

L'œuvre : tout ou fragment ? Remarques sur les phénomènes de discontinuité et de fragmentation dans les romans de Claude Simon

The Work: Whole or Fragment? Remarks on the Phenomena of Discontinuity and Fragmentation in the Novels Of Claude Simon

Vincent Berne



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1750>

DOI : 10.4000/ccs.1750

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 août 2018

Pagination : 175-193

ISBN : 978-2-7535-7489-2

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Vincent Berne, « L'œuvre : tout ou fragment ? Remarques sur les phénomènes de discontinuité et de fragmentation dans les romans de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 30 août 2019, consulté le 19 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1750> ; DOI : 10.4000/ccs.1750

Cahiers Claude Simon

L'ŒUVRE: TOUT OU FRAGMENT? REMARQUES SUR LES PHÉNOMÈNES DE DISCONTINUITÉ ET DE FRAGMENTATION DANS LES ROMANS DE CLAUDE SIMON

Vincent BERNE
Ministère des Armées

Lorsqu'on évoque la fragmentarité des œuvres d'art, il est difficile de ne pas penser à Pierre Boulez (1925-2016), cet autre créateur emblématique de la seconde moitié du xx^e siècle. L'auteur du *Marteau sans maître* (1953-1955), de la *Troisième sonate pour piano* (1955-1957) et de *Répons* (1981-1984) dirigea au Collège de France, en 1994-1995, un séminaire intitulé « L'œuvre: tout/fragment ». Il se prononça à cette occasion sur différentes conceptions possibles de la fragmentarité des œuvres, et donc sur le problème de leur unité intégrative, typique d'une certaine modernité. Puisque Claude Simon a si souvent renvoyé à la peinture, nous citerons pour commencer un extrait du texte que Marcel-la Lista écrit en accompagnement de l'exposition consacrée au compositeur, en 2008, au Louvre :

Pour l'historien de l'art Hans Belting, la fragmentation de l'œuvre, dans l'art moderne, correspond à un conflit entre l'art et son idée, tel qu'il est exprimé dans la parabole du *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac, où le fragment apparaît comme l'« épave » d'un chef-d'œuvre impossible. [...] Cette analyse rencontre un paradoxe chez un artiste tel que Cézanne, dont l'ambition picturale est précisément de restituer au plus près, dans l'ordre interne du tableau, l'ordre physiologique de la vision. C'est par une « phénoménologie de la perception » [...] que l'artiste met en abyme la fragmentation de l'œuvre (ou l'impossibilité du chef-d'œuvre, selon l'analyse de Belting) dans un langage pictural qui est lui-même fragmentaire. La vision, discontinue, densifie le

détail au point de rompre l'unité du motif. La touche directionnelle, en empathie avec chaque objet visuellement saillant du paysage, fractionne la surface et morcelle le champ pictural¹.

Le paradoxe dont il est question est la volonté, attribuée à Cézanne, de faire de la fragmentarité même une forme d'achèvement. Chez Balzac, l'idée transcende le visible et le laisse s'échouer lamentablement, tandis qu'à partir de Cézanne, certaines avant-gardes font du fragment le visible par excellence. En va-t-il de même dans l'œuvre de Claude Simon ? Apparemment.

Dans une conférence prononcée à Genève en mai 1982, « "L'absente de tous bouquets" » (QC, p. 39-71), l'écrivain n'explique pas la pratique combinatoire d'éléments disparates à laquelle il se livre par une impulsion esthétique (même si « l'artiste [...] est *avant tout* soucieux de son art » [QC, p. 49]); il l'explique par cet « ordre physiologique » de la perception que Cézanne s'attacha, dit-on, à rendre. Claude Simon dénonce ainsi le malentendu qui survient lorsqu'on soupçonne l'artiste de vouloir fragmenter ce qui se présente comme un tout. La cohérence et la vraisemblance, sur lesquelles se fonde l'esthétique réaliste ou naturaliste, ne correspondent pas, dit-il, à ce que l'on perçoit soi-même du monde environnant. S'appuyant sur la limitation de nos facultés de connaissance, il s'insurge contre l'idée selon laquelle certains romanciers fragmenteraient ce qui est naturellement continu et cohérent :

L'illusion d'une totalité a longtemps été donnée par le peintre ou par le romancier sans qu'on s'aperçoive qu'en fait, ceux-ci ont procédé tout d'abord à une sélection et à une mise en ordre, l'une et l'autre parfaitement subjectives et qui, par un jeu d'artifices, nous fait oublier que leurs œuvres sont constituées d'un assemblage de fragments². (QC, p. 51)

La fragmentarité n'est-elle pas plutôt donnée au départ ? Claude Simon développe – ce point est d'autant mieux connu qu'il est devenu un poncif des études simoniennes – une certaine conception de la perception : elle est discontinue, elliptique, fragmentaire³. Ainsi, conscient du fait que la consécration du fragment est « l'une des conquêtes intellectuelles les plus importantes de la modernité⁴ », l'écrivain a vu dans la thèse qu'il défendait, non pas un parti

1. M. Lista, « Esquisse, fragment et modernité : un parcours de Pierre Boulez », dans P. Boulez, *Œuvre : fragment*, Gallimard, 2008, p. 60.

2. Voir, en écho à ces lignes, la lettre à J. Dubuffet du 21 juin 1982, dans *Corr. DS*, p. 37.

3. « J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience » (« Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », entretien avec Claude Sarraute, *Le Monde*, 8 octobre 1960).

4. F. Susini-Anastopoulos, *L'Écriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, PUF, 1996, p. 1.

pris esthétique, mais un authentique argument gnoséologique en faveur d'une conception expérimentale de la littérature⁵.

Quelle est la valeur du lien que Claude Simon établit entre fragmentarité et perception? Ce lien milite-t-il vraiment pour une forme ou une autre d'écriture? Il existe d'excellentes raisons de douter de la façon dont l'écrivain embrasse la fiction théorique d'une coïncidence idéale entre la perception et son rendu. En prenant pour guide l'idée selon laquelle le lecteur actualise les virtualités du texte⁶, le fait que celui-ci soit lui-même une chose à percevoir nous conduira à répudier cette approche de la perception au profit d'une vue plus cohérente de la production et de la réception de l'œuvre littéraire.

LE MYTHE D'UN ACCÈS DIRECT À LA RÉALITÉ

Pour illustrer l'idée que l'écrivain se fait du monde sensible, nous nous tournerons vers un texte des *Corps conducteurs* où, reprenant une (« Rue ») des six ou sept séries qui composent *Orion aveugle*, il décrit une ville ressemblant à New York. Un homme malade marche dans la rue et « voit se succéder confusément » divers objets qui apparaissent et disparaissent aussitôt dans un « brouillard de formes non identifiées ». Les images qui, au premier plan, se succèdent rapidement contrastent avec la stabilité du décor monumental que structurent les gratte-ciel à l'arrière-plan.

Au fur et à mesure qu'il progresse, la disposition des formes qui l'entourent se modifie. Toutefois, si, près de lui, les images défilent et se succèdent (une vitrine, un étalage remplaçant l'autre) à un rythme relativement rapide, par contre, lorsqu'il relève la tête, il semble qu'il n'ait pas progressé: l'interminable corridor que constitue la rue s'allonge toujours, sa lointaine extrémité reculant sans cesse dans la brume blanchâtre qui stagne sur l'océan. Plus haut, les gratte-ciel pâles glissent ou plutôt dérivent, verticaux, avec une telle lenteur qu'il ne perçoit presque aucun changement dans leurs dispositions. Toujours hautains, lointains, ils se masquent l'un l'autre, s'oblitérent, reparaissent, se remplacent, comme d'évanescences apparitions dans le ciel aveuglant, fantomatiques, sans pourtant se rapprocher ni avancer, de sorte qu'il lui semble se traîner

5. On doit à Julien Piat la formalisation du raisonnement implicite qui sous-tend ce travail d'écriture: « si la langue gauchit la perception qu'on a de la réalité, il faut la gauchir à son tour pour approcher une coïncidence idéale entre la perception et son rendu. Le travail de la syntaxe doit rechercher un effet de cohérence vis-à-vis de ce qu'elle tente de représenter: l'incohérence de la perception et de ses données, celle du monde, révoquent et convoquent ainsi une manière de s'exprimer », *L'Expérimentation syntaxique dans l'écriture du Nouveau Roman (Beckett, Pinget, Simon). Contribution à une histoire de la langue littéraire dans les années 1950*, Champion, 2011, p. 391.

6. Voir R. Sarkonak, *Claude Simon. Les carrefours du texte*, Toronto, Paratexte, 1986, p. 11.

sur place, englué dans une espèce de pâte tiède et visqueuse dont il ne parvient pas à se détacher, faite indistinctement de pierres, de briques et de vapeur d'eau⁷. (CC, p. 461)

Certes, les gratte-ciel peuvent passagèrement se soustraire au regard, mais c'est en raison de l'intercalation des images qui affluent au premier plan. Quelques lignes plus haut, l'hypothèse d'une cause crédible de la succession rapide des fragments perceptuels – « (à moins que ce ne soit l'effet de son malaise) » – est conforme à l'idée qu'un traumatisme même léger entraîne une fragmentation du perçu. Enfin, Simon insiste sur le magmatique et le chaotique: bien qu'il concède que l'arrière-plan perçu est stable, il revient sur le caractère concret du rendu perceptif final (« englué dans une espèce de pâte tiède et visqueuse dont il ne parvient pas à se détacher, faite indistinctement de pierres, de briques et de vapeur d'eau »), débarrassé des concepts indésirables venant s'intercaler entre « le regard et les objets ». En réduisant la pensée à une « grille assimilatrice⁸ », il ne pouvait mieux mettre en scène le présupposé philosophique dont nous parlons, et conjointement ses limites. Sommes-nous certains qu'il faille « désavoir pour voir » (Corr. DS, p. 52)?

Claude Simon ne considère évidemment pas la perception comme une source fiable de connaissance, ce n'est pas ainsi qu'il la valorise. La rhétorique de la primordialité et de l'élémentarité⁹, souvent avancée comme une explication, a pour objectif de nous abandonner à ces maigres données perceptuelles qu'il décrit à plusieurs reprises comme les rescapées de l'histoire tragique du xx^e siècle. Toutefois, l'idée qu'il se fait de la perception est défectueuse, car elle cède à l'illusion qui consiste à croire que la réalité est punctiforme, qu'elle est nécessairement *référence*, et qu'elle peut apporter, par la précision de ses renvois, une caution expérientielle à une « écriture de la perception ». Pour dire les choses autrement, l'ontologie du divers sensible¹⁰ à laquelle l'écrivain fait implicitement référence cible un « minimum vu ou perçu » qui relève d'une authentique mythologie empiriste et qui resurgit avec la volonté de phénomé-

7. Nous faisons référence, plus largement, à la séquence qui s'étend de « S'éloignant de l'inscription DIOS ES AMOR... » à « le peintre s'est contradictoirement attaché à multiplier les artifices qui ont pour résultat de détruire cet effet » (CC, p. 461-462).

8. Lettre à J. Dubuffet du 4 juillet 1984, dans *Corr. DS*, p. 64.

9. Sur cette rhétorique de la primordialité et l'idée d'un « retour aux choses mêmes », voir L. Dällenbach, « La question primordiale », dans *Sur Claude Simon*, Minit, 1987, p. 65-93.

10. On appelle « divers sensible » l'ensemble, toujours antérieur à la connaissance proprement dite, des données disjointes et hétérogènes que les sens présentent à l'intelligence pour être retravaillées et organisées de façon cohérente.

naliser¹¹ le monde, lorsque vit en lui l'espoir de rendre le contenu qualitatif de la perception.

Comme l'explique Merleau-Ponty, un tel recours à l'élémentarité est typique de l'ancienne psychologie. Celle-ci

postulait comme données premières de la conscience des sensations que l'on supposait correspondre terme à terme aux excitations locales des appareils sensoriels, de telle façon qu'une excitation donnée produisit toujours la même sensation. [...] Pour rejoindre, à partir de ces « données » prétendues, le tableau des choses comme nous le percevons effectivement, il fallait conjecturer une « élaboration » des sensations par la mémoire, le savoir, le jugement – de la « matière » par la « forme » –, un passage de la « mosaïque » subjective au monde des objets¹².

Le concept de *connaissance* visé ici repose sur l'attribution aux sensations du rôle d'éléments premiers de la représentation et sur une théorie des facultés susceptible d'expliquer la dérivation¹³ d'objets stables et identifiables à partir des données discrètes et lacunaires. Si nous percevons des objets, et non une bouillie de prédicats ou de qualités, c'est grâce au souvenir des expériences antérieures: le *savoir*.

Dans les explications qu'il donne, Claude Simon fait une analyse contradictoire du concept de *connaissance*. Il ne voit pas que la mosaïque de sensations et les « concepts indésirables » soutiennent une même vision du monde, appartiennent au même paradigme épistémologique. Ses propos réfèrent donc implicitement à un concept de la perception qui est intrinsèquement lié à la conception du savoir dont il célèbre dans le même temps la liquidation historique. Seule la référence mal maîtrisée au cadre périmé de l'empirisme humien¹⁴ explique que Claude Simon puisse à la fois croire en l'existence de données brutes et prétendre avoir désappris l'habituelle cohérence et l'habituelle continuité de la perception. Mais faisons un pas de plus.

11. Pour une occurrence de « phénoménologie », voir par exemple « “L'absente de tous bouquets” », *QC*, p. 51.

12. M. Merleau-Ponty, « La nature de la perception », dans T. F. Geraets, *Vers une philosophie transcendante. La genèse de la philosophie de Maurice Merleau-Ponty jusqu'à la Phénoménologie de la perception*, La Haye, Martinus Nijhoff, 1971, Appendice, p. 192.

13. Le terme « dérivation » renvoie ici à l'idée que l'acquisition du savoir doit être comprise comme un lent processus auto-correcteur sans cesse confronté à nos capacités d'observation et de vérification, qui sont limitées.

14. On qualifie d'empiriste toute théorie qui pose que les sensations sont l'origine de nos idées, et le philosophe David Hume (1711-1776) a développé une doctrine de ce type, montrant de surcroît qu'il existe un fossé entre les données perceptuelles (fugitives, capricieuses) et les concepts théoriques, fossé que seule une disposition de l'esprit pouvait combler en remplissant les intervalles vides par des images. Comme le dit Jean-Michel Besnier (*Histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, Grasset, 1993, p. 169), l'empirisme humien considère que les énoncés doivent être soumis à « l'obligation d'exprimer leur lien génétique avec l'expérience sensible ». La philosophie des Lumières, en particulier celle de Kant, est pour une large part tributaire de celle de Hume.

Comme le rappelle Stanley Cavell, le concept de connaissance, traditionnellement construit, depuis Descartes, sur le critère de la certitude, s'est vu rapidement dépendre d'un seul type de certitude, la certitude sensible, au détriment de ce qui relevait de l'interaction sociale et de la pratique. Or, l'existence du monde ne pouvait dépendre de ce qui était présent aux sens, puisqu'il n'existe pas de critère ferme de ce qui est présent à nos sens ; ce qu'apporte la sensation n'est en aucun cas le monde que nous connaissions et auquel nous avons pris l'habitude de croire. Comme il le dit avec force, si le sceptique doute, c'est parce qu'il s'est aperçu « que le monde disparaissait précisément avec l'effort de le rendre présent » : « la dimension présente obtenue par la certitude des sens ne saurait compenser la dimension présente qui avait été élaborée par notre ancien absorbement dans le monde¹⁵ ».

Un monde qui nous absorbait et duquel nous avons été coupés – par des théories philosophiques dangereuses, par des guerres, par la barbarie des États ; un redimensionnement de cette présence au plan de la seule certitude sensible, laquelle ne réussirait jamais, quoi qu'on fasse, à faire oublier la première. On a là les principaux ingrédients du roman simonien et rien, cependant, qui puisse faire vaciller le sens commun. Ne perçoit-on pas de la cohérence et de la continuité, au moins à un certain niveau ?

La séquence explicative, souvent illustrée dans les commentaires, qui connecte trauma et fragmentarité de la perception, témoigne de la persistance d'un problème qui peut être décrit comme *l'extension immodérée à la perception en général d'un cas perceptif limité*, caractérisé ici par l'hébétude, la confusion, un « brouillard d'irréalité » (*JP*, p. 1092), et par le retour au mouvement réflexe animal¹⁶. Car la croyance en la fragmentarité de la perception, et, au-delà, en la réalité d'un monde disloqué et émietté, revient à rendre inimaginable le fait que la perception puisse être, au moins en un certain sens, continue et cohérente, comme si la position banale du sujet percevant était devenue, par un étrange renversement, utopique. Apparaît un monde où les conditions d'appréhension habituelles sont rompues, où le jeu des différences domine, où toute préhension du réel est fractionnée.

Wittgenstein a remarquablement décrit, à propos du concept de *sense datum*, ce type de glissement conceptuel : une expression est forgée en lien avec une situation exceptionnelle, puis elle est généralisée aux autres cas par commo-

15. S. Cavell, *Dire et vouloir dire. Livre d'essais*, Cerf, 2009, p. 482.

16. Voir notamment *L'Acacia*, p. 1187.

dité¹⁷. Or, bien que la fragmentarité (comme traduction générale des phénomènes de *perspectivité* – caractère orienté – et de *lacunarité*), semble caractériser la perception à un certain niveau, un tableau complet du fait perceptif exige de prendre en compte sa stabilité relative et sa continuité: la perception est globale, contextuelle, normée et stabilisée; elle opère à travers des cadres (y compris conceptuels), via une appréhension sociale de la réalité.

La thèse de Simon ne peut donc pas se prévaloir d'une attention soutenue à l'expérience considérée dans toute sa généralité. Comme le rappelle Jocelyn Benoist en ouverture du *Bruit du sensible*, le caractère partiel de la perception est tout au plus un *fait* d'expérience et ne peut être transformé en trait constitutif de celle-ci au prétexte qu'on percevrait toujours un objet par une de ses faces, comme si l'objet lui-même, dans sa pleine dimensionnalité, était inaccessible¹⁸.

Chez Simon, le mythe d'une perception non culturalisée s'appuie ainsi, paradoxalement, sur une conception du sensible qui, en tant que telle, ne fait que délier « les fils que la perception avait soudés entre eux dans un lien vital au monde¹⁹ ». La thèse qu'il défend fonctionne, certes, comme un opérateur de signifiante, dans la mesure où elle s'inscrit dans l'effort de délimitation d'un problème culturel et civilisationnel dont la perspective d'une mort imminente et violente a été, dans la trajectoire de l'auteur, le point culminant, mais elle nous induit en erreur dès lors que nous y voyons le signe d'une ontologisation du sensible qui n'a, en régime fictionnel, aucun rôle à jouer. La seule révélation ontologique dont la critique puisse se prévaloir, c'est celle du langage – si on considère que celui-ci est un meilleur modèle, comparé à la perception, de ce qu'est notre rapport au réel²⁰. La conclusion de David Zemmour sur ce point, dans *Une syntaxe du sensible*, nous paraît la plus juste: « l'effet de réel n'est qu'effet, et par conséquent procède d'une représentation. Il n'y a pas de perception dans le roman simonien, mais une représentation de la perception²¹ ».

La question que nous poserons maintenant est donc celle de la valeur artistique de cet interprétant qu'est la présupposition du caractère discontinu, fragmentaire et lacunaire de la perception. Pour y répondre, nous proposons de revenir au texte des *Corps conducteurs*.

17. Voir L. Wittgenstein, *Notes sur l'expérience privée et les « sense data »*, Mauvezin, TER, 1989, p. 47-52.

18. Voir J. Benoist, *Le Bruit du sensible*, Cerf, 2013, p. 23.

19. R. Bernet, *La Vie du sujet. Recherches sur l'interprétation de Husserl dans la phénoménologie*, PUF, 1994, p. 46.

20. Voir J. Benoist, *Éléments de philosophie réaliste*, Vrin, 2011, p. 8.

21. D. Zemmour, *Une syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, PUPS, 2008, p. 336.

LA « CRÉDIBILITÉ PICTURALE » DES TEXTES ET LEUR ACTIVATION

Si l'on accorde à l'enchaînement abrupt de deux séquences diégétiquement hétérogènes une valeur de conséquence conceptuelle, il est possible d'avancer l'hypothèse que l'*ekphrasis* du tableau de Poussin (*CC*, p. 461 *sq.*), *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil* (1658), qui voisine avec le passage auquel j'ai fait référence plus haut, suggère une solution (« Quoique les règles de la perspective soient apparemment observées pour suggérer au spectateur la sensation de profondeur... ») au problème que pose, compte tenu de la thèse que Simon n'a cessé de défendre, la coexistence d'une stabilité perceptuelle et d'un effet de fragmentation. L'homme qui arpente la ville au milieu des gratte-ciel vit, nous l'avons vu, une situation contrastée : au premier plan les éléments perçus sont volatiles, instables, se superposent ou disparaissent sans ordre. À l'arrière-plan, la stabilité spatio-temporelle des grands ensembles architecturaux s'impose. En guise d'expérience de pensée, je propose d'ajouter alors à ce texte une *capture* ricardolienne²² et d'imaginer qu'il s'agit d'un tableau. Dès lors, l'homme malade devient la représentation d'un homme malade et la *perspective* apparaît comme la solution conventionnelle qui distribue les plans dans l'espace visuel. Celle-ci peut-elle résoudre le problème de la coexistence du continu et du discontinu dans la perception ?

L'écrivain refuse cette solution : il ne saurait créditer la perspective – qu'il rejette en raison de la nostalgie qu'il a de « l'espace agrégat » médiéval²³ – de vraies qualités d'organisation de l'espace pictural. Il nous faut de préférence l'écarter et, au plan littéraire, c'est dans la seule *simultanéité* du plan qu'il convient de chercher la solution au problème du montage du texte romanesque.

En effet, la fonction de modèle de la peinture se concrétise par la référence explicite chez Simon à deux modes d'organisation concurrents de la matière verbale, un mode *linéaire* et un mode *tabulaire*, distinction qui donne corps à l'idée que le dynamisme et le haut niveau d'intégration des textes reposent sur une intri-

22. Voir J. Ricardou, *Le Nouveau roman* suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Le Seuil, 1990, p. 123 *sq.*, et M. Bertrand, *Langue romanesque et parole scripturale. Essai sur Claude Simon*, PUF, 1987, p. 75 *sq.*

23. Désireux de justifier le principe d'une dé-hiérarchisation des données textuelles (ou égale dignité de tous les mots), Claude Simon oppose fréquemment aux autres écoles de la Renaissance (italienne, française, hollandaise, flamande) les peintres allemands de cette période, plus proches, selon lui, de la conception médiévale du plan où les objets sont juxtaposés sans être ordonnés conceptuellement ou moralement. Voir « L'absence de tous bouquets », *QC*, p. 43, ainsi que sa critique d'Élie Faure dans *La Bataille de Pharsale* (p. 719) et la lettre à J. Dubuffet du 25 janvier 1983, dans *Corr. DS*, p. 58.

cation du local et du global²⁴. Simon procède à une spatialisation de l'écriture qui délinéarise la lecture, la libère autant que faire se peut de sa dimension temporelle. Dans « La fiction mot à mot », il parle ainsi (citant Gaëtan Picon) du pouvoir que le peintre a « d'abstraire de différentes séries des éléments qu'il assemble en une sorte de mécanique optique » (*CE I*, p. 1194). L'usage qu'il fait de la figuralité du langage²⁵ s'explique donc par la quête d'une « crédibilité picturale²⁶ » : la dimension synchronique de ce qui se présente à nous comme une surface, le texte, permet de retrouver la logique d'une construction par-delà un éclatement apparent. L'activation de la dimension topographique ou cartographique de l'écriture, tend vers une « ponctualité intemporelle » (*CE I*, p. 1196) permettant « d'apprécier *simultanément* tous les éléments qui forment l'ensemble du tableau²⁷ ». Néanmoins, en procédant de la sorte, le niveau de complexité s'élève d'un cran. En suggérant au lecteur l'idée d'une organisation tabulaire du texte, en l'obligeant donc à prendre en compte l'intrication du local et du global²⁸, l'analogie avec la peinture hypothèque notre maîtrise des effets d'ostension formelle. Nous sommes alors confrontés à des difficultés d'ordre *sémiotique et logique*.

Compte tenu de l'importance qu'accorde à la relation d'*exemplification* une certaine stylistique aujourd'hui, nous voudrions revenir ici à l'analyse goodmanienne de cette notion et montrer que, contrairement à ce que prétend Barbara Vinken²⁹, le rapport entre exemplification et expérience de la lecture est évident

24. Nous renvoyons ici à I. Yocaris et D. Zemmour, « "Un texte convenablement composé". Du local au global dans les romans de Claude Simon », *Europe*, n° 1033, 2015, p. 198-210.

25. Dans le *Discours de Stockholm*, Simon parle de « ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit, "parle déjà avant nous" au moyen de ce que l'on appelle ses "figures", autrement dit les tropes, les métonymies et les métaphores dont aucune n'est l'effet du hasard... » (p. 900). Énumération bien restrictive, puisque la structure analogique du langage englobe dans son œuvre l'ensemble des « effets de surdétermination » qu'on y trouve (I. Yocaris, *L'Impossible totalité*, Toronto, Paratexte, 2002, p. 16), ce que Yocaris définit, à partir de Jakobson, comme l'ensemble des analogies purement verbales qui résultent de la « projection constante d'associations paradigmatiques sur le déroulement syntagmatique du texte », associations « pouvant aussi bien porter sur le signifiant que sur le signifié des occurrences » ainsi connectées (*ibid.*, p. 145). La préface à *Orion aveugle* insistait quant à elle sur le fait que le mot est un noeud de significations (Lacan).

26. « La fiction mot à mot », *CE I*, p. 1190, et « Discussion » dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, t. 2, UGE, collection « 10/18 », 1972, p. 111.

27. G. Neumann, *Échos et correspondances dans Triptyque et Leçon de choses de Claude Simon*, Lausanne, L'Âge d'homme, 1983, p. 11. Voir aussi « "L'absente de tous bouquets" », *QC*, p. 60.

28. Voir « La fiction mot à mot », *CE I*, p. 1192.

29. « L'exemplification beaucoup trop facile qui subordonne systématiquement les textes de Simon à une allégorie de leur propre fonctionnement est restée sujette à caution, surtout parce qu'elle repose sur une compréhension étroite de l'auto-référentialité immanente au texte. Cette exemplification ne peut être

et même central – Gérard Genette n’ayant pas hésité à faire de l’exemplification le pivot d’une définition du style³⁰.

OSTENSION FORMELLE ET EXEMPLIFICATION

La libération de l’espace de l’exemplification est la conséquence, chez Nelson Goodman, de la volonté de répondre à la question du fonctionnement symbolique des textes fictionnels, car l’existence de relations symboliques non dénотatives *et* référentielles est un ressort puissant de notre rapport à l’art. Comment ces textes font-ils référence à quelque chose alors qu’aucun état du monde ne leur correspond? Pour répondre à cette question, on doit supposer que des modes de référence autres que la dénотation existent. Fixons d’abord le rapport dénотation/exemplification. On dit habituellement d’une étiquette qu’elle dénотe ce à quoi elle réfère : par exemple, le prédicat « est jaune » dénотe ou bien un objet jaune particulier, ou bien tous les objets jaunes distributivement. En quoi la relation d’exemplification est-elle l’image renversée de la relation de dénотation?

Comme l’indique le cas de l’échantillon (un morceau de couverture de laine jaune, par exemple), il y a cette fois remontée du dénотé vers le dénотant³¹. Mais l’inversion du sens de la relation ne suffit pas à expliquer la remontée : « L’exemplification, c’est la possession [l’instanciation] plus la référence³². » Cette clause (« plus la référence ») signifie qu’il ne suffit pas, pour assurer l’exemplification, qu’un objet possède la propriété qui le dénотe, car un soulignement particulier manquerait alors pour signaler l’existence d’une dynamique référentielle. Une stipulation plus ou moins explicite est nécessaire³³. Cette sélection, qui donne vie à l’échantillon, s’obtient moyennant un effet de levier dû au fait que nous évoluons dans un *contexte d’emploi* qui nous indique (si nous le maîtrisons) que telle partie de l’objet fait référence à une propriété déterminée. Dans le cas

mise en rapport que de façon très lointaine avec une quelconque “expérience” de la lecture » (B. Vinken, « Maculature ou De la difficulté de lire. *Leçon de choses* de Claude Simon », dans I. Albers et W. Nitsch [dir.], *Lectures allemandes de Claude Simon*, Villeneuve d’Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2013, p. 150).

30. Voir G. Genette, *Fiction et diction*, Le Seuil, 1991, p. 115.

31. « Exemplifier, c’est servir comme échantillon [*sample*] d’une caractéristique ou d’une étiquette [*label*]... » (N. Goodman et C. Z. Elgin, *Reconceptions en philosophie, dans d’autres arts et dans d’autres sciences*, PUF, 1994, p. 70).

32. N. Goodman, *Langages de l’art*, Nîmes, J. Chambon éditeur, 1990, p. 87.

33. Voir J. Morizot, *Goodman : modèles de la symbolisation avant la philosophie de l’art*, Vrin, 2012, p. 82 : « L’usage légitime d’un échantillon n’est pas dissociable d’un ensemble de règles techniques et de traditions collectives. »

paradigmatique de l'échantillon commercial de tissu, le contexte d'emploi est si bien défini et si limité qu'il semble impossible de se tromper sur l'existence et la nature de la dynamique référentielle en jeu. On ne peut néanmoins ignorer ce paradoxe: en général, l'exemplification est un processus symbolique peu remarqué. Pour cette raison, on doit s'interroger sur ce qu'il advient de l'exemplification dans des contextes d'emploi – par exemple fictionnels – moins bien définis (codification moins serrée) et où il est facile de passer à côté de ce mécanisme.

Comme l'explique Roger Pouivet, Goodman introduit une distinction entre l'*extension primaire* d'une expression et son *extension secondaire*³⁴ dans le seul but de maintenir la possibilité de différencier les énoncés fictionnels des autres types d'énoncés:

Cette notion apparaît dans le cadre d'une discussion du problème de la synonymie. L'*extension primaire* d'un prédicat est ce dont il tient lieu, l'*extension secondaire* est celle de n'importe quel prédicat plus complexe dans lequel il prend place. Ainsi « M^{me} Bovary » possède une extension nulle, alors que « description-de-Mme Bovary » possède une extension non nulle³⁵;

Cela revient à introduire de nouvelles sortes de prédicats: « Le prédicat “être une description-de-Mme-Bovary” s'applique à une description-de-Mme Bovary comme “être une table” s'applique à une table³⁶ ». Ainsi, le « cycle » symbolique qui fait osciller la référence de la dénotation à l'exemplification est, dans le cas de la fiction, préservé. Une définition est même possible: une entité fictionnelle est « une étiquette en-place d'objet, c'est-à-dire rien d'autre qu'une inscription (verbale, picturale, gestuelle...), telle que son extension primaire est nulle, même si son extension secondaire ne l'est pas³⁷ ». Parce qu'il faut savoir s'y prendre avec les entités fictionnelles, la notion de contexte d'emploi est, on le voit, décisive: puisque, en régime fictionnel, la relation de dénotation fonctionne de façon originale (« ce n'est pas parce que je dis que tel passage est une description-de-Mme-Bovary qu'il y a une M^{me} Bovary décrite³⁸ »), Goodman défend l'idée que chaque fragment *est dénoté par* un prédicat – qu'il faut apprendre à formuler. Soit une suite de symboles:

34. Lesquelles sont totalement indépendantes l'une de l'autre (voir *Langages de l'art*, p. 52). Par « extension », il faut entendre l'ensemble des objets énumérables tombant sous le coup d'un prédicat ou concept (ou étiquette).

35. R. Pouivet, *Esthétique et logique*, Liège, Mardaga, 2001, p. 149, en référence à N. Goodman, *Problems and Projects*, Indianapolis, Hackett, 1972, section V, s 2.

36. *Ibid.*, p. 149.

37. *Ibid.*, p. 150.

38. *Ibid.*, p. 149.

On versa du vin de Champagne à la glace. Emma frissonna de toute sa peau en sentant ce froid dans sa bouche. Elle n'avait jamais vu de grenades ni mangé d'ananas. Le sucre en poudre même lui parut plus blanc et plus fin qu'ailleurs³⁹.

Il est possible de faire de l'étiquette « Emma-au-château-de-la-Vaubysard » le prédicat de cette inscription, tout en la faisant correspondre à plusieurs passages du roman. On voit ainsi qu'un geste prédicatif, prolongement de notre compétence à lire la fiction, est nécessaire pour étiqueter chaque extrait du texte de Flaubert décrivant Emma à la Vaubysard. L'apprentissage de l'exemplification est un processus graduel : passer d'une toile de Seurat⁴⁰ (*La Seine à la Grande-Jatte, printemps*, 1887) au prédicat « paysage-fluvial » est chose aisée ; cela l'est moins lorsqu'il s'agit de passer d'une construction phrastique en éventail chez Zola au « prédicat goodmanien » /expansion/, « la structure syntaxique du texte figurant avantageusement l'explosion d'une bombe pyrotechnique à plusieurs étages⁴¹ » ! La maîtrise de l'exemplification dépend d'une compétence sémiotique qui s'acquiert au fil du temps et une des composantes de cette compétence est la maîtrise de l'étiquetage (*labelling*).

La notion d'exemplification permet de remplacer avantageusement un questionnement *ontologique* visant le référent par des questions d'ordre *logique* portant sur le fonctionnement symbolique lui-même. Mais elle a aussi une dimension participative. Contre Vinken, on peut dire, avec Ilias Yocaris, que l'exemplification est une relation conditionnée à son activation par un agent : « il appartient au lecteur de repérer et de mettre en relief dans le texte la propriété qui le rend expressif [...] en procédant à des rapprochements et des calculs interprétatifs de toutes sortes⁴² ». Mais qu'en est-il alors des effets d'ostension formelle dont dépend la schématisation du texte ?

Ce que l'emprunt de la relation d'exemplification dissimule parfois, c'est son contexte doctrinal. Goodman inscrit son propos dans un cadre nominaliste fort⁴³ qui convertit en étiquettes les notions abstraites, jugées potentiellement dangereuses car métaphysiques. Or, les approches stylistiques qui l'emploient font de la relation d'exemplification un usage qui trahit partiellement ce cadre, puisqu'elles

39. G. Flaubert, *Madame Bovary*, dans G. Flaubert, *Œuvres*, t. I, Gallimard, « La Pléiade », 1951, p. 336. L'exemple est choisi par nous.

40. I. Yocaris, *Style et semiosis littéraire*, Classiques Garnier, 2016, p. 120.

41. *Ibid.*, p. 204.

42. I. Yocaris, article « Référence », dans M. Bertrand (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, Champion, 2013, p. 905.

43. Au sens strict, le nominalisme est une doctrine qui rejette comme inexistantes les termes abstraits, et les remplace par des étiquettes verbales dénotant des objets multiples. On évite ainsi de postuler des essences (supposées cohérentes, signifiantes et unifiées) comme la blancheur, la vérité, la bonté ou l'humanité, etc.

y voient un outil d'ostension formelle. Par lui, il doit être possible de remonter à des objets sémantiques utiles à l'interprète, et, en particulier, à ces objets qui relèvent du rapport entre caractérisants microtextuels et schéma compositionnel. Cependant, cet écart vis-à-vis du cadre d'origine n'altère en rien le sens de l'injonction simonienne (et ricardolienne): nous devons apprendre à lire⁴⁴, c'est-à-dire à maîtriser le processus sémiotique des textes littéraires. Un retour à la *semiosis* littéraire nous montrera alors que, loin d'être « un jeu de perles de verre pour théoriciens⁴⁵ », le décodage du texte révèle un décalage entre schéma communicationnel et activation de l'œuvre d'art verbale, et montre qu'une continuité existe entre l'accès au formalisme et le plaisir de la lecture.

THÉORIE SÉMIOLOGIQUE DE RÉFÉRENCE

Insister sur l'activation des textes, c'est, nous l'avons dit, attirer l'attention sur la dimension participative des œuvres de langage. Après avoir noté qu'une activité langagière complète inclut l'acte de réception, Georges Molinié revient dans son essai de philosophie du langage, *Hermès mutilé*, sur les conditions de ce qu'il nomme « l'artistisation⁴⁶ » et, en tout premier lieu, sur l'activation des œuvres par des récepteurs, selon un schéma communicationnel qui, bien que réducteur selon lui, a le mérite d'avoir donné une légitimité aux notions d'émetteur et de récepteur: « L'idée essentielle est que l'artistisation d'une activité de langage quelconque est elle-même un acte: le déclenchement d'un acte, le résultat d'un acte, le processus d'un acte, tout ce qu'on voudra, mais un acte⁴⁷. » Définissable comme « émission de signaux d'intérêts de la part d'une subjectivité à l'égard d'une altérité⁴⁸ », la *réception* consiste à voir le texte comme une altérité potentiellement signifiante que nous interrogeons. Ainsi, le

44. « En somme, *déchiffrer*, c'est avoir franchi deux analphabétismes: le premier, visible (on ne sait pas lire), perçoit un texte, et pas de sens; le second, caché (on croit savoir lire), un sens et pas de texte » (J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Le Seuil, 1971, p. 26).

45. Selon l'expression de B. Vinken (*op. cit.*, p. 151).

46. On peut définir « artistisation » de manière simple comme le fonctionnement d'un objet ou d'une structure à régime d'art, par opposition à toute instrumentalisation du langage. Ou, avec plus de sophistication, comme « l'exhibition de l'opération sémiotique en train de s'effectuer », que Georges Molinié identifie à l'*art* proprement dit (« Pour une sémiotique de l'art verbal », *Quaderni del CIRSIL*, n° 5, 2006, p. 266), c'est-à-dire un processus sémiotique qui, par un effet d'ostension formelle, s'exhibe.

47. G. Molinié, *Hermès mutilé. Vers une herméneutique matérielle. Essai de philosophie du langage*, Champion, 2005, p. 152.

48. *Ibid.*, p. 102.

fait que l'œuvre suscite des lectures qui ne sont pas celles de l'artiste constitue un fait pertinent pour son étude.

Nous tirerons cependant mieux parti du concept d'artistisation si nous l'articulons à une approche sémiologique ayant fait ses preuves. En rupture avec le schéma communicationnel auquel Molinié a fait allusion⁴⁹, Jean Molino a proposé une étude des conduites et des formes symboliques dans le cadre d'une théorie sémiologique du style⁵⁰. Dans un article fondateur, « Fait musical et sémiologie de la musique⁵¹ », le sémiologue développe une analyse tripartite des objets symboliques. Au-delà du projet musicologique initial, auquel Jean-Jacques Nattiez donna une allonge significative, cette approche s'applique à tout artefact dont la nature peut être déterminée stylistiquement⁵². Molino distingue trois niveaux d'analyse, qui sont : A/ le niveau *poiétique* des intentions du compositeur, et qui relève d'une stratégie de production ; B/ le niveau *esthétique*⁵³ de la réception de l'œuvre, qui relève d'une stratégie de réception ; C/ le niveau *neutre* de la description immanente, la trace écrite. Chacune de ces approches est indépendante, et partitionne *l'objet artistique total*.

Vu sous cet angle, l'objet symbolique n'est plus l'intermédiaire d'un processus continu de communication qui conduirait de l'émetteur au récepteur. Ici, l'émetteur ne peut plus espérer contrôler l'ensemble des opérations, même s'il existe un code commun au lecteur et à l'auteur, comme le rappelle Claude Simon dans l'allégorie de la réception et de la création qui ouvre *Les Géorgiques*⁵⁴ : sur la base, ou non, du même code, le récepteur assigne à la trace d'autres interprétants que ceux que l'émetteur lui assignait : « Rien ne saurait nous garantir que les interprétations de tous les lecteurs coïncident entre elles, ni qu'elles coïncident

49. Sur la justification qu'apporte Molino de la mise à l'écart du schéma communicationnel, voir « Interpréter », dans C. Reichler (dir.), *L'Interprétation des textes*, Minuit, 1989, p. 9-52.

50. Voir J. Molino, « Pour une théorie sémiologique du style », dans G. Molinié et P. Cahné (dir.), *Qu'est-ce que le style?*, PUF, 1994, p. 213-261, et plus spécifiquement p. 245-247.

51. Publié dans *Musiques en jeu*, n° 17, 1975, p. 37-62 et repris en première partie de J. Molino, *Le Singe musicien*, Actes Sud, 2009. J.-J. Nattiez présente ce texte aux pages 13-16 de son *Introduction à l'œuvre sémiologique de Jean Molino*, dans *Le Singe musicien*.

52. Voir « Pour une théorie sémiologique du style », éd. cit., p. 213-261, en particulier p. 238-243.

53. Comme le rappelle Nattiez (*Musicologie générale et sémiologie*, Christian Bourgois, 1987, p. 34-35), Molino emprunte le premier terme à Étienne Gilson (*Introduction aux arts du beau*, Vrin, 1963) et le second à Paul Valéry (« Leçon inaugurale du cours de poétique au Collège de France », 1945, repris dans *Variétés V*). Le premier désigne les conditions de possibilité du faire artistique, et le second la faculté de percevoir.

54. L'écrivain rappelle que la lecture (d'un dessin, ici) « n'est possible qu'en fonction d'un code d'écriture admis d'avance par chacune des deux parties, le dessinateur et le spectateur » (G, p. 650).

avec le sens voulu par le poète⁵⁵. » Or, si les processus poïétique et esthésique n'ont pas à se correspondre, les différents traitements possibles du niveau neutre renverront à autant de postes d'analyse différents⁵⁶.

La tripartition permet ainsi de donner un statut ferme à la trace écrite (les « traces noires du niveau neutre⁵⁷ »), de faire droit à la phase de réception qu'est la lecture comprise comme co-création⁵⁸, et, au-delà, de montrer que l'analyse elle-même est une forme de perception, puisqu'elle est, en tant qu'activité métalinguistique, *un substitut de conduite symbolique*, une activité distincte du processus de *perception en temps réel* du lecteur :

Analyser les processus de création, d'interprétation et de perception, ainsi que les structures de l'œuvre, c'est établir au niveau de l'analyse un réseau d'interprétants qui se donne comme *modèle* des interprétants « naturels » à l'œuvre dans les processus *réels* de composition, d'interprétation et de perception⁵⁹.

C'est dire que le chercheur, lui-même en position esthésique vis-à-vis de son objet d'étude, doit *simuler* les conduites qu'il veut comprendre, en particulier réceptrices. De cette implication (la tripartition s'applique à l'approche sémiologique elle-même), nous pouvons inférer que la tâche du chercheur est de faire converger « lecture réelle » et perception de second niveau.

AGRÉER LES CAS DE RÉCEPTION NON SAVANTE : LECTURE DU *JARDIN DES PLANTES*

L'accès au formalisme semble suspendu aux concessions qu'il est possible de faire au cadre de référence du lecteur ordinaire. Et on peut se demander si le besoin de convergence dont il vient d'être question ne cache pas en réalité une profonde continuité entre lecture savante et lecture poignante⁶⁰. L'accès au

55. « Pour une théorie sémiologique du style », éd. cit., p. 246.

56. Ainsi, lorsqu'on cherche dans la correspondance de Simon ou dans ses entretiens des indications sur le processus d'écriture, cela relève d'une approche externe et déductive. Lorsqu'on étudie le texte pour comprendre ce que fut le processus créateur, on fait de la poïétique inductive (on forge des hypothèses). Lorsqu'on cherche à déduire des effets esthésiques à partir de l'œuvre elle-même, c'est de l'esthésique inductive, et de l'esthésique externe et déductive lorsque la réception est seule prise en compte. Voir J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, éd. cit., p. 176-179.

57. J. Molino, « Interpréter », éd. cit., p. 49.

58. Voir G. Molinié, *Hermès mutilé*, éd. cit., p. 153.

59. J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, éd. cit., p. 193.

60. Voir C. Genin, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Champion, 1997.

formalisme n'est-il pas lui-même une compétence qui s'inscrit dans le réseau sémiotique individuel du récepteur ?

Nous examinerons ici le cas de la réception non savante du *Jardin des Plantes* à travers, en guise d'exemple, la série de la baigneuse⁶¹. L'intérêt de ce roman à l'éclatement construit est de présenter une forme mosaïque sans limite obligatoire, très bien décrite, à propos des œuvres musicales, par P. Boulez :

si l'on dispose d'un certain nombre d'éléments très différenciés par des caractéristiques aisément repérables, on peut les organiser selon une suite ne dépendant pas d'une quelconque obligation, libre de toute contrainte, ces éléments sont donc à la fois prévisibles par leur profil et imprévisibles par leur succession⁶².

Mais pour en arriver là, encore faut-il rationaliser ce qu'on perçoit, et le texte ne se donne pas d'abord comme construit. En particulier, la périodicité des séries reste imperceptible. *Le Jardin des Plantes* complique la lecture par son dispositif spatialisant, donc par les effets de simultanéité qu'il tente d'éveiller. Pour cette raison, il est sage de faire observer que le lecteur court le risque de voir son rapport à l'œuvre faussé.

Les obstacles à la lecture sont nombreux. L'accès aux propriétés de l'œuvre est contingent, du fait du caractère aléatoire des processus d'identification en jeu. La mise en œuvre de calculs interprétatifs est variable et dépend 1) des circonstances de la lecture, 2) du niveau de difficulté de ces calculs, 3) de la compétence sémiotique du récepteur (ce qui inclut les particularités de son univers mental et social), et 4) de sa ferme volonté d'exploiter les ressources dont il dispose.

Nonobstant toutes ces contraintes, l'illustration du thème du « Nu à la toilette » s'impose, dès la première lecture, comme emblématique de l'œuvre. Rappelons que S. occupe une chambre d'hôtel, qu'il est en train de se laver les dents dans la salle de bains et qu'il voit dans la glace le reflet d'une femme dans la baignoire. Stéphane Darnat avance d'ailleurs l'idée que tout le roman pourrait n'être que le récit de l'effort de séduction de la baigneuse (au demeurant couronné de succès⁶³). Ce thème, néanmoins, est totalement absent de la partie II, et pour cause : les nombreux commentaires de citations de Proust, explorant les

61. Les fragments relatifs à cette série se trouvent aux pages suivantes : *JP*, p. 909-914, 916, 921-923, 925-926, 930, 961, 967, 1082-1083, 1135-1144, 1159-1160, 1169-1178.

62. P. Boulez, « Fragment : entre l'inachevé et le fini », dans P. Boulez, *Œuvre : fragment*, éd. cit., p. 16.

63. S. Darnat, « L'épiphanie du blanc », dans *Littératures*, n° 40 (« Claude Simon : *Le Jardin des Plantes* »), 1999, p. 19.

« ondulations de l'écharpe d'Iris⁶⁴ », y remplacent les variations chromatiques dont elle était le prétexte dans la partie I. La série de la baigneuse ouvre et ferme le roman, comme l'a fait très justement remarquer Marie Hartmann⁶⁵, même si elle n'est qu'une extension de la cellule génératrice de l'œuvre (la série « L'invité par erreur », témoignage de l'écrivain sur sa participation au Forum d'Issyk-Koul), reprise de *L'Invitation*.

Revenons à ce lecteur « loyal » qu'est le sujet d'une conduite symbolique non réflexive. Sa stratégie perceptive (esthétique, donc) lui permettra de prendre conscience d'éléments de construction saillants. Loin d'être purement passive, sa perception du texte sera inévitablement informée par le capital intellectuel et culturel qu'il se sera par ailleurs constitué, et il est probable que, curieux de comprendre l'objet textuel dont il a fait l'acquisition, il ait eu accès à ce « mode d'emploi de la réception » (Rannoux) qu'est le *Discours de Stockholm*. Se laisser guider par la référence à Proust et par l'idée de retrouver dans ce texte archipélagique une suite de « tableaux détachés » est une idée qui vient alors naturellement.

Parmi les quelques motifs que le lecteur discernera sans mal, deux en particulier dessinent un contraste imposant : d'un côté, cette « sorte de calcination et de révélation noire⁶⁶ », qu'annonce une série de brûlures ou blessures dont les contours forment des taches noirâtres et, de l'autre, la contemplation d'une femme qui achève sa toilette puis sort du bain et dont le corps, « semé de petits diamants », de « traînées argentées », scintille. Le thème d'une matière brun-noir fait l'objet de variations subtiles et fréquentes dans le détail desquelles nous n'entrerons pas ici. À l'hécatombe que ces variations symbolisent, l'écrivain oppose une baigneuse (lourde, lente) dont les caractéristiques (minéralité, impalpabilité, délicatesse, force, beauté) rappellent un peu celles que l'improbable et goyesque ballerine de *L'Invitation* suggère, elle, fugitivement⁶⁷ : S. transpose en un paysage imaginaire (lac aux eaux glaciales, joncs près des rives, bois profonds, un oiseau quelque part) la femme qu'il contemple, « le bruit frais des gerbes d'eau » (*JP*, p. 930) précédant la baigneuse aux « mille cascades » :

Quand la baigneuse se lève l'eau semble se déchirer, lumineuse, sous ses cuisses, ruisselle bruyamment en mille cascades tandis qu'elle se redresse, se déploie. Du bras tendu vers la serviette s'égrène un chapelet de gouttes qui font éclore à la surface maintenant agitée de vagues une

64. S. Houppermans, article « Proust (Marcel) », dans M. Bertrand (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, éd. cit., p. 855.

65. Voir M. Hartmann, *op. cit.*, p. 585.

66. J. Starobinski, « La journée dans *Histoire* », *Sur Claude Simon*, Minit, 1987, p. 25.

67. Voir S. Guermès, « De l'incohérence événementielle à la nécessité poétique : la *glasnost* selon Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 7, 2008, p. 119-139, en particulier p. 126.

suite rectiligne de petits cercles aussitôt effacés. La peau mouillée est parcourue d'un réseau de franges sinueuses glissant rapidement, laissant derrière elles des traînées argentées. L'eau colle le buisson brun où elle reste accrochée en perles qui scintillent. Comme la baigneuse lève les bras pour renouer ses cheveux, le fin duvet des aisselles apparaît comme semé de petits diamants. Il la touche. Elle vacille et s'accroche aux robinets de la baignoire. Elle lâche la serviette rose dont elle s'était fait un turban et qu'elle rajustait. (*JP*, p. 1159-1160)

La couleur brun-noir n'apparaissant plus que comme une excroissance, un polype de la vie saine, la description de la baigneuse cristallise l'émotion de la lecture : elle libère un contenu éminemment positif, la révélation de ce corps glorieux étant présentée comme le signe de « quelque chose de vaguement surnaturel », ouvrant sur « l'immensité d'un ciel impollué » (*JP*, p. 1039) – ce que S. Houppermans appelle « l'affect existentiel entre gloire et brisure⁶⁸ », véritable leçon de l'œuvre. Difficile de ne y pas voir une illustration du trouble, de la somatisation découlant de la lecture, que G. Molinié nomme « l'emphase de sens par le saisissement des sens⁶⁹ » et qu'il analyse comme « une sorte de matérialisation de la substance du contenu⁷⁰ ».

CONCLUSION

En dépit des effets d'intelligibilité que le spécialiste sait si bien tirer des textes, le lecteur profane et l'expert sont sur un pied d'égalité. Certes, explique Gérard Genette dans *L'Œuvre de l'art*, ces deux sortes de lecteurs se distinguent par leurs façons différentes d'être attentifs aux données primaires (perceptuelles) et secondaires (conceptuelles) du texte et par le nombre de traits ou propriétés qu'ils sont capables d'assimiler. Mais comme il y insiste,

toute appréciation est en quelque sorte plénière, occupant tout l'espace affectif que propose la relation à l'objet d'attention. Si je perçois « naïvement » une œuvre savante et complexe, ou même si je perçois de manière lacunaire une œuvre dont certains aspects (à mon insu) me restent cachés, mon appréciation portera intégralement sur mon objet attentionnel, et ne comportera aucun déficit affectif⁷¹.

Ainsi, chaque lecture manifeste le texte, notamment en raison du lien interne associant compréhension et affectivité. Qu'en est-il alors de l'éclatement du texte ?

La fragmentation, qu'on définira comme une modalité de la structure du texte, est un dispositif de niveau neutre qui conditionne la perception que l'on a

68. S. Houppermans, art. cité, p. 856.

69. G. Molinié, « Pour une sémiotique de l'art verbal », *op. cit.*, p. 269.

70. *Ibid.*

71. G. Genette, *L'Œuvre de l'art*, Le Seuil, 2010, p. 710.

de l'œuvre dans son entier, à partir d'un certain seuil (pas nécessairement élevé) de technicisation de la réception. On peut donc dire que l'argument simonien relatif à la fragmentarité native du perçu est définitivement démonétisé, la forme des œuvres étant seule concernée: le fragment est une étape dans un dispositif qui a pour but de défragmenter l'ensemble, invitant à procéder à des regroupements. Ainsi, la revendication simonienne de la fragmentarité conduit à reconnaître comme sources d'égarement l'illusion référentielle et la problématique de l'accès (au réel) qui lui est liée, et à nous tourner vers une alternative mieux construite. Si la perception se présente (sous un certain point de vue) comme discrète et lacunaire, c'est parce que le procès perceptif, coupé des cadres de l'expérience et considéré séparément, apparaît toujours problématique et inabouti. Là contre, il faut faire droit à une certaine continuité du perçu: le réel (ce qui est censément visé à travers lui), loin de se morceler en éléments discrets et isolés, se donne à nous sous la forme d'une cohérence culturelle, sociale, linguistique, établie au moyen des rapports négociés que nous entretenons avec notre environnement.

Et dans sa matérialité, en tant que trace, le texte est lui-même soumis à cette règle: son apparente fragmentation est aussitôt réinvestie par le lecteur, qui procède aux calculs interprétatifs qu'il croit opportun d'effectuer. La thèse que Simon a défendue est donc invalidée par les conditions mêmes d'une lecture signifiante.