

op . cit .

revue de littératures
française et
comparée

9

novembre

1997



L'ÉCRITURE COMME FRAYAGE : CLAUDE SIMON, *LA ROUTE DES FLANDRES*

AMANCIO TENAGUILLO Y CORTÁZAR

A la mémoire de Robert Pinget
(1919-1997)

Très curieusement, la critique n'a apporté que peu d'attention à la problématique du *frayage* dans l'écriture des romans de Claude Simon. Lucien Dällenbach est à ma connaissance celui qui en a le plus clairement souligné l'importance. En 1977, dans son essai sur le récit spéculaire, il écrit en note cette remarque à propos de *La route des Flandres*: "Comparer à un chiffrage le mode de production d'un tel récit témoigne d'une méconnaissance totale de l'écriture simonienne et, sans doute, de toute écriture comme activité de frayage.¹" En 1993, dans l'étude qui accompagne la nouvelle édition de ce roman, il précise que "le frayage du langage (de l'identité par le langage) [est] l'enjeu principal et ultime de *La route des Flandres*"². Reste à savoir en quoi consiste cette activité de frayage dont le terme rappelle étymologiquement — et annonce pour nous — qu'il s'agit d' "ouvrir la voie": voie d'accès à la production d'un texte, celui de *La route des Flandres*.

Via rupta, la route

Le début, c'est Reixach chevauchant sur la route et qui va être tué, la fin, c'est toujours Reixach sur la même route: on peut donc dire que tout le reste est une énorme parenthèse ouverte.

Claude Simon³,

Il faudrait étudier ensemble, génétiquement et structurellement, l'histoire de la route et l'histoire de l'écriture.
Jacques Derrida, "Freud et la scène de l'écriture"⁴.

Plus que tout autre roman de Claude Simon, *La route des Flandres* est assurément un texte en mouvement: traversé, frayé par cette route qui est au principe et à la fin

de toute identité. Sur cette route (dans ce texte), nous dit la citation de la première épigraphe, on apprend à vivre ou à mourir, c'est selon. La route oeuvre dans le texte, non pas dans un sens ou dans un autre, mais simultanément dans toutes les directions:

cette route sur le bord de laquelle il y avait un type mort (ou une femme, ou un enfant), ou un camion, ou une voiture brûlée à peu près tous les dix mètres (21).

La guerre n'est jamais perçue dans sa réalité guerrière, au sens noble (dirions-nous ?) de ce terme. Même la mort est dépourvue d'une quelconque trace d'humanité car elle devient un objet non identifié: des "corps emmêlés" (19), des hommes et des chevaux se dissolvant dans un même "espace organique, viscéral" (36). C'est donc la fin de toute identité: une décomposition du monde, "non seulement dans sa réalité physique mais encore dans la représentation que peut s'en faire l'esprit" (17). La débâcle militaire se transforme en déroute du sens:

ce qui comptait c'était de marcher, que ce fût dans une direction ou dans une autre (17).

Et au milieu de la route, il y a Reixach: "planté sur son cheval arrêté bien exposé" (14). Enigmatique point d'interrogation pour les autres, peut-être est-il le seul à savoir qu'il est comme une parenthèse vide de sens, ou le sens même de l'énigme: comme quelque chose, une remarque, qui vient "au milieu d'une phrase" et qui ne peut lui "être rattachée d'une manière quelconque" (17). Quelque chose manque donc dans l'ordre littéral, et ce manque semble oeuvrer dans le discontinu de la phrase simonienne comme méconnaissance de lui-même.

Comme l'écriture, et cet "énigmatique sillage des désastres" (192) qu'elle propose, le lecteur doit entrer dans le texte dans la méconnaissance de ce qu'il est en train de lire. Il s'engage dans la lecture comme l'auteur lui-même s'engage dans l'écriture:

Le chemin suivi sera alors, on s'en doute, bien différent de celui du romancier qui, à partir d'un "commencement", arrive à une "fin". Cet autre, frayé à grand-peine par un explorateur dans une contrée inconnue (s'égarant, revenant sur ses pas, guidé — ou trompé — par la ressemblance de certains lieux pourtant différents ou, au contraire, les différents aspects du même lieu), cet autre se recoupe fréquemment, repasse par des carrefours déjà traversés [...]⁵

D'une route à l'autre (voyage)

Notre vie est un voyage
dans l'hiver et dans la nuit,
nous cherchons notre passage
Dans le Ciel où rien ne luit.
Chanson des Gardes Suisses, 1793.⁶

La route répète ce par quoi elle est marquée dès l'origine. Et quand je dis "route", c'est aussi bien "écriture" qu'il faut comprendre. Claude Simon a raconté dans quelles circonstances est né le projet de *La route des Flandres*:

c'était dans le car entre Etretat et Bréauté, tout le livre m'est apparu d'un seul coup [...] Je revois encore le tournant, la route, l'arbre... Oui, d'un seul coup, tout m'est sauté à l'esprit, je peux dire tout ensemble, dans une bouffée violente... Les ancêtres de Reixach, la guerre, tout...⁷

Voilà donc très clairement associées, au détour d'une route, et d'une route à l'autre, l'expérience du voyage et la vision de l'œuvre dans un processus de *retournement*. Le créateur semble en effet littéralement "retourné" par la masse confuse des émotions et des souvenirs simultanés que déclenche l'expérience du voyage⁸. Dans ce retournement, qui est à la fois détour spatial et retour temporel, convergent des expériences différentes. C'est le carrefour du souvenir, de la mémoire, du sensible et de l'imaginaire. La thématique du voyage, si fréquente dans les romans de Claude Simon, est à prendre comme une métaphore de l'expérience créatrice. Dès lors, si on accepte cette hypothèse, il ne sera pas interdit de considérer *La route des Flandres*, dans son ensemble, comme une exploration de cette expérience originaire.

On lira donc ce texte comme le déploiement spatial de la vision de l'œuvre et du processus primaire où elle trouve son origine. Encore une fois, il convient d'insister sur la double fonction de la route: à la fois comme expérience de l'originaire et comme métaphore (transport) de cette expérience dans le processus de l'écriture. La route ouvre un espace imaginaire dans lequel va pouvoir se dérouler (se dérouter) l'écriture comme une exploration du réel. Reste à savoir en quoi consiste le réel.

Le réel: énigme et/ou noyau de vérité

La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas.
Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*.

Ce que virent mes yeux fut simultanément: ce que je transcrirai,
successif, car c'est ainsi qu'est le langage.
Jorge Luis Borges, "L'Aleph".

A l'origine de l'écriture: un événement, la rupture d'un ordre. C'est une déchirure dans le voile du réel qui laisse entrevoir — entre voilement et dévoilement — la vérité de l'innommable, qui est le réel même: la guerre, la mort, le désir.

La mort est au centre du roman: scène de l'innommable (de l'indescriptible), vers laquelle le texte nous ramène toujours dans une ronde de l'écriture, le cadavre du cheval. Comme le "mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points"⁹, l'écriture revient à plusieurs reprises sur la description d'un cheval dont on n'est jamais sûr que ce soit le même, mais qui est toujours *le cheval*, en tant qu'image du réel et fonction symbolique. Le cheval, donc, comme signifiant du signifiant sur le théâtre des opérations:

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

Autour de ce point mort, auquel elle doit sa force de répétition, l'écriture se déploie et trace les limites de la représentation. La mort, ça ne se représente pas. Ce que l'on peut dire autrement: la représentation, c'est la mort. Et cependant, c'est bien la mort qui génère l'écriture, et qui introduit une certaine forme de représentation tautologique. On l'aura remarqué, dans ce texte la mort est toujours décrite en termes de transformation, de mutation des corps. Il y a une dynamique de la mort qu'on retrouve dans la désarticulation syntaxique de la phrase.

Mot est enchevêtrée, la phrase de Claude Simon tente de rendre la complexité du réel. La question de la lisibilité/indisibilité de la phrase simonienne doit être replacée dans le cadre de l'expérience sensible, celle d'une opacité fondamentale. C'est ce que signifie le cadavre: il n'y a pas de mot, en effet, pour décrire l'énigme de la mort. Plus on avance dans le texte et plus la question du sens devient pressante: "mais comment savoir, comment savoir ?" (285), "mais comment savoir, que savoir ?" (289). La mort est l'un de ces mots qui désignent la limite du sens par rapport au réel. Mais le mot guerre ajoute une dimension supplémentaire qui est la dissolution complète du sens, sa disparition dans l'insensé:

mais comment appeler cela: non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel [...] ou plus encore: la disparition de l'idée de la notion même de régiment [...] ou plus encore: la disparition de toute idée de tout concept (282).

La guerre est cet innommable absolu, ce qu'on appelle la *chose*: ce qui n'est pas le sens, il n'y a pas d'autre mot pour le dire. *Chose*, en effet, est le lieu de suspension du sens, là où s'ouvre quelque chose d'indéterminé, la faille entre les mots et les choses: "ils employaient non pas des mots différents pour désigner les mêmes choses mais les mêmes mots pour désigner des choses différentes" (288). La question du langage et de ses liens au monde est au cœur même de l'énigme. Tout le roman de Simon nous dit que le langage est impuissant à saisir les objets, et à les faire exister, comme tels, dans une construction transparente du réel. On l'a vu, la vérité du réel c'est sa complexité: le réel est fait de ruptures, il juxtapose sans ordre apparent des éléments hétérogènes (temps, espaces, niveaux de conscience...), il est accumulation de strates, épaisseur. Ce sont toutes ces liaisons, subtiles et mouvantes, que la langue dans ce qu'elle a de *déjà-constitué* — son arbitraire même — ne peut révéler, qui font que le sujet (celui qui est constitué par la langue) est radicalement *séparé* du monde. C'est pourquoi le rapport au monde est d'abord un rapport à la langue, et l'écriture une représentation fantasmée de ce rapport.

Chez Claude Simon, le fantasme se traduit par une expérience obsessionnelle du corps. Ce qu'elle ne peut nommer comme réel, l'écriture l'explore à travers le sensible, c'est-à-dire dans les rapports du corps au monde:

il faisait noir de nouveau et on ne voyait plus rien et toute la connaissance du monde que nous pouvions avoir c'était ce froid cette eau qui maintenant nous pénétraient de toutes parts (261).

Le texte de ne se contente pas d'inscrire le corps comme représentation fantasmée du réel, il en fait sa propre matière, la matière incorporée de la langue. La fascination-répulsion que l'on éprouve à lire le texte, son effet de réel si l'on veut, vient sans doute en grande partie de ce qu'il travaille la langue comme il travaille le corps: dans un "corps-à-corps urgent, rapide, sauvage" (49). Sur un même plan — hybridation monstrueuse et chevauchement des plans: "homme-cheval" (69) et "alezane-ferme" (174): la sauvagerie de la guerre, l'obscénité du cadavre et la crudité du sexe, comme autant de termes interchangeable. L'écriture à cheval traverse les "replis de la chair" (13) et les replis du signifiant, "cette chose muette" (48), et fait apparaître, "comme au centre de ces statues primitives et précises cette bouche herbue cette chose au nom de bête, de terme d'histoire naturelle — moule poulpe pulpe vulve" (39). Le sexe, donc, n'est rien d'autre que cette différence du corps au langage — différence qui fonde notre rapport au symbolique (tout comme la mort).

La théorie au risque de l'écriture (dans un paysage d'écriture)

L'exploration du réel suit le tracé violent de la route et se déploie dans un espace dont l'étrangeté, il faut bien le dire, rappelle dans sa structuration les relations logico-temporelles du rêve, essentiellement fondées sur la condensation et le déplacement, qui correspondent, Lacan l'a bien montré, à ces deux figures essentielles que sont la métaphore (pour la condensation) et la métonymie (pour le déplacement). C'est en travaillant sur le rêve, qui figure en toute clarté (je veux dire, dans sa syntaxe propre) ce qu'on appelle ici l'énigme du réel, que Freud a pu rendre compte, plus généralement, du fonctionnement de l'appareil psychique comme système d'écriture. On a parfois tendance à oublier (voire à dénigrer) ce qu'une telle découverte a pu apporter, en dehors bien sûr d'une meilleure compréhension de l'organisation psychique, à l'analyse des propriétés du langage, à l'histoire de l'écriture, et même à l'écriture de l'histoire.

Et peut-être que tout cela n'est pas si éloigné de ce qui nous préoccupe ici. Que le rêve soit constitué comme un "rébus", à la manière de l'écriture hiéroglyphique (273), soit, cela a son importance. Mais ce qui est plus important encore, c'est que les mots (représentations de mots) se comportent dans le rêve comme des choses

(représentations de choses). Nous savons tous, par la simple expérience que nous avons du monde, du moins si on veut bien regarder le monde avec un peu d'attention, qu'il y a entre les choses des rapports d'analogie qui font que ça tient ensemble, malgré tout. De la même manière, dans le rêve se tissent des relations complexes entre des éléments hétérogènes. C'est même dans le rêve que ça se tient le mieux. C'est d'ailleurs pour ça qu'ils nous sont si nécessaires. Mais ce que je souligne depuis quelque temps, c'est le lieu où chemine le sens, comme dans une trame invisible: ça. C'est la jointure, la ligature du sens, le point de contact, en d'autres termes: le travail du désir. Le désir dessine ainsi son mode d'émergence et son propre cheminement dans ce qu'on nommera une "figure liée".

Il est clair que tout travail d'interprétation consistera à délier ce que le cheminement du désir a d'abord lié, pour ensuite relier entre eux, dans une syntaxe nouvelle, les éléments de la figure¹⁰. A bien y regarder, on n'est peut-être pas loin de ce qu'est effectivement toute activité d'écriture, et plus généralement toute activité de création.

Et pour ce qui concerne plus précisément l'objet de cette étude, on n'est pas loin non plus, me semble-t-il, de ce *bricolage analogique* qui caractérise d'après Lucien Dällenbach¹¹ le travail du texte chez Claude Simon, et qui consiste à faire tenir ensemble des fragments hétérogènes du réel. Ce travail de structuration exploite une relation privilégiée au sensible, notamment par l'intermédiaire de la vision (c'est par exemple le *plan de montage* de *La route des Flandres*, où l'auteur fait correspondre une couleur à chaque thème). Claude Simon développe une "esthétique du bris-collage"¹² où l'on retrouve sa volonté de considérer le travail de l'écriture comme une activité manuelle, comme un travail d'artisan. Il se réfère régulièrement au modèle du *puzzle*, qu'il pratique d'ailleurs dans des *assemblages* et des *collages* d'objets les plus divers, selon le principe de la pure analogie plastique¹³. Avant toute autre considération, de type sémantique par exemple, il porte aux mots le même intérêt qu'il porte aux propriétés intrinsèques des choses, à leur matière brute. A ceux qui dénoncent ses ouvrages comme "le produit d'un travail *laborieux*", il répond que "l'art s'auto-génère pour ainsi dire par imitation de lui-même"¹⁴, voulant dire ainsi qu'il possède ses propres règles, qui n'ont rien à voir avec un quelconque modèle que l'on pourrait trouver dans la nature, par exemple. C'est en *aveugle* que Simon dit cheminer dans le dédale de l'écriture. Lucien Dällenbach souligne la "vertu exploratoire" de cette pratique, qui est très précisément une exploration des propriétés analogiques et combinatoires du langage.

C'est, pour être on ne peut plus clair, ce que nous dit *La route des Flandres* :

Comme quoi somme toute les mots servent tout de même à quelque chose [...] à force de les combiner de toutes les façons possibles on peut tout de même quelquefois arriver avec un peu de chance à tomber juste. (94)

Ecrire consiste donc à lier, relier entre eux des éléments discontinus, dans un réseau de relations qui produit sa propre syntaxe. On retrouve dans cette production, qui est le travail du désir, ce qui se passe dans le rêve, et plus généralement dans le corpus inconscient, ce "modèle de toute surface que met nécessairement en jeu l'activité d'écrire"¹⁵.

Il s'agit de préciser maintenant en quoi ce travail d'exploration, dont la route est à la fois métaphore et métonymie, recoupe le travail du frayage tel que l'explique la théorie psychanalytique et tel que le montre l'écriture simonienne comme pratique de l'espace et du temps.

L'écriture au risque de la théorie (la mémoire et la trace)

Comme l'a démontré Jacques Derrida¹⁶, la problématique du frayage s'élabore progressivement chez Freud, de *l'Esquisse* (1895) à *la Note sur le bloc magique* (1925), pour rendre compte métaphoriquement de la structure de l'appareil psychique. Les rapports entre la perception et la mémoire, principales propriétés du psychisme, sont décrits en termes de différences de frayages entre les impressions reçues par le tissu nerveux. Freud, on le sait, appelle cette impression la *trace mnésique inconsciente*. Elle constitue, selon lui, le modèle de toute inscription. La mémoire, qui est l'essence même du psychisme, se caractérise par cette capacité d'enregistrement des traces qui en modifie durablement la substance sans pour autant la saturer. Si l'on parle de frayage, c'est parce que la trace laissée rencontre, dans son cheminement de la perception à l'enregistrement, des résistances variables, à la fois de quantité et de qualité. Le même phénomène existe lorsqu'il s'agit pour la trace d'effectuer le chemin inverse, ce qu'on appelle la remémoration et le retour du refoulé. Premier pas, donc, vers une représentation de l'appareil psychique comme appareil d'écriture: le frayage, c'est le chemin tracé, la trace comme mémoire.

La mémoire, la trace, l'écriture: l'ouverture de *La route des Flandres* laisse entendre que ces trois termes vont s'articuler intimement dans ce texte. La première phrase commence et se referme par une mise en scène de l'écriture et de la lecture:

il tenait une lettre à la main, il leva les yeux me regarda puis de nouveau la lettre puis de nouveau moi [...], et au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit. (9)

Ces quatre termes, la lettre, la main, les yeux, l'écriture, soulignent bien, par leur place au début du livre, l'importance que le texte semble devoir accorder à la matérialité de l'écriture et au travail de la lecture. Voyons maintenant ce qui se trouve ainsi encadré par cette double référence à la lecture et à la matérialité de l'écrit :

derrière lui je pouvais voir aller et venir passer les taches rouges acajou ocre des chevaux qu'on menait à l'abreuvoir, la boue était si profonde qu'on enfonçait dedans jusqu'aux chevilles mais je me rappelle que pendant la nuit il avait brusquement gelé et Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose leurs dents froides et blanches de loups mâchant la boue noire dans les ténèbres de la nuit, peut-être un souvenir, les chiens dévorants nettoyant faisant place nette: maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin, manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots et devenues aussi dures que la pierre...

On notera que la perception visuelle du narrateur glisse vers (ou induit) un travail de la mémoire: "je me rappelle". Cependant, loin de conforter l'exercice de la vision et du monde sensible, l'exercice de la mémoire reste approximatif, comme en témoigne l'expression "peut-être un souvenir". Il s'agit d'identifier la catégorie d'une impression à laquelle correspond en même temps un enlèvement dans le non-savoir: "la boue noire dans les ténèbres de la nuit". Toute la matière du livre de Simon est là. Boue noire, nuit noire: matière primordiale, informe, d'où quelque chose doit surgir. A cela vient s'ajouter la confusion spatio-temporelle marquée par les changements brusques et désordonnés des temps grammaticaux, par le rythme syncopé et asyndétique. Il s'agit, dès le début du texte, de se frayer un passage dans une matière, la mémoire, qui n'accepte comme temps du réel que celui du présent.

Du point de vue de la perception, ce que nous voyons ou ce que nous croyons voir n'est pas réellement le réel, le réel c'est la trace laissée par le frayage. Il y a une sorte de présence de la trace à elle-même qui ne semble pouvoir être prise (comprise) qu'après-coup:

"maintenant elle était grise et nous nous tordions les pieds en courant, en retard comme toujours pour l'appel du matin". Retardement du sens propre à la trace¹⁷, mais aussi retour sur elle-même et donc répétition à la fois dans un "maintenant" et dans un "toujours". Notons également le lien fondamental de la trace au manque: "manquant de nous fouler les chevilles dans les profondes empreintes laissées par les sabots". Or il faut noter ici cette caractéristique de l'écriture dont il faudra se souvenir pour la suite: écrire, c'est combiner indéfiniment un nombre limité de lettres dont on répète toujours le même tracé. Nous verrons plus loin, en effet, que cette répétition de la lettre a quelque chose à voir avec ce que l'on nommera la lettre du désir, sans en dire davantage pour l'instant. Remarquons simplement que tout ce que le texte de Simon nous propose dans son *incipit* vient précisément à la place de tout ce que la lettre ne nous donne pas à lire. En effet, elle sera "pliée" et mise dans sa poche par Reixach sans que son destinataire ait pu la lire (11). Autrement dit, il y a là — dans cette lettre — un manque à savoir qui est aussi de l'ordre du retardement, mais dans ce cas précis il s'agit d'un retardement non pas de l'écriture mais de la lecture.

Il y a d'ailleurs dans ce passage une série de termes qui ne prennent toute leur signification que bien plus tard dans le texte. Lucien Dällenbach a déjà fait remarquer combien cette ouverture de *La route des Flandres* peut évoquer la vision de *l'Homme aux loups*¹⁸. Freud, dans ce cas de névrose infantile, a mis en évidence les mécanismes d'un phénomène majeur, la *castration*, non seulement comme signe pathologique, mais aussi et surtout comme élément fondateur de toute personnalité en ce qu'il permet de lier le sujet à la loi du père. Un autre détail vient conforter cette thématique de la castration, c'est l'allusion à peine voilée au mythe d'Œdipe (*Oidipos*, "pieds enflés") dans l'expression "nous nous tordions les pieds". A quoi on peut encore ajouter que tout le texte développe le thème de la marche en aveugle et du "regard interdit" (44).

Ainsi, la trace est liée à la question du désir. Pour ainsi dire, elle est le désir même. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si la meilleure définition que nous donne le texte du phénomène d'inscription de la trace est liée à l'apparition d'une femme dans le champ de vision des soldats:

il lui semblait toujours la voir, là où elle s'était tenue l'instant d'avant, ou plutôt la sentir, la percevoir comme une sorte d'empreinte persistante, irréaliste, laissée moins sur sa rétine (il l'avait si peu, si mal vue) que, pour ainsi dire, en lui-même (39).

Quelques pages plus loin le narrateur précise ce que veut dire "en lui-même" le frayage de la trace:

cherchant sans doute à percer cette pellicule cette croûte que je pouvais sentir sur mon visage comme de la parafine, se craquelant aux rides, opaque, m'isolant (44).

Si ce n'est la pellicule du rêve, c'est du moins une belle description du siège d'enregistrement de la trace, et on peut imaginer que Freud l'aurait volontiers acceptée¹⁹. Tout cela (l'idée d'une percée, les rides — ou sillons du visage) fait évidemment penser à la craquelure sur le portrait de l'ancêtre. Mais comme la trace qui revient sans cesse sur elle-même, c'est à la route, métaphore emblématique du frayage, que je voudrais revenir. Derrida évoque en effet le frayage de l'écriture comme une percée:

ouverture de son propre espace, effraction, percée d'un chemin contre des résistances, rupture et irruption faisant route (*rupta, via rupta*), inscription violente d'une forme, tracé d'une différence²⁰.

Derrida précise immédiatement que cette force, qu'il appelle route, "s'ouvre dans une nature ou une matière, une forêt ou un bois (*hylé*) et y procure une réversibilité de temps et d'espace." Ouvrir la route, c'est donc pratiquer un passage en brisant (*rupta, rumpere*) les résistances d'une nature hostile. La route traverse la forêt, s'aventure hors des limites du connu, dans "ce qui est en dehors" (*forêt: for-est*). Constatons que la route de Claude Simon traverse effectivement "une forêt la nuit" (34). Le texte évoquait déjà, dans la première page, les "ténèbres de la nuit" associées à la mémoire et à la trace. Or, ces mêmes ténèbres sont comparées plus loin à de l'encre (31). Mais c'est bien la route qui introduit dans le texte une référence évidente à la matérialité de l'écriture, la route ainsi décrite:

comme une tache d'encre aux multiples bavures se dénouant et se renouant, glissant sans laisser de traces sur les décombres, les morts, l'espèce de traînée, de souillure, de sillage, d'épaves que laisse derrière elle la guerre (25).

Cependant, c'est une trace d'encre mais ce n'est pas encore de l'écriture, et ce n'est pas non plus la trace mnésique, indélébile, que décrit Freud. C'est la trace pure, la trace derridienne qui porte en elle, dès l'origine de son frayage, son propre effacement: trace qui est "une semence, c'est-à-dire un germe mortel"²¹.

La trace ouvre donc sa route dans une forêt (*silva*) de signes, dans une *materia prima* (*hylé*) indéterminée²². Son frayage travaille l'articulation continue de l'espace et du temps pour y introduire une différence, ce que Derrida appelle l'*espacement* de l'écriture (l'écriture comme "devenir-espace du temps" et "devenir-temps de l'espace"), qui est le début de la signification (blanc, ponctuation, intervalle...²³ La phrase de Simon (mais peut-on encore parler ici de phrase) est plus un mouvement, une dynamique, qu'une structure. Elle résiste ainsi à l'espacement derridien. Elle n'a ni début ni fin car elle est toujours dans ses commencements. Il faut dès lors revenir à ce qu'on a dit de la rupture originaire. On comprend alors que la phrase simonienne est la route même, l'*entame*: division de l'espace et première coupure dans la nuit des temps. La route est "quelque chose comme un coupe-gorge, c'est-à-dire pas la guerre mais le meurtre" (15).

Autour de ce meurtre, dont le texte laisse clairement penser qu'il est originaire, et donc fondamental dans le processus de l'écriture, et de l'écriture comme frayage d'une identité, s'organise un réseau sémantique et lexical complexe. On pense à la blessure (réelle) du cheval et surtout à celle (imaginaire) de l'ancêtre dont le narrateur enfant contemplait le portrait: "au front un trou rouge dont le sang dégoulinait en une longue rigole serpentine" (54). Notons-le, entre la blessure réelle et la blessure imaginaire, ce qui se passe c'est le travail du symbolique: dans l'ordre du signifiant, en effet, c'est bien la même blessure. C'est la blessure archétype, l'archi-trace, pourrions-nous dire, qui fonde les rapports de tous les personnages entre eux, à travers le temps et l'espace, dans le désir et dans la mort: relation amoureuse entre Corinne et Iglésia; suicide de Reixach qui répète celui de l'ancêtre; relation entre le narrateur, Georges, et une femme qui se révèle être Corinne, relation dont le texte laisse entendre par maints indices qu'elle est (du moins symboliquement) de nature incestueuse. Par exemple, cette remarque de Corinne s'adressant à Georges: "Mais je crois que nous sommes vaguement parents, quelque chose comme cousins par alliance, non ?..." (218). Ce sont, "presque mot pour mot" précise le texte, les paroles prononcées par de Reixach six ans auparavant.

Dans cette répétition se révèle l'aptitude du signifiant à être travaillé par la trace comme "origine absolue du sens"²⁴. Et si par répétition on veut bien entendre une propriété essentielle du signifiant, et de toute forme d'écriture en général, c'est alors non seulement le fonctionnement de la mémoire, mais la structure même du psychisme qu'il convient d'évoquer encore une fois. En voici une très belle représentation:

mais que derrière lui passaient et repassaient les flots flous et rougeâtres des chevaux revenant de l'abeuvoir où il fallait casser la glace pour qu'ils puissent boire, et maintenant c'était l'été, — non le premier mais le deuxième après que tout avait pris fin, c'est-à-dire s'était refermé, cicatrisé, ou plutôt (pas cicatrisé, car aucune trace de ce qui s'était passé n'était déjà plus visible) rajusté, recollé, et si parfaitement qu'on ne pouvait plus discerner la moindre faille, comme la surface de l'eau se referme sur un caillou, le paysage reflété un moment brisé, fracassé, dissocié en une multitude incohérente d'éclats, de débris enchevêtrés de ciel et d'arbres (c'est-à-dire non plus le ciel, les arbres, mais des flaques brouillées de bleu, de vert, de noir) se reformant, le bleu, le vert, le noir se regroupant, se coagulant pour ainsi dire, s'ordonnant, ondulant encore un peu comme de dangereux serpents, puis s'immobilisant, et plus rien alors que la surface vernie, perfide, sereine et mystérieuse où s'ordonne la paisible opulence des branches, du ciel, des nuages paisibles et lents, plus rien maintenant que cette surface laquée et impénétrable (218-219).

Ce passage fait suite immédiatement à l'allusion de Reixach sur la relation de parenté avec Georges. Ce qui est particulièrement intéressant, outre le douloureux mouvement de la phrase — cet effort pour nommer le réel, c'est la description d'une substance capable d'enregistrer la permanence de la trace tout en gardant sa virginité. Or il n'y a pas de surface d'écriture capable d'une telle performance. Freud, par le recours à la métaphore du *Bloc magique*, a montré que seule la mémoire possède cette faculté de reproduire une trace effacée. L'écriture produit son espace en décrivant la somme des frayages et retardements de la trace vers une conscience présente. Il n'y a donc pas d'écriture sans mémoire. Mais en même temps, tout l'effort de remémoration dépend de la profondeur de rétention et des résistances à une nouvelle effraction de la trace. Une fois entamée, la surface d'impression se referme sur la trace et retrouve la "perfide" tranquillité de cette "surface laquée et impénétrable" décrite par Claude Simon.

La métaphore de la glace, qui donne à voir le "paysage reflété un moment brisé, fracassé" se reformer aussitôt, n'est qu'un exemple, parmi beaucoup d'autres, de la manière dont Claude Simon tente de rendre la complexité du réel. Traduire l'opacité naturelle qui relie le visible à l'invisible, la perception à la conscience, par le recours à une métaphore qui fait appel à la blancheur et à la transparence, pourrait sembler paradoxal si cette métaphore ne témoignait de la force symbolique de l'écriture

en présence, et de toute écriture en général. La fascination qu'exercent légitimement les romans de Claude Simon vient sans doute, en grande partie, de ce processus généralisé de symbolisation qui caractérise leur écriture. Malgré l'étymologie, qui en fait un *signe de reconnaissance* (les tessères brisées et recomposées des anciens grecs) entre deux personnes, le symbole, à l'inverse du signe, œuvre dans l'énigme du sens. Contrairement au signe, qui est identifiable en tant que tel, le symbole engage l'écriture et son interprétation sur une ligne de création permanente. Le symbole n'est pas le symbole de quelque chose (d'extérieur à lui-même), il est le symbolique même: les lois de structuration du signifiant. Ce n'est donc pas faire preuve de fausse modestie que d'affirmer, comme le fait depuis toujours Claude Simon, que son travail d'écrivain consiste à suivre la logique du signifiant: "car les mots possèdent ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars"²⁵.

Labyrinthes, textures et entrelacs: le texte comme possible fiction du réel

Nulle part présent, mais toujours en devenir, le texte de Simon est tissé de traces qui manifestent les opérations du signifiant dans une matière et une forme qui ne préexistent pas à l'écriture du texte mais qui lui sont co-présentes. L'écriture, d'ailleurs, progresse dans une méconnaissance d'elle-même, comme en témoigne la figure insistante du labyrinthe. Le labyrinthe, comme figure, est une tentative de représenter ce qui se joue dans l'écriture: déplacement dans un espace en mouvement qui implique une réorganisation du temps, pénétration dans une matière vierge, exploration d'une double énigme, l'amour, la mort:

jardins à la française dessinant de savantes courbes enchevêtrées bosquets et rendez-vous d'amour pour marquis et marquises déguisés en bergers et bergères se cherchant à l'aveuglette cherchant trouvant l'amour la mort déguisée elle aussi en bergère dans le dédale des allées (74).

Autour de cette énigme tournent toutes les histoires, les plus sérieuses et dramatiques comme les plus dérisoires, car enfin, elles sont toutes comme l'Histoire avec un "H démesuré, emphatique" (78): un carnaval (54), un jeu de farces et attrapes (76) dont on fait "du théâtre de la tragédie du roman inventé (271). Comme le labyrinthe borgésien, celui de Simon est fait de textes et de références culturelles. Il n'est pas difficile de reconnaître, par exemple, la référence au labyrinthe crétois, notamment

dans le thème de l'être hybride qui rappelle le Minotaure vers lequel Thésée s'avance en aveugle. Le corps à corps fratricide de Thésée et du monstre nous dit que le labyrinthe est toujours lié à des histoires de famille. Ainsi, le labyrinthe textuel de Simon nous raconte, "bribe par bribe" (129) l'histoire des Atrides (115).

Comme tout labyrinthe, celui de Simon est à la fois circulaire, infini et spéculaire. Il se construit mot à mot, dans l'ignorance du drame qu'il renferme. L'écriture se cherche sans savoir ce qu'elle est, décrit (re-produit) son parcours dans le symbolique plus qu'elle ne décrit le réel:

les maisons et les granges dessinaient vaguement les trois côtés d'un rectangle irrégulier autour d'un abreuvoir et d'une sorte d'auge en pierre où dans l'eau glacée Georges essayait de laver un peu de linge les doigts glacés gourds frottant le savon sur le rebord piqué de la margelle où l'étoffe mouillée se collait du même gris que le ciel avec des poches d'air emprisonnées au-dessous dessinant des cloques des lignes des reliefs d'un gris plus clair, en passant le savon il les écrasait et ils s'accumulaient en plissements parallèles et sinueux un nuage bleuâtre se répandant dans l'eau quand il les rinça, des bulles bleuâtres se pressaient s'agglutinaient déviaient lentement se frayant un chemin méandreux, se glissant à travers la boue noire piétinée par les bêtes où l'eau s'écoulait d'une empreinte à l'autre (60-61).

Ce passage nous propose un très bel exemple de ce qu'est la description en mouvement dans le roman de Simon. Au lieu de se constituer en une suite de phrases reliées entre elles par des rapports de contiguïté, le texte s'organise en réseau, selon des lignes de forces contradictoires, entre plis et replis d'une matière fuyante, dans un entrelacement de lignes et de tracés, et dans un déploiement spatial des mêmes éléments sans cesse recomposés de manière différente. C'est une façon dynamique de penser le lien entre la matière et les formes qui rappelle les entrelacs hétérogènes et chaotiques qu'expérimente Dubuffet dans les "Théâtres de mémoire"²⁶.

Réseau, entrelacs: voilà qui nous rappelle que le terme latin "textus" se traduit par "enlacement, tissu, contexture". Or le texte de Simon est sans ambiguïté quant au rapport entre "l'étoffe mouillée" et les "plissements parallèles et sinueux" dans lesquels on peut reconnaître les lignes de l'écriture.

Ce n'est pas un exemple isolé. Bien au contraire, le texte nous propose une véritable métaphore filée jusqu'à ce point de saturation que constituent, dans les dernières pages du livre, la carte d'état-major (280-290) et la longue liste des magasins de tissus (268-270) dont les

noms sont écrits en capitales. Le texte évoque également les différences de caractères et de couleurs. Tout cela met en évidence la matérialité des lettres. Et comme si cela ne suffisait pas, le narrateur se souvient qu'il a vu ainsi, pendant vingt ans, ce spectacle:

les gens en blouses grises cheminant chargés comme des fourmis de ces énormes rouleaux de tissus comme s'ils passaient leur temps à les porter et à les remporter sans fin d'une boutique à l'autre (270).

On ne pouvait pas espérer une meilleure mise en scène du cheminement, dans l'écriture, de la métaphore textuelle.

La métaphore contamine tout le texte en créant sans cesse de nouvelles relations. Ainsi les feuilles, aux "nervures claires et ramifiées comme un réseau symétrique de veinules" (233), ne sont pas si éloignées des "ramifications compliquées de nos artères" (250). Et la terre, quand bien même serait-elle "nue rayée de courbes concentriques" (235), a bien quelque chose à voir, pour ce qui est du signifiant, avec un "pantalon rayé" (242). Surtout si dans la même page on trouve une allusion au "sillon de la terre" (car il y a aussi, nous le savons, les sillons de l'écriture).

Le texte ne se contente pas d'utiliser la métaphore comme une mise en abyme du processus de l'écriture et du texte, il s'en sert véritablement pour "broder" l'histoire (78) autour de quelques éléments: le portrait de l'ancêtre, dont la toile est progressivement mise à nu; les "silhouettes glissant horizontalement" sur la route avec pour "toile de fond" la nuit (29), la robe de Corinne, "fin réseau de lignes entrecroisées" (46). Mais on oublierait l'essentiel si on ne mentionnait pas le rideau de la pluie (60), celui du théâtre (291), et surtout le rideau à la fenêtre:

à l'une des fenêtres du premier étage de la maison il n'eut que le temps de voir le rideau qui retombait, un de ces rideaux de filet bon marché comme on en vend dans les foires et dont le motif représentait un paon à la longue queue retombante encadré dans un losange dont les côtés obliques dessinaient comme des marches selon les mailles du filet, la queue du paon se balançant une ou deux fois, puis s'immobilisant (58).

Le voile, le rideau, est une image fondamentale de notre relation au monde. Il matérialise au mieux, comme l'écrivait Jacques Lacan²⁷, la "relation d'interposition" entre le sujet et le désir. Le voile suspend le désir et en signale la place dans un mouvement qui continue "au-

delà". C'est en cela que le voile ouvre sur l'imaginaire et instaure une relation, d'objet fétichiste, à savoir ce par quoi le sujet met en scène, emblématise (le paon) son rapport avec le sexe. Cette capture imaginaire et cette relation à un au-delà est aussi ce qui permet d'instaurer la relation symbolique, la présence de la loi, comme en témoigne la "prise de voile pour les jeunes filles les vierges" (247).

V comme...

Voyez cette lettre. En apparence une lettre comme toutes les autres.

Javier Tomeo, *Le Château de la lettre codée*

S'agissant d'un texte entièrement dominé par l'idée de frayage, d'exploration, de pénétration, l'association voile/vierges n'a rien de surprenant. Remarquons néanmoins que ces deux mots commencent par la même lettre. Pure coïncidence ? C'est à mon avis tout le contraire. Il y a dans ce texte un jeu très manifeste autour de la lettre, et plus précisément autour de la lettre V. A plusieurs reprises, il est question d'un échange de lettres, notamment entre le narrateur et son père. On se souvient aussi que le livre s'ouvre sur une lettre dépliée, pliée. Or, si l'on prend une feuille et qu'on la plie, le résultat ressemble à peu près à ceci : V. Remarquons également la manière dont le texte nous apprend, par la bouche du capitaine, que la lettre est de la mère du narrateur : "au bout d'un moment il dit Votre mère m'a écrit" (9). Tout cela nous conduit à penser qu'il y a là bien plus qu'une simple coïncidence.

Dès lors, on ne pourra que retenir la présence de la lettre V au centre du mot "cheval", lui-même au centre du texte. Dans son "mouvement de va-et-vient" (24) autour du cheval, l'écriture repassera toujours par cette lettre : "bavures" de l'encre (25); "cadavre empli de vers" (35); "œil aveugle", "tiédeur ventrale" (37); "virginale Virginie" (179) etc. Ces quelques exemples suffisent à montrer que les principaux thèmes sont déterminés par la présence de la lettre V.

Il est ainsi possible de suivre à travers le texte, en reliant les mots entre eux, le labyrinthe tracé par le cheminement d'une seule lettre.

Qu'il y ait donc une instance de la lettre dans *La route des Flandres*, on ne peut en douter. Et ce dont elle parle à notre imaginaire, c'est de la mort et de la castration, dans ce portrait de Reixach : "Georges l'avait souvent imaginé, assis là, les jambes chaussées des bottes boueuses et fumantes allongées en V vers le feu" (78). Et lorsqu'il s'agit d'aller non plus au-delà de l'imaginaire, mais dans le concret de l'expérience amoureuse, on

retrouve Georges, et non pas Reixach, avec Corinne, la veuve du capitaine :

je roulai sur elle l'écrasant de mon poids mais je tremblais trop fébrile tâtonnant à la recherche de sa chair de l'entrée de l'ouverture de sa chair parmi l'emmêlement de cette moiteur légère et touffue mon doigt maladroit essayant de les diviser aveugle mais trop pressé trop tremblant alors elle le mit elle-même une de ses mains se glissant entre nos deux ventres écartant les lèvres du majeur et de l'annulaire en V... (247-248)

Georges se demandera plus tard ce qu'il avait "cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps dans son corps" (259) : "des mots", dira-t-il, avouant par là que son identification avec le capitaine et sa relation avec Corinne était sa façon à lui d'assumer la castration et d'entrer sans trop d'encombres dans le symbolique.

Rien ne prouve, au terme de ce voyage sur *La route des Flandres*, que "nous possédions la totalité de l'énigme" (295). Notre exploration du roman de Claude Simon nous laisse sans doute aussi ignorants que Reixach, sur la route, dans l'attente d'une fin qui ne saurait venir.

Et pourtant il faut bien que l'écriture s'arrête :

Lorsque l'écriture, qui consiste à faire couler d'une plume un liquide sur une feuille de papier blanc, a pris la signification symbolique du coït ou lorsque la marche est devenue le substitut du piétinement sur le corps de la terre mère, écriture et marche sont toutes deux abandonnées, parce qu'elles reviendraient à exécuter l'acte sexuel interdit²⁸.

NOTES

1 - L. Dällenbach, *Le récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 69, note 2. La remarque vise le texte de Dominique Lanceraux : "Modalités de la narration dans *La route des Flandres*", *Poétique* n° 14, 1973.

2 - L. Dällenbach, "Le tissu de mémoire", postface à *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. "Double", 1993, p. 315. Je me référerai toujours à la même édition et signalerai entre parenthèses, dans le corps du texte, la page des références ou citations.

3 - "Claude Simon à la question", in *Claude Simon* (colloque de Cerisy), Paris, UGE, coll. "10/18", 1975, p. 428.

4 - On retrouvera ce texte, qui me sert d'arrière-plan théorique tout au long de cette étude, dans *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil (1967), coll. "Points", 1979, pp. 293-340.

5 - C. Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, pp. 30-31.

- 6 - Exergue du *Voyage au bout de la nuit*, de Louis-Ferdinand Céline. Claude Simon a souvent exprimé son admiration pour ce livre.
- 7 - *L'Express*, 10 novembre 1960.
- 8 - A propos de Proust: "Il y a même dans l'expérience du voyage quelque chose de plus merveilleux encore que dans le souvenir. Car ce dernier ne joint que des choses qui se ressemblent. Au contraire, le voyage fait avoisiner des lieux sans similitude. Il relie des sites qui appartenaient à des plans différents d'existence." (Georges Poulet, *L'Espace proustien*, Paris, Gallimard, 1963, p. 92.)
- 9 - Définition du mot *révolution* rendue célèbre par l'exergue d'un autre roman de Claude Simon, *Le Palace*, Minuit, 1962.
- 10 - Cette réflexion autour des notions de *liaison* et de *déliation* prend largement en considération le travail d'André Green: *La déliaison*, Paris, Les belles lettres, 1992.
- 11 - L. Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Minuit, coll. "Les contemporains", 1988, p. 182 et ss.
- 12 - Ch. Michel, "Orion aveugle/Les Corps conducteurs de Claude Simon. Une esthétique du bris-collage", in *Comment figurer l'hétérogène ?*, actes du XXVIIe Congrès de la SFLGC, Montpellier, Université Paul Valéry, 1996, à paraître.
- 13 - Voir: "Claude Simon ou le travail du texte comme bricolage analogique" (Illustration III), in *Penser, Classer, Ecrire*, sous la direction de Béatrice Didier et Jacques Neefs, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, pp. 137-148 (reprend le texte signalé plus haut à propos du travail analogique). Dans cette photographie, on peut voir l'auteur en train d'assembler sur le sol des morceaux de bois d'origines diverses.
- 14 - *Discours de Stockholm*, p. 12.
- 15 - S. Leclaire, *Démasquer le réel*, Paris, Seuil, coll. "Points", 1983, p. 68.
- 16 - J. Derrida, *Op. cit.*
- 17 - "La métaphore du chemin frayé, si fréquente dans les descriptions de Freud, communique toujours avec le thème du *retardement supplémentaire* et de la reconstitution du sens après-coup, après un cheminement de taupe, après le labeur souterrain d'une impression." J. Derrida, *Op. cit.*, p. 317.
- 18 - S. Freud, "L'Homme aux loups", in *Cinq psychanalyses*, PUF, (1954) 1990, pp. 325-420.
- 19 - On pense à sa description du *bloc magique*, "une tablette de cire ou de résine" sur laquelle on trace des sillons ("Note sur le *bloc magique*", in *Oeuvre complètes*, PUF, 1992, tome XVII, pp. 137-143), ou encore à cette "écorce" perforée par l'action d'une "brûlure" qu'il évoque à propos du cortex (*Au-delà du principe de plaisir*, in *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1987, p. 67.).
- 20 - J. Derrida, *Op. cit.*, p. 317.
- 21 - *Op. cit.*, p. 339.
- 22 - Le mot latin *silua* est la traduction synonymique du grec *hulé* dont il a pris notamment le sens de "matériaux de construction" (avec "Description fragmentaire d'un désastre" et "Dans le labyrinthe" c'est l'un des titres envisagés par Claude Simon pour son roman) et de "matière". Il faudrait aussi examiner de près, et simultanément, comme nous le conseille Derrida, l'histoire de la route et l'histoire de l'écriture. Penser en même temps l'histoire, l'écriture et la route, c'est tenir compte d'un espace économique et technique: l'écriture par sillons: "Le sillon, c'est la ligne, telle que la trace le laboureur: la route — *via rupta* — fendue par le soc de la charrue. Le sillon de l'agriculture, nous nous en souvenons, ouvre la nature à la culture. Et l'on sait aussi que l'écriture naît avec l'agriculture qui ne va pas sans la sédentarisation." (*De la grammatologie*, Paris, Seuil, 1967, p. 407). Nous ne pouvons le faire ici, mais il faudrait montrer de quelle manière le thème de l'écriture rencontre, dans *La route des Flandres*, celui de la culture et celui de l'agriculture. Nous verrions alors qu'il croise aussi la question de l'écriture et de la civilisation, à travers Rousseau notamment.
- 23 - J. Derrida, *De la grammatologie*, p. 99.
- 24 - *Op. cit.*, p. 95.
- 25 - Préface à *Orion aveugle*, éditions Skira, coll. "Les sentiers de la création", 1970. Commentaire repris dans le *Discours de Stockholm*, p. 31.
- 26 - Dans "Le tissu de mémoire", précisément intitulé ainsi en hommage à Dubuffet, Lucien Dällenbach rappelle l'admiration réciproque que se portent le peintre et l'écrivain dont les préoccupations sont très proches.
- 27 - J. Lacan, "La fonction du voile", in *Le Séminaire*, livre IV ("La relation d'objet"), Paris, Seuil, 1994, pp. 151-164.
- 28 - S. Freud, *Inhibition, Symptôme et Angoisse*, Paris, PUF, (1951) 1990, p. 4.