passage en récit rapproché (déjà cité dans ce travail) narrant la campagne des Flandres de 1940, vue par le cavalier S.,

[...], sa marche dans la forêt (*Et où irez-vous ?*), sa soif, le silence du sous-bois. (G, 52)

la mention en italiques, par une allusion que le lecteur ne peut encore comprendre à ce stade de l'histoire, fait référence à la lettre envoyée par L.S.M. aux chefs des troupes républicaines sur le point de se débander, au seuil d'une grande victoire :

« Sans doute il ne faut pas négliger tous les moyens de défense en grand quand on peut se les procurer, mais quand on ne le peut pas faut-il absolument se replier ? *Et où irez-vous avec l'armée de Sambre et Meuse ?* » (G, 186)

L'emplacement de la bataille est Wattignies-la-Victoire où, cent cinquante ans plus tard, S. passe à cheval avec son escadron. On voit à la lumière de ce rapprochement, la difficulté pour le lecteur de rassembler des éléments épars du texte qu'unissent pourtant des liens sémantiques évidents ; mais une fois décelées les relations fondant la cohérence des *Géorgiques*, on s'aperçoit que ces strates, à la profondeur variable, de l'investigation du passé relie le passé « subjectif » de S. à une trame historique beaucoup plus importante.

Si tous les romans de Claude Simon montrent que les destinées individuelles s'inscrivent dans un mouvement historique, la variété des types d'écriture présentée dans *Les Géorgiques*, la multiplicité de points de vue qui y sont convoyés, font que ce roman constitue une véritable épopée du temps. Placée sous le signe très moderne du

paradoxe, celle-ci est à la fois cohérente et éparpillée, consciente de ses pouvoirs aussi bien que de ses limites. L'écrivain en assure la fragile unité, rassemblant

les choses et les événements, la saveur des choses, la pérégrination des formes, la condensation des mémoires [...], sollicitées pour paraître, ensemble, étouffant de proximités, en un instable présent d'écriture qui tire sa force de " l'incohérent, nonchalant, impersonnel et destructeur travail du temps "10

10 J. Neefs, « Les formes du temps dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », *Littérature*, n°68, décembre, 1987.