La guerre en latin. Claude Simon et la bataille de Pharsale.

Jean-Yves Laurichesse

▶ **To cite this version:**

Jean-Yves Laurichesse. La guerre en latin. Claude Simon et la bataille de Pharsale.. Corinne Bonnet et Florence Bouchet. Translatio : traduire et adapter les Anciens, 52, Classiques Garnier, p. 285-303, 2013, collection "Rencontres", 978-2-8124-0860-1. hal-01148991

HAL Id: hal-01148991
https://hal.science/hal-01148991

Submitted on 6 May 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LA GUERRE EN LATIN

Claude Simon et la bataille de Pharsale

Jean-Yves LAURICHESSE
Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès
Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Texte publié dans Translatio *: traduire et adapter les Anciens*, études réunies par Corinne Bonnet et Florence Bouchet, Paris, Classiques Garnier, 2013, p. 285-303.

Les humanités classiques et les avant-gardes modernes apparaissent généralement comme deux univers culturels opposés, tant la notion de rupture est centrale pour la modernité, toujours soucieuse depuis Baudelaire de « trouver du nouveau ». Le Nouveau Roman, en particulier, s'est développé à partir des années cinquante dans le rejet de l'humanisme, dont la Seconde Guerre mondiale avait, pensait-on, consacré la faillite définitive. Cette faillite n'entraînait-elle pas avec elle tout l'héritage de la culture antique sur lequel l'humanisme s'était construit depuis la Renaissance ? Et sur un plan non plus éthique, mais esthétique, les textes anciens, transmis par la tradition scolaire, pouvaient-ils être d'une quelconque utilité pour de jeunes écrivains rejetant les formes académiques ? Pourtant, le premier roman d'Alain Robbe-Grillet, *Les Gommes*, inspiré du mythe d'Œdipe, apportait la preuve que la modernité peut trouver son aliment dans la culture classique, quitte à la détourner de multiples manières. Il est vrai que la mythologie grecque avait été souvent sollicitée au XX^e^ siècle, de Joyce à Sartre en passant par Giraudoux ou Cocteau. Plus anachronique semblait être la littérature latine, plus étroitement liée aux souvenirs du collège et du lycée, et c'est elle pourtant qui a le plus inspiré Claude Simon, peut-être précisément, on le verra, du fait de cette forte imprégnation scolaire[1].

On s'attachera ici particulièrement au roman publié en 1969 aux éditions de Minuit sous le titre *La Bataille de Pharsale*, qui fait clairement référence à la bataille qui opposa les armées de César et de Pompée, en 48 av. J.-C., près de la ville de Pharsale en Thessalie. Même si Jean Ricardou, aux grandes heures de la critique formaliste des années soixante-dix, a voulu lire dans ce titre l'anagramme d'un autre plus conforme à sa théorie, « la bataille de la phrase[2] », le référent historique est partout présent dans le roman, mais sous une forme complexe puisqu'il ne s'agit pas, malgré le caractère ostensiblement thématique du titre, de raconter cette bataille, mais d'en faire l'un des éléments du dispositif fragmentaire qui ordonne l'ensemble de ce livre très novateur par sa forme, conçu sur le modèle d'une fugue exposant plusieurs thèmes, puis les variant avant de les rassembler brièvement. On peut ainsi distinguer plusieurs « séries narratives » : l'animation de la place parisienne sur laquelle donne l'appartement du narrateur, des souvenirs d'enfance, des souvenirs de la guerre de 1940, une scène de jalousie, un voyage en Grèce, un autre voyage à travers l'Europe et ses musées, des extraits de divers textes littéraires ou non-littéraires[3]. Le thème proprement dit de la bataille de Pharsale associe le souvenir des versions latines laborieusement traduites dans

[1] Sur la relation plus large du Nouveau Roman à la culture latine, voir J. Kaempfer, « Le latin des Nouveaux romanciers », *Poétique*, 113, février 1998, p. 45-59.
[2] Jean Ricardou, *Pour une théorie du Nouveau Roman*, Seuil, « Tel Quel », 1971, p. 118-158.
[3] Voir à ce sujet la précieuse Notice de Jean H. Duffy sur *La Bataille de Pharsale* dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. critique par Alastair B. Duncan, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, particulièrement les pages 1383-1386 intitulées « L'art de la fugue ». C'est à cette édition du roman que renverront désormais les numéros de pages entre parenthèses dans le texte.

l'enfance, celui du voyage en Grèce au cours duquel le narrateur a tenté de retrouver l'emplacement du champ de bataille, et des citations de César, de Lucain et de Plutarque[1], qui ont donné chacun leur version de l'événement. Le travail de Simon ne relève donc pas, pour emprunter les catégories générales proposées par Gérard Genette dans *Palimpsestes*, de l'*hypertextualité* comme transformation d'un texte A en un texte B, mais de l'*intertextualité* définie comme « présence effective d'un texte dans un autre[2] », sous forme de citations ou d'allusions.

Traduire

Le thème de la version latine apparaissait déjà dans le roman publié par Simon deux ans auparavant, *Histoire*, dans lequel la mémoire d'enfance occupait une place importante. Comme souvent chez Simon, un livre sort d'un autre, comme si tout livre achevé laissait quelque chose à dire, par quoi l'écriture est relancée. Il faut rappeler ici quelques éléments biographiques qui éclairent le contexte. Le jeune Simon, dont le père a été tué à la guerre en 1914, est d'abord élevé par sa mère et sa grand-mère à Perpignan. Mais la mère meurt de maladie alors qu'il a onze ans et il est placé sous la tutelle d'un oncle, ancien militaire, qui vit à Paris. Dans les derniers temps de la maladie de sa mère, il avait été inscrit au collège Stanislas, établissement religieux réputé, répondant aux attentes d'une famille de tradition catholique et conservatrice. Il y fera toutes ses études secondaires, acquérant une solide formation classique, d'autant plus déterminante qu'il renoncera par la suite aux études supérieures pour se consacrer à la peinture puis à la littérature.

Or, dans *Histoire* apparaît un personnage appelé « oncle Charles », frère de la mère du narrateur, lui-même alter ego de l'auteur. Ce personnage n'a pas un modèle unique, mais est une création composite, substitut paternel mais aussi, par certains traits, double de l'auteur vieillissant. C'est à lui que le jeune collégien apporte, dans son étouffant bureau du domaine viticole dont il s'occupe, un texte latin qu'il peine à traduire :

> Mon cahier de brouillon à la main […] me tenant là bafouillant essayant de faire croire que ce que je lisais était autre chose que des mots cherchés à la diable dans le dictionnaire et mis tant bien que mal bout à bout, oncle Charles enlevant à la fin ses lunettes, posant le livre de textes sur son bureau, disant sans élever la voix Est-ce que tu ne crois pas que tu pourrais au moins faire semblant de la préparer avant de venir me dire que tu n'y comprends rien […][3]

Le souvenir est repris dans *La Bataille de Pharsale*, d'abord sous la forme d'un bref rappel (« Versions latines dont j'ânonnais le mot à mot comme une écœurante bouillie jusqu'à ce que de guerre lasse il finisse par me prendre le livre des mains et traduire lui-même. » [574-575]), avant d'être développé à plusieurs reprises en une véritable scénette – on ne parle pas assez de l'humour chez Claude Simon – qui mérite d'être citée un peu longuement :

> regard me dévisageant derrière les lunettes d'un air las vaincu d'avance Je m'asseyais posais le livre ouvert sur les papiers Je t'écoute Je me raclais la gorge
> dextrum cornu ejus rivus quidam impeditis ripis muniebat Je m'arrêtais
> alors ?
> rivus : une rivière
> impeditis ripis : aux bords obstacles
> des bords obstacles qu'est-ce que ça veut dire explique-moi
> je me taisais
> tu pourrais peut-être te donner la peine de chercher plus loin que le premier mot que tu trouves dans le dictionnaire combien de temps as-tu passé à préparer cette version ?
> je me taisais

[1] César, *La Guerre civile*, Lucain, *La Guerre civile* (ou *La Pharsale*), Plutarque, « Vie de César », « Vie de Pompée, in *Vies des hommes illustres*.
[2] Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, « Poétique », 1982, p. 8.
[3] C. Simon, *Histoire*, Minuit, 1967, p. 46-47.

bon très bien impeditis ripis : aux rives escarpées ça ne te semble pas mieux ?
si
il attendit un moment me regardant je ne levais pas les yeux de ma page de brouillon À la fin il dit Très bien continue
muniebat : abritait
il se mit à rire Abritait tu as déjà vu quelqu'un s'abriter dans un ruisseau est-ce qu'il s'agit de Jules César ou de Gribouille
je tenais ma tête toujours baissée
il rejeta la fumée de sa cigarette en soufflant entre ses lèvres rapprochées Allons courage
dextrum cornu : la corne droite
la corne ?
j'attendais
de nouveau il fit entendre le même bruit en rejetant sa fumée Et après ?
ejus : de lui
alors ?
je me taisais
et quidam ?
quidam ?
où est-il passé ?
je me taisais
bon si ton professeur te demande le mot à mot tu te débrouilleras tu lui expliqueras que le quidam est tombé dans la rivière aux bords obstacles c'était sans doute un jockey qu'en penses-tu ?
je regardais toujours ma page de brouillon
allons finissons-en sans ça c'est à neuf heures que nous allons dîner tu pourrais quelque fois penser au chagrin que tu fais à ta mère écris Une rivière aux rives escarpées protégeait son aile droite (596-597)

Le passage traduit appartient à *La Guerre civile* de César (III, 88), dont le titre était mentionné à la page 575 et dont deux extraits ont déjà figuré en traduction dans le texte (589 et 591). Il est significatif que Simon place aussi ostensiblement à l'origine de son rapport au latin cette résistance première de la langue non seulement étrangère, mais « morte ». « Latin langue morte » (575), dit en effet brutalement le texte quelques pages avant, mais ce n'est pas seulement au sens banal de l'expression. La métaphore lexicalisée est ici réactivée par un motif exposé dès l'ouverture du roman. Alors que le narrateur est assis sur son divan face à la fenêtre ouverte, un pigeon passe rapidement dans son champ visuel : « Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'œil […] » (569). Simon a révélé que cette scène a été le véritable début de l'écriture : « J'ai écrit ça en me disant : "on va voir ce qui va venir…"[1] ». Or cette vision d'une forme d'arbalète qui a aussi la fulgurance d'une flèche va susciter une image guerrière qui sera la première exposition du thème de la bataille. Elle est inspirée par la mort de Crastinus, officier de César, au cours d'une action héroïque à la tête de ses hommes : « l'un [des traits] pénétrant dans sa bouche ouverte au moment où il s'élançait en avant l'épée levée entraînant ses soldats le transperçant clouant le cri au fond de sa gorge[2] » (569). Or ce motif très violent de la bouche transpercée est repris dans le passage qui nous intéresse : « [flèche[3]] s'enfonçant dans la bouche ouverte clouant la langue de ce. Latin langue morte ». Le latin n'est donc pas seulement mort au sens où il n'est plus parlé ni écrit, il devient la langue même de la mort au sens où par lui l'organe de la parole est « cloué » et toute parole *tuée*. Il n'est pas exclu d'ailleurs que Simon joue sur la proximité phonétique entre les verbes *tuer* et *taire*, qui se rejoignent précisément dans la forme *tue*. À trois reprises en effet revient dans la scène l'expression « je me taisais ». Le texte latin n'est pour l'enfant qu'un collage de signifiants dont il cherche un à un les signifiés dans le dictionnaire sans parvenir à les relier

[1] Cité par J. H. Duffy, Notice, *Œuvres*, p. 1380.
[2] C'est en réalité une épée ennemie qui traverse la bouche de Crastinus, comme le montrera plus loin une citation de Plutarque : « Plutarque (César, LXIV) précise : "Il reçut dans la bouche un si violent coup de glaive que la pointe en sortit par la nuque." » (717). Mais l'image du pigeon appelle celle de la flèche.
[3] Le mot est remplacé dans le texte par un pictogramme.

pour en dégager un sens cohérent. Face à l'ironie de son oncle, il se trouve piteusement réduit au silence. Derrière le comique de la scène se profile une mise en question du langage qui traverse toute l'œuvre de Simon mais constitue aussi un phénomène d'époque, quand la linguistique structurale inspirée par l'œuvre de Saussure met en évidence son caractère conventionnel et arbitraire, donc historique et mortel. Le latin n'est plus pour l'enfant cette langue à haut prestige culturel sur laquelle se fondait le monument de la culture humaniste, mais une suite de signifiants inertes, auxquels seul un laborieux effort de reconstitution peut redonner quelque sens.

Visiter

Lors d'un voyage en Grèce en 1967, l'attention de Simon est attirée par un panneau indicateur portant le nom de « Farsala » et il décide de chercher l'emplacement de la célèbre bataille dont il peinait enfant à traduire le récit. L'écrivain commente dans un entretien :

> Cela m'a donné une idée. Recherche d'un champ de bataille et recherche d'un livre d'écriture. En grec ancien le mot *istoria* ne signifie pas « histoire » dans le sens où nous l'entendons aujourd'hui, mais *recherche, enquête*. C'est cela qui m'intéresse, cette recherche de ce que l'écriture va m'apporter[1].

Démarche d'écrivain donc, plus que d'historien, mais d'écrivain en tant qu'il partage avec l'historien l'esprit de recherche, à la différence cependant que pour l'écrivain l'objet de la recherche est dans le futur plus que dans le passé : il est ce que l'écriture va construire, même si cette construction trouve ses matériaux en amont.

La visite du champ de bataille de Pharsale est donc l'une des séries narratives du roman de Simon. On voit le narrateur, accompagné d'un ami grec prénommé Nikos, tenter de retrouver les lieux précis de la bataille, et précisément en souvenir de la version latine de son enfance : « Mais c'est à cause de cette version / quelle version ? / je ne savais même pas que c'était par ici J'étais tellement cancre que… Mais si ça t'embête / il fit un geste insouciant de la main On est en vacances » (583). Le narrateur s'appuie comme n'importe quel touriste sur le *Guide bleu* de la Grèce, dont plusieurs fragments sont insérés en italiques dans le texte :

> *la théorie topographique et tactique de cette bataille a suscité plusieurs hypothèses (Leache, Hungey, Cel. Stoffel, Kromayer, Lucas, Y. Berquignon*[2]*, Fr. Stälin, et, plus récemment, M. Rambaud et W. E. Gevatkin). D'après les résultats actuels…*
> […]
> *Pompée venu de Larissa avec 110 cohortes (117 d'après César) et 7000 cavaliers avait établi son camp à l'Est sur les pentes du Karadja Ahmet César venu par l'O. avec 87 cohortes et 1000 cavaliers s'était campé à 5,5 km à l'O. et au N. de la pointe du mont Krindir la ligne s'étendit du N. au S. sur une longueur de* (580)

D'emblée est donc posée la question de la vérité historique : où s'est déroulée précisément la bataille de Pharsale ? Les historiens en discutent en effet, le récit de César manquant de précision topographique, Lucain et Plutarque écrivant quant à eux plus d'un siècle après les événements. Simon insiste sur cette notion d'incertitude, allant jusqu'à citer un texte érudit :

> *les indications topographiques, au contraire, sont très insuffisantes César se borne à dire qu'il a établi son camp dans les champs* (in agris) *et dans une position favorable* (idoneum locum nactus) ; *que Pompée de son côté a aligné ses troupes en bataille* non iniquo loco *Il ajoute que l'armée de Pompée appuyait son aile droite à une « rivière » aux rives escarpées* (dextrum cornu ejus rivus quidam impeditis ripis muniebat[3]) *Il note que l'espace entre les deux armées était juste*

[1] Cité par J. H. Duffy, Notice, *Œuvres*, p. 1380.
[2] En réalité Yves Béquignon (voir note suivante).
[3] On reconnaît la phrase traduite par le collégien à son oncle dans l'extrait cité plus haut.

> *suffisant pour que leurs forces pussent s'affronter* (tantum erat relictum spatii ut satis esset ad concursum utriusque exercitus) *enfin que le camp de Pompée était sur une colline au pied de montagnes très hautes* (montes altissimos) *par où les Pompéiens se réfugient à la fin du combat sur un « mont dépourvu d'eau »* (mons sine aqua) *Comme l'a très bien observé Heusey cette description n'est claire que pour qui ne cherche pas à l'approfondir* (621-622)[1]

On sait en effet que le déroulement stratégique de la bataille et la visée politique de son récit intéressaient davantage César que la description précise d'une topographie que ses lecteurs n'auraient probablement jamais sous les yeux. De cette imprécision flagrante, Simon va tirer différents effets et significations, et d'abord un effet d'humour par la description des efforts infructueux des deux visiteurs pour situer la bataille dans un site qui n'en a évidemment conservé aucune trace. Les autochtones ne sont pas d'un grand secours, même si l'ami grec sert d'interprète. Tantôt telle montagne mentionnée dans le guide est inconnue (« il dit qu'il n'y a pas de montagne ici qui s'appelle le Karadja Ahmet il dit qu'il connaît seulement une montagne Krindir » [580]), tantôt il est question d'une bataille plus récente (« il dit qu'il y a eu une bataille contre les Turcs » [582]) ou au contraire plus ancienne (« c'est une salade dit-il Ils parlent encore d'une autre bataille celle de Kynos Képhalaï[2] » [586]). Et quand enfin un homme semble savoir, le chemin qu'il leur indique les envoie se perdre sur une piste quasi impraticable, au milieu de champs de coton, dans « une chaleur de four » (583) : « on ne peut pas continuer dis-je Et d'ailleurs ça ne mène à rien » (586).

Finalement, comble de la dérision, ce que les voyageurs verront de plus significatif, aux abords d'un village, c'est un match de football ! Il intervient dans le texte à un moment bien particulier, par un de ces effets de montage qu'affectionne Claude Simon et sur lesquels nous reviendrons. La scène de la traduction de la version latine vient d'être racontée. Elle se termine par ces mots : « Une rivière aux rives escarpées protégeait son aile droite » (597). Or l'alinéa suivant enchaîne sur la recherche du champ de bataille par cette réplique du narrateur :

> Est-ce que tu vois quelque chose qui ressemble à une rivière ?
> […]
> je ne vois rien Peut-être là où il y a ces arbres S'il y a des arbres c'est sans doute qu'il y a de l'eau
> de près la colline en dos de baleine apparaissait d'une couleur rouille-ocre piquetée de cailloux gris. Au fond de la plaine on voyait ça et là d'autres villages du même blanc terne et une ligne de collines pelées. Nous entendîmes des éclats de voix. Leurs silhouettes couraient et se poursuivaient. Le terrain était caillouteux roux sans herbe Le gardien de but dont le camp n'était pas menacé se tenait appuyé contre un des poteaux. (597)

Le glissement est saisissant du texte de César à la recherche du champ de bataille et finalement au match de football, qui va faire l'objet d'une assez longue description. À chaque étape, la dérision l'emporte : au laborieux mot à mot auquel se livre le collégien fait écho l'errance absurde de l'adulte cherchant à faire se rejoindre le texte et le réel ; un réel qui ne s'offre finalement que sous la forme d'un simulacre de combat, de plus anachronique. À qui espère trouver sur le terrain la trace de l'événement historique, la réalité semble répondre en se moquant.

Mais un autre enjeu est présent dans le texte, à la faveur du montage complexe des séquences. Si la bataille de Pharsale intéresse Simon, ce n'est pas seulement à cause d'un souvenir d'enfance et d'un souvenir de voyage. Car la guerre est de tous les temps. Le lecteur de *La Route des Flandres*, publié neuf ans plus tôt, ne pouvait être étonné de voir ressurgir ici cette expérience à la fois traumatisante et fondatrice. Ce n'est donc pas seulement à travers les

[1] J. H. Duffy indique en note n'avoir pas retrouvé l'origine de la citation. Simon semble cependant avoir repris, mais en le réécrivant quelque peu, un passage d'une étude d'Y. Béquignon, « Études thessaliennes : I. Le champ de bataille de Pharsale », *Bulletin de correspondance hellénique*, volume 52, 1928, pp. 9-44 (consultable en ligne sur le site Persee : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bch_0007-4217_1928_num_52_1_2915).

[2] Bataille des guerres macédoniennes, 197 av. J.-C.

textes latins que Simon regarde le champ de bataille de Pharsale, mais à travers sa propre expérience de combattant de mai 1940. Or, malgré les presque deux millénaires qui séparent les événements, malgré les géographies si différentes de la Thessalie et des Flandres, c'est le caractère fondamentalement intemporel de la guerre qui le frappe, à commencer par la banalité du décor contrastant avec la violence extrême des événements. À la question de Nikos « tu crois qu'il y a quelque chose à voir ? » (583), le narrateur répond : « non dis-je Probablement des collines comme d'autres collines et une rivière comme d'autres rivières J'ai failli aussi crever dans un endroit où il n'y avait que des collines et une rivière comme partout ailleurs C'est toujours comme ça ». Notre imaginaire voudrait naïvement qu'aux grands événements historiques corresponde quelque décor fastueux, comme au théâtre, à l'opéra ou au cinéma, tant la mémoire collective les magnifie. Mais c'est une illusion rétrospective et en réalité n'importe quel coin de campagne fait l'affaire.

Le narrateur va donc évoquer en contrepoint de la bataille de Pharsale un épisode au cours duquel il a failli perdre la vie. En mai 1940, alors que l'armée française qui est entrée en Belgique pour se porter au devant des Allemands bat en retraite, le régiment de cavalerie auquel appartient Simon tombe dans une embuscade. Les cavaliers tentent de fuir mais sont arrêtés par une tranchée de chemin de fer dans laquelle ils dévalent en désordre. Désarçonné, Simon se souviendra avoir couru éperdument sur la voie ferrée en s'attendant à tout moment à recevoir une rafale dans le dos. Par un effet de montage entre la scène de traduction et la scène de guerre moderne, il souligne de manière particulièrement frappante la continuité des expériences à travers les siècles :

> impetum fecerunt : ils firent une charge
> in Pompeii equites : contre les cavaliers de Pompée
> tanta vi : avec une telle violence
> *Je ne savais pas encore…*
> ut eorum nemo consisteret : qu'aucun d'eux ne résista
> omnesque conversi : et que tous faisant demi-tour
> tournant bride, dit-il : il s'agit de cavaliers
> derrière les reflets de ses lunettes je ne pouvais pas voir ses yeux. Continue
> non solum loco excederent : non seulement ils cédèrent le terrain
> sed protinos incitati fuga : mais aussitôt s'élancèrent dans la fuite
> prirent la fuite[1]. De nouveau je le regardai. Mais ce n'étaient rien que des mots, des images dans des livres, *je ne savais pas encore, je ne savais pas*, couché ou plutôt aplati sur l'encolure je pouvais voir en bas son ombre étirée galopant sur le sol les prés sentant la houle de muscles entre mes cuisses affolés par les détonations soulevées par les sabots des mottes de terre volaient quelqu'un a crié Doucement bon Dieu tenez-les ne les laissez pas j'entendais des claquements secs métalliques le souffle des chevaux plus bruyant tandis que toujours au grand galop nous remontions la colline et puis tout à coup comme si le sol cessait s'ouvrait le temps de voir les rails brillant dans l'ombre tout au fond le vide un dixième un centième de seconde peut-être *je ne sais pas* et au moment où il basculait j'ai eu je ne sais trop comment le réflexe de le coucher sur le côté et après de serrer mes jambes aussi fort que je pouvais pour me maintenir sur lui pendant qu'il glissait sur le flanc le long de la pente et puis quelque chose sans doute m'a accroché ou peut-être s'est-il débattu et j'ai été désarçonné finissant *je ne sais trop comment non plus* de dégringoler au milieu des pierres arrachées qui roulaient […] (615-616)

La fuite des « dragons » français semble ainsi prolonger celle des cavaliers pompéiens, dans un audacieux mouvement d'écriture qui joue à fond sur l'entrelacs des thèmes[2].

Mais un double non-savoir se dit aussi à travers les insertions en italiques. D'abord (*« je ne savais pas »*) celui de la connaissance livresque par rapport à l'expérience vécue : jamais les mots ne seront l'équivalent des choses qu'ils désignent, et particulièrement quand ces choses ne nous sont pas familières. L'idée avait été déjà formulée par l'oncle Charles dans *Histoire,*

[1] César, *La Guerre civile*, III, 93.
[2] J. H. Duffy remarque très justement le lien entre *fuga* au sens de fuite et la forme de la *fugue* qui organise le roman tout entier (Notice, *Œuvres*, p. 1399).

alors que son neveu lui racontait une autre guerre, celle dont il avait eu un aperçu à Barcelone en 1936 :

> On t'avait pourtant bien dit j'imagine qu'il y avait du sang et des morts seulement…
> […]
> … entre le lire dans des livres ou le voir artistiquement représenté dans les musées et le toucher et recevoir les éclaboussures c'est la même différence qui existe entre voir écrit le mot obus et se retrouver d'un instant à l'autre couché cramponné à la terre et la terre elle-même à la place du ciel et l'air lui-même qui dégringole autour de toi comme du ciment brisé des morceaux de vitres […][1].

C'est donc le langage en général qui est en cause, mais le latin accroît encore l'écart dans la mesure où il nécessite le passage par la traduction et donc une autre couche de mots entre le sujet et la chose. L'autre non-savoir est celui de la mémoire (*« je ne sais pas »*), incapable de reconstituer l'événement de manière fiable, comme en témoigne dans *La Route des Flandres* le leitmotiv : « mais comment savoir, comment savoir ?[2] ». Or, si les acteurs eux-mêmes échouent à restituer la vérité de l'événement qu'ils ont vécu, comment espérer retrouver dans les collines grillées de Macédoine quoi que ce soit de l'antique bataille ? C'est bien ce que signifie la réaction du patron de café grec à qui le narrateur a fait dire par son ami que la bataille avait eu lieu « avant Jésus-Christ » :

> Le patron écoutait avec une attention perplexe Il écarta les bras dans un geste d'impuissance prit les autres à témoin Ils nous regardèrent d'un air réprobateur
> qu'est-ce qu'il dit ?
> il dit Avant le Christ mais alors *comment savoir ?*[3] (582)

Certes, l'éloignement temporel a ici de quoi décourager, mais l'incertitude vaut pour toute guerre, et même pour le passé tout entier.

Construire

Et pourtant, le miracle de l'écriture est que ce texte latin révolu puisse encore servir à une écriture moderne. C'est bien ce que suggère la description d'une moissonneuse-lieuse découverte par les voyageurs sur le site de Pharsale, dont le caractère métapoétique a été souvent commenté par la critique :

> Telle qu'elle se présente, il est évident que la machine est incomplète et que plusieurs de ses pièces manquent, soit qu'elle ait été endommagée dans un accident, soit que, plus probablement, la machine étant hors d'usage, ces pièces aient été enlevées pour remplacer celles, correspondantes, d'une autre machine […].
> Toutefois, quoique son état actuel interdise de se faire une idée précise de son fonctionnement, il semble qu'en ordre de marche l'énergie transmise à partir de l'essieu des roues aux diverses pièces était alors transformée en mouvements […] (660)

Une mécanique complexe, porteuse autrefois d'une puissante « énergie », mais depuis longtemps immobilisée et dans laquelle le traducteur novice a toujours le sentiment qu'il manque quelque pièce indispensable pour la remettre en mouvement : tel apparaît en effet le texte latin de la bataille de Pharsale aux yeux du malheureux collégien. Mais ces pièces qui manquent ne sont-elles pas aussi celles qui servent à présent à « une autre machine » ? Ce recyclage infini des textes est bien en effet ce que l'on appelle « intertextualité », et pour reprendre l'expression de Julia Kristeva, *La Bataille de Pharsale* est par excellence une « mosaïque de citations[4] », à la manière de ces compositions de Gaudí admirées par Simon,

[1] C. Simon, *Histoire*, p. 152.
[2] C. Simon, *La Route des Flandres*, in *Œuvres*, p. 404.
[3] Je souligne.
[4] J. Kristeva, *Semeiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, Seuil, « Points », 1969, p. 85.

faites de morceaux de carrelage ou de vaisselle colorés. Or le texte latin offre un matériau d'écriture privilégié, même si bien d'autres (tableaux de batailles, extraits de Proust, etc.) entrent dans la composition du roman.

Simon se montre d'abord particulièrement sensible au signifiant, à la matérialité sonore et visuelle de la langue latine, comme il l'est pour la langue française elle-même ou pour d'autres langues citées dans ses romans, tels que l'espagnol ou l'anglais. Elle est évoquée dans *Histoire* à propos d'un autre texte latin plusieurs fois sollicité, les *Métamorphoses* d'Ovide[1], avec ses mots

> aux consonances métalliques, dures (le monde ancien tout entier – les frises de cavaliers au galop, les trirèmes, les flots onduleux, les hanches des déesses, les villes – coulé, sculpté dans ces matières dures (bronze, marbre) comme les personnages des bas-reliefs, des médailles, et cette noire colonne d'airain retentissant du pas sonore des légions, d'un fracas de boucliers, de rames et de vagues de métal entrechoquées), les mots semblables à ces coupes, ces peignes, ces aiguilles, ces bracelets de bronze ou de cuivre verdis, un peu rongés, mais aux contours précis, ciselés, que l'on peut voir dans les vitrines de ces musées, ces petites constructions à l'ombre de trois cyprès, installés sur les lieux mêmes des fouilles et où somnole un gardien dans le torride après-midi…[2]

Les mots du latin, par leur forme autant que par leur sens, renvoient à tout un ensemble de matériaux et d'objets auxquels est associée l'idée de dureté, de résistance à l'usure du temps. S'ils n'ont plus cours aujourd'hui, comme ces monnaies depuis longtemps obsolètes (« pièces de bronze verdies rongées ou plutôt pustuleuses où se distingue un vague profil CAESAR AUGUSTUS IMP » [623]), ils n'en gardent pas moins, et même d'autant plus, cette valeur de l'absolument *révolu* (« Le monde ancien tout entier ») qui fascine l'écrivain moderne. Car cette forme verbale a survécu aux siècles et s'en saisir, à la manière d'un archéologue, c'est comme manier des morceaux de durée, et les intégrer à son texte revient à y inscrire le temps même. À cela s'ajoute le caractère exogène du matériau, qui offre un riche contraste visuel et sonore avec la langue française. Autant chez un Montaigne une continuité culturelle liait la citation latine au texte français, autant dans le contexte contemporain le divorce est consommé, le contraste majeur. C'est sur cette opacité du texte latin que jouent les nombreux passages dans lesquels il est traduit par le collégien ou par son oncle, dans une alternance régulière entre les deux langues. Mais ces traductions disent aussi les limites de toute traduction, les segments latins sonnant haut et fort comme les bruits même de la bataille quand les segments traduits semblent en retrait, réduits à une plate signification.

Différentes en effet sont les traductions insérées dans le texte. C'est avec elles surtout que se développe ce qu'Antoine Compagnon a appelé le « travail de la citation », dont il a montré qu'il remonte à une sorte d'origine du rapport à l'imprimé : « La citation est la forme originelle de toutes les pratiques du papier, le découper-coller, et c'est un jeu d'enfant[3] ». Rappelons que Simon avait gardé de sa période plasticienne le goût du collage et qu'il avait composé selon cette technique deux grands paravents[4]. Au regard de la traduction linéaire à laquelle se livre le collégien avec son oncle, les citations traduites des textes latins ont une dimension ludique, non par absence de sérieux, mais par affirmation de liberté. Il en va sans doute d'une certaine irrévérence à l'égard de l'héritage classique, qui n'est en rien ici sacralisé, mais devient matériau soumis au bon vouloir de l'écrivain, ou si l'on veut matériau de récupération, recyclé pour servir à un autre usage. Mais plus profondément, ne s'agit-il pas de lui donner une nouvelle vie, au moins dans l'ordre de la littérature, et d'attester par là sa capacité de survivre à la mort de la civilisation qui l'a produit ?

---

[1] Dans *La Bataille de Pharsale* (622-623), mais aussi auparavant dans *La Route des Flandres*. La sexualité est avec la guerre l'autre grand thème associé chez Simon à la langue latine. Dans *Histoire*, le collégien dérobe les *Métamorphoses* dans la bibliothèque de son oncle Charles.

[2] C. Simon, *Histoire*, p. 109.

[3] A. Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, Seuil, 1979, p. 27.

[4] Voir à ce sujet B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 103 et sq.

Formellement, les citations traduites ne sont pas signalées par des guillemets, mais par des italiques. Toutefois, ces italiques ne sont pas réservés exclusivement aux citations latines ni même aux citations en général (celles du *Temps retrouvé* de Proust sont nombreuses dans le roman). Des faits vécus par le narrateur pendant la guerre peuvent être aussi ponctuellement en italiques, quand ils sont eux-mêmes insérés dans une description plus vaste, comme celle de *La Bataille de San Romano* d'Ucello (632). Les italiques ont donc avant tout une valeur différentielle, ce qui contribue à brouiller davantage encore les sources énonciatives. La longueur des citations est variable, de quelques mots à plusieurs lignes. Elles sont intégrées au texte de Simon et souvent dans la continuité d'une phrase, à la faveur de cette ponctuation libre et rare qui caractérise son écriture. Simon va jusqu'à supprimer leur ponctuation originale, pour mieux les intégrer au flux de son propre texte. Et bien entendu elles sont dépourvues de références. L'écart est donc maximal avec la citation savante qu'appelleraient pourtant des textes aussi « classiques ». Toutefois, un extrait de la mort de Crastinus racontée par César fait l'objet de citations complémentaires de Plutarque et de Lucain, entre guillemets et avec références (717). Mais cet usage érudit reste exceptionnel et contraste volontairement avec l'usage dominant, peut-être pour souligner les différentes versions de la mort de ce personnage, en écho à celle du capitaine de Reixach dans *La Route des Flandres*[1].

C'est que la fonction de la citation est ici tout autre. Elle ne vient pas à l'appui d'un propos érudit, mais entre en relation avec son environnement textuel en termes d'analogies ou de contrastes, donc selon une logique de composition. Texte cité et texte citant s'en trouvent modifiés, car comme l'écrit encore Compagnon : « La citation travaille le texte, le texte travaille la citation[2] ».

La première citation de César est caractéristique. Le texte est revenu sur l'image initiale du vol du pigeon :

> […] de sorte que, bien après sa disparition, tout ce qui a persisté ç'a été d'une part, pour l'esprit, non pas un oiseau mais seulement cette impression, déjà souvenir, de foudroyante montée, de foudroyante ascension verticale, et d'autre part, pour l'œil, cette image d'arbalète, et alors la voûte de flèches, les traits volant dessinant une arche entre les deux armées *s'étant reposés un petit moment et ayant repris de nouveau leur course ils lancèrent leurs javelots et rapidement*[3]… (589)

Le glissement analogique du souvenir visuel au souvenir littéraire est assuré ici par un autre souvenir, pictural, celui du tableau de Tintoret, *La Bataille de Zara*, déjà évoqué de manière approximative à la première page du roman (car le texte se construit aussi constamment comme reprise interne) : « […] les traits mortels s'entrecroisant dessinant une voûte chuintante comme dans ce tableau vu où ? combat naval entre Vénitiens et Génois sur une mer bleu-noir crételée épineuse d'une galère à l'autre l'arche empennée bourdonnante dans le ciel obscur […] » (569). L'enchaînement n'obéit donc pas ici à une logique narrative, mais associative, selon le principe formulé par Simon dans le *Discours de Stockholm* :

> […] il semble aujourd'hui légitime de revendiquer pour le roman (ou d'exiger de lui) une crédibilité, plus fiable que celle, toujours discutable, qu'on peut attribuer à une fiction, une crédibilité qui soit conférée au texte par la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psychosocial qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure, en ce sens que tel événement, décrit et non plus rapporté, suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres[4].

Il y a donc davantage de « vérité » dans la ressemblance entre le vol d'un pigeon et une flèche, ou dans la ressemblance entre des batailles appartenant à des époques différentes,

[1] Voir à ce sujet la notice de J. H. Duffy, *Œuvres*, p. 1395.
[2] A. Compagnon, *La Seconde Main ou le travail de la citation*, p. 37.
[3] César, *La Guerre civile*, III, 93.
[4] C. Simon, *Discours de Stockholm* (1986), in *Œuvres*, p. 896.

représentées par l'écriture, la peinture ou la mémoire personnelle, que dans l'histoire d'un personnage forgé de toute pièce selon des catégories psychologiques et sociales plus ou moins conventionnelles. Les « qualités » sensibles qui relient ces éléments, l'écrivain s'attache à les révéler par l'écriture et le montage, et c'est au lecteur de les percevoir par une lecture qui ne cherche plus à suivre une intrigue, mais à saisir des « rapports ».

Il arrive que la marqueterie du texte soit encore plus minutieuse, travaillant sur de très brefs fragments d'auteurs différents incrustés dans le récit d'une scène contemporaine (le match de football sur le champ de bataille de Pharsale) :

> de temps à autres de petits oiseaux gris surgissaient d'entre les pierres filaient en vols brefs tirant un trait rectiligne comme une pierre en même temps que s'élevait s'étirait leur cri rectiligne lui aussi grinçant imitant un bruit de poulie mal graissée tournant très vite puis disparaissaient Encore une fois parvinrent les clameurs discordantes ténues *avec l'idée qu'ainsi l'on effrayait l'ennemi et que l'on excitait les siens*[1] et l'arbitre siffla *non pas la mort qui est le châtiment réservé à tous mais après ton destin fatal le sentiment de ta mort*[2] *il reçut dans la bouche un si violent coup de*[3] Du haut de la colline on pouvait voir toute l'étendue du champ de bataille (606)

Les « traits rectilignes » tracés par le vol des oiseaux rappellent bien sûr le vol initial du pigeon, tandis que leur cri « grinçant » associé aux « clameurs discordantes » des joueurs prépare l'évocation des cris poussés par les guerriers. Et dans un fulgurant raccourci temporel, le sifflement de l'arbitre résonne au moment même de la mort de Crastinus, comme s'il sifflait une faute ou la fin de la partie. Mais par-delà l'effet formel, se dégage aussi une sorte de *leçon* antihumaniste : entre la nature et l'homme, entre le sport et la guerre, plus de hiérarchie, mais une simple coexistence dans le temps et l'espace, dont rend compte un travail de montage qui place tout sur le même plan. Ce principe est d'ailleurs formulé dans le livre même par le biais d'une citation de l'historien de l'art Élie Faure à propos de Dürer, peintre admiré par Claude Simon :

> *tout pour l'artiste allemand est au même plan dans la nature le détail masque toujours l'ensemble leur univers n'est pas continu mais fait de fragments juxtaposés on les voit dans leurs tableaux donner autant d'importance à une hallebarde qu'à un visage humain à une pierre inerte qu'à un corps en mouvement […]* (676)

On voit aussi à quel point Simon exhibe l'usage des « ciseaux[4] » qui découpent la citation non selon les normes académiques, mais en fonction des nécessités esthétiques de la composition, allant jusqu'à des reprises de segments minimaux en leitmotiv, comme celui de la bouche transpercée par une flèche ou une épée, qui réapparaît à plusieurs reprises, associé à des contextes très divers : une publicité pour un film comique dans un journal que le narrateur vient d'acheter (« Les deux comiques renversaient la tête en arrière […] riant aux éclats la bouche grande ouverte *un si violent coup de glaive que la pointe en ressortit par la nuque* Je croyais me rappeler une [flèche[5]] » (610), ou une scène érotique plus ou moins fantasmée par la jalousie (« et elle suspendue sous son ventre gracile le buvant enfoncé *dans la bouche un coup de glaive si violent que la pointe en ressortit par* » [612]).

Prenons un dernier exemple, qui établit un autre rapprochement insolite entre la guerre civile antique et la guerre de 1940 :

---

[1] César, *La Guerre civile*, III, 92.

[2] Lucain, *La Pharsale*, VII, 470. La phrase complète est citée à la p. 717. César dit à Crastinus, qui va se sacrifier pour la victoire : « Puissent les dieux te donner non pas la mort, qui est le châtiment réservé à tous, mais, après ton destin fatal, le sentiment de ta mort, Crastinus, toi, dont la main brandit la lance qui engagea le combat et la première teignit la Thessalie de sang romain ! ».

[3] Plutarque, « Vie de Jules César », LIX, *Les Vies des hommes illustres*. La citation est complétée à la p. 610 : « *un si violent coup de glaive que la pointe en ressortit par la nuque* ».

[4] « *Scissors and paste* », des ciseaux et de la colle : Antoine Compagnon emprunte à Joyce ces emblèmes très concrets du travail de la citation, qui renvoient à la fois au jeu enfantin et au collage cubiste ou surréaliste (*op. cit.*, p. 17).

[5] Pictogramme de la flèche.

> *on put voir dans le camp de Pompée des berceaux de verdure dressés avec soin les tentes couvertes de gazon frais quelques unes même comme celle de Lentulus ombragées par du lierre en sorte qu'on était facilement conduit à penser que des gens qui recherchaient des voluptés aussi superflues*[1] peu à peu nous avions fini par nous installer À mesure qu'avril s'avançait les petites feuilles des charmes grandissaient le sous-bois se piquetait d'abord de points clairs puis cela fit comme un léger brouillard vert transparent Sous la tente nous avions disposé une litière de petites branches entrecroisées entassées qui nous protégeait de l'humidité je ne savais pas qu'on pouvait si bien dormir avec une selle de cheval comme oreiller sa concavité je ne savais pas encore que la mort (624)

Simon s'amuse manifestement de cette analogie entre le camp romain et le campement des soldats français dans les Ardennes pendant la « drôle de guerre », les deux situations étant présentées comme une sorte de partie de campagne voire de camping, avec cependant, pour les uns comme pour les autres, tout l'ironie tragique de la proche défaite, et quelque chose dans le rapprochement comme une leçon de l'histoire : car si l'armée de Pompée avait pu être victime de sa mollesse, l'armée française n'avait-elle pas eu tort d'attendre tout un automne et un hiver qu'Hitler veuille bien attaquer ?

*

Pour Claude Simon, écrivain de la modernité, la langue et la civilisation latines sont donc bien mortes. Elles évoquent le souvenir de laborieuses versions latines, ou encore de la visite décevante d'un site historique. Pourtant, elles peuvent trouver une nouvelle vie dans le travail de l'écriture, car elles font partie de cette mémoire culturelle qui, au même titre que la mémoire personnelle, constitue un immense réservoir dans lequel puise l'écrivain. *La Bataille de Pharsale* s'achève sur la description de sa table de travail au moment où il va tracer les premiers mots du livre que l'on vient de lire[2]. Sur cette table se trouve un dictionnaire, et sur ce dictionnaire « une carte postale représentant le buste et la tête d'un homme d'une trentaine d'années environ, en train de souffler dans une trompette » (739). Ce détail d'un tableau de Piero della Francesca, *La Défaite de Chosroès*, est la dernière apparition du grand thème guerrier qui parcourt tout le livre. Plus largement, le dictionnaire et la reproduction de peinture emblématisent la fonction de l'héritage culturel dans la production du texte. Dans cet héritage, le texte latin figure une mémoire très ancienne, mais qui ne se distingue pas fondamentalement de la mémoire récente. L'une et l'autre en effet sont soumises au travail destructeur du Temps, qui ne rend que plus précieux les fragments qui lui ont résisté. Ainsi pourrait-on dire du texte latin ce que Simon écrit ailleurs des *ruines* en tant qu'elles sont à la base de son travail d'écriture :

> Après tout, les ruines sont les manifestations de la vie dans ce qu'elle a de plus robuste, et tout passé est une addition de ruines auxquelles le temps, les mutilations, confèrent une majesté durable que l'édifice ainsi ennobli n'avait pas à l'état neuf. Nous sommes tous constitués de ruines : celles des civilisations passées, celles des événements de notre vie dont il ne subsiste dans notre mémoire que des fragments[3].

Il reste bien en effet quelque chose de potentiellement vivant dans ces pages antiques, fragments d'une civilisation disparue, que l'écrivain fragmente à nouveau par d'audacieux coups de ciseaux pour, paradoxalement, leur redonner une jeunesse.

[1] César, *La Guerre civile*, III, 96.
[2] Ce motif sera repris par Simon sous forme de dessin à l'ouverture du livre publié l'année suivante, *Orion aveugle* (Skira, « Les sentiers de la création », 1970).
[3] C. Simon, *Album d'un amateur*, Remagen-Rolandseck, Rommerskirchen, 1988, p. 18.