

8. Vax Louis, *L'Art et la littérature fantastiques*, Paris 1961, Presses Universitaires de France.
9. Vax Louis, *La Séduction de l'étrange*, Paris 1965, Presses Universitaires de France.

Czesław Grzesiak

Principaux aspects de la création littéraire de Claude Simon

1. Préliminaires

Claude Simon fait partie du groupe que l'on appelle *groupe des nouveaux romanciers* ou, tout simplement, *le Nouveau Roman*. Il figure - avec A. Robbe-Grillet, C. Mauriac, R. Pinget, S. Beckett, N. Sarraute, C. Ollier et le principal éditeur de la plupart des textes des nouveaux romanciers, J. Lindon - sur la fameuse photo, prise en 1959, devant le siège des Editions de Minuit. En 1971, il participe au Colloque de Cerisy-la-Salle sur Le Nouveau Roman, organisé par Raymond Jean, Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, avec la participation active des romanciers eux-mêmes¹ et des critiques intéressés par ce nouveau mouvement littéraire. Trois ans plus tard, du 1^{er} au 8 juillet, le Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle lui consacre un colloque spécial². Le nom de Claude Simon figure également sur la première liste des nouveaux romanciers, proposée, en 1958, par le numéro spécial de la revue *Esprit*, ainsi que sur celles élaborées par Françoise Baqué³ et Jean Ricardou⁴. Le romancier gagne

¹ Parmi les nouveaux romanciers qui ont pris part à ce Colloque, il convient de citer: M. Butor, C. Ollier, R. Pinget, A. Robbe-Grillet, N. Sarraute et C. Simon. Au cours de ce colloque, les nouveaux romanciers se sont mis d'accord sur certains principes - relatifs surtout à la pratique et à la théorie de l'écriture - mais, en réalité, chacun suivait sa propre voie.

² Les actes de ce colloque ont été publiés dans la collection 10/18: *Claude Simon: analyse, théorie*, sous la direction de Jean Ricardou, Paris, U.G.E., 1975.

³ F. Baqué, *Le Nouveau Roman*, Paris, Bordas, 1972.

une renommée mondiale en 1985, quand l'Académie de Stockholm lui accorde le Prix Nobel de littérature⁵.

Claude Simon naît à Tananarive (Madagascar) le 10 octobre 1913, dans une famille française. Son père est originaire de la Franche-Comté et sa mère vient du Roussillon. Après la mort de son père, officier de carrière, tué tout au début de la Première Guerre mondiale, le petit Claude s'installe en France avec sa mère et demeure à Perpignan jusqu'à la mort de celle-ci, en 1924. Il poursuit ses études secondaires à Paris. Puis, il suit des cours de peinture à l'académie André Lhoté⁶. Pour compléter son instruction, il passe deux ans à l'étranger: un an à Oxford et un an à Cambridge. En 1936, le jeune homme s'engage dans la guerre civile en Espagne où il sert de passeur d'armes à Barcelone pour les Républicains. Trois ans plus tard, mobilisé dans un régiment de dragons, il combat les blindés allemands à cheval aux bords de la Meuse en Belgique; il connaît la débâcle puis est fait prisonnier; après avoir passé quelques mois au Stalag IV B, à Muhlberg-oder-Elbe, il réussit à s'évader en octobre 1940. Revenu en France, il commence sa carrière d'écrivain qui dure jusqu'à présent. Invité par de nombreuses universités, C. Simon voyage beaucoup; il se déplace non seulement en Europe, mais va aussi en Russie, aux Etats-Unis, dans les pays d'Amérique latine, au Japon, en Inde et dans beaucoup d'autres pays encore. Lorsqu'il ne voyage pas, il vit discrètement et très modestement à Paris, dans son petit appartement de la place Monge, et passe une bonne partie de son temps à Salses, dans les Pyrénées-Orientales.

⁴ J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris Ed. du Seuil, 1973.

⁵ C. Simon a donné à la France son 12^e prix Nobel de littérature, 21 ans après que J.-P. Sartre eut refusé cette distinction. Il a rejoint le panthéon prestigieux où siègent déjà: Sully-Prudhomme (1901), F. Mistral (1905), R. Rolland (1915), A. France (1921), H. Bergson (1927), R. Martin du Gard (1937), A. Gide (1947), F. Mauriac (1952), A. Camus (1957), Saint-John Perse (1960) et J.-P. Sartre (1964).

⁶ C'est un fait assez important, car il trouvera un écho dans l'oeuvre littéraire de C. Simon.

2. L'oeuvre de C. Simon: influence des maîtres; trois étapes dans sa création littéraire

Dès le début de sa carrière littéraire, C. Simon subit l'influence de ses trois grands maîtres: Proust, Faulkner et Joyce. L'influence la plus importante est sans doute celle de Proust. Elle est visible dans l'exploration du temps, dans le recours aux souvenirs et à la mémoire, et dans la prédilection pour des phrases très longues. De Faulkner vient la discontinuité du récit, le rejet de la chronologie traditionnelle et un goût particulier pour la description. L'influence de Joyce se manifeste, à son tour, dans l'utilisation du monologue intérieur, dans l'abandon des signes de ponctuation et dans l'emploi de divers artifices typographiques⁷.

L'oeuvre simonienne compte déjà 25 textes publiés en librairie. En principe, ce sont des romans, mais il y a aussi quelques ouvrages liés à la peinture. Certains de ses livres sont traduits dans une trentaine de langues étrangères⁸.

En général, après 56 ans d'activité littéraire, on peut distinguer trois grandes étapes dans la création romanesque de C. Simon.

La première étape concerne les premiers textes simoniens: *Le Ticheur* (1945), *La Corde raide* (1947), *Gulliver* (1952) et *Le Sacre du Printemps* (1954). Ils sont écrits selon les procédés et les techniques du roman traditionnel (balzacien), renouvelés et enrichis un peu par le roman américain.

La deuxième étape - appelée *expérimentale* - situe déjà la création romanesque de C. Simon dans le cadre du Nouveau Roman. Elle commence avec la publication du *Vent* (1957) et s'achève, dix ans après, avec *Histoire* (1967). Outre ces titres, il faut encore citer *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960) et *Le Palace* (1962).

⁷ Ils sont surtout visibles dans *La Bataille de Pharsale* où, à la place des mots, l'écrivain a parfois introduit des dessins figurant certains objets: pantalon, panneau indicateur, fleches, etc.

⁸ En Pologne, C. Simon est peu connu. Trois de ses textes seulement (*La Route des Flandres*, *La Chevelure de Béatrice* et *L'Invitation*) ont été traduits en polonais. Parmi les revues, c'est surtout *Literatura na ewiercie* (n^{os} 11-12, 1985) qui a consacré à peu près la moitié de son volume au lauréat du Prix Nobel de littérature en 1985.

Dans la construction de ces romans, l'auteur conserve encore certains éléments du récit traditionnel, notamment le fil d'une histoire, les personnages et leur ancrage dans un contexte socio-historique, mais, à vrai dire, ces éléments deviennent de plus en plus flous, se désagrègent constamment et vont disparaître complètement dans la phase suivante.

Avec la troisième étape, C. Simon rejoint le Nouveau Nouveau Roman⁹. Celui-ci prend le relais du Nouveau Roman et radicalise davantage ses procédures. La notion de personnage s'abolit complètement¹⁰ et le texte littéraire n'est qu'un fait de langage. C'est l'étape de la *production* ou de la *génération de textes*. *La Bataille de Pharsale* (1969) inaugure cette nouvelle phase et en constitue la meilleure illustration. Viennent ensuite *Les Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973), *Leçon de choses* (1975), *Les Géorgiques* (1981), *L'Acacia* (1989), *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001).

3. La tentation autobiographique chez C. Simon
Depuis *L'Herbe* jusqu'à *Tramway* récemment paru, C. Simon poursuit une oeuvre où la part autobiographique est prépondérante. Des fragments du passé, liés à son histoire personnelle ou familiale, et qui surgissent au hasard du présent, deviennent prétextes à écrire.

Dans la création simonienne, on peut distinguer deux types de textes à caractère autobiographique. Les plus nombreux sont sans doute ceux où l'on constate tout simplement la présence d'un épisode ou de quelques éléments liés à la biographie de l'écrivain. Ainsi, un des épisodes de *Triptyque* est situé dans le Jura où C. Simon a passé une partie de sa jeunesse; *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques* sont centrés sur son expérience de combattant de 1940; *L'Herbe*

rappelle la vente de la propriété familiale dans le Jura; *Histoire* est composé à partir de la collection de cartes postales qui sont en possession du narrateur et qui viennent de sa mère; *La Bataille de Pharsale*, *Les Corps conducteurs* et *L'Invitation* évoquent les souvenirs de voyages en Grèce, en Amérique latine et en Russie.

Un changement de perspective dans l'utilisation du vécu s'est produit vers la fin des années '80 chez C. Simon - avec la publication de *L'Acacia* (1989). C'est déjà un texte parfaitement et entièrement autobiographique. L'écrivain y parle de ses parents, de leur rencontre, de la mort de son père tué en 1914, de la mère cherchant sa tombe en 1919, des événements familiaux de sa jeunesse. Il évoque aussi son départ pour la guerre, le 27 août 1939, donc exactement un quart de siècle après la mort de son père, tombé au front le 27 août 1914. Dans le train qui l'emporte vers le régiment de cavalerie où on l'a affecté comme brigadier, il repense à son enfance et à sa jeunesse, passées dans „une ville du Midi” ou dans „une propriété d'été”. Bien que l'auteur gomme les références géographiques, le lecteur reconnaît facilement la capitale du Roussillon et ses environs. En ce qui concerne les lieux, C. Simon évoque la gare de Perpignan avec son buffet, la maison de son enfance, Carnet-Plage où il se rendait en tramway et l'inspection périodique des vignes à Salses. Tout ce qu'il décrit a existé ou subsiste souvent encore: la cathédrale, les piscines hollywoodiennes, le quartier gitan, les statues de bronze ... et surtout, au centre, tout près des remparts, l'inexpugnable maison familiale. Simon nous introduit dans les différentes pièces de cette maison et même dans la chambre où il a écrit ses premiers livres. La fenêtre de cette chambre donne sur le jardin où pousse un grand acacia, arbre de la connaissance et arbre généalogique dont la vision quotidienne devient une obsession: „Les branches passent à travers moi ... Et la sève coule en moi et se répand, m'emplit de mémoire, du souvenir des jours qui viennent”¹¹, constate l'écrivain. En somme, à travers des fragments apparemment désordonnés, *L'Acacia* apparaît comme une sorte d'autobiographie familiale.

⁹ Ce terme a été lancé au cours du Colloque intitulé *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, organisé en 1970 à Strasbourg, sous la direction de Michel Mansuy.

¹⁰ Les personnages perdent leur identité et ne sont évoqués que par de simples initiales. Par exemple, dans la dernière partie de *La Bataille de Pharsale*, les personnages et le narrateur apparaissent sous la forme de „O”, ce qui signifie à la fois leur réduction à une simple initiale et à zéro !

¹¹ C. Simon, *L'Acacia*, Paris, Ed. de Minuit, 1989, p. 380.

Il faut pourtant préciser que l'écriture autobiographique de C. Simon est très particulière. L'auteur tire en effet la substance de ses romans de faits et de documents authentiques, mais ceux-ci ne constituent que le point de départ, car il utilise cette information privée d'une façon sélective, fragmentaire, en déformant certains faits et en passant sous silence beaucoup d'autres. Il exploite des souvenirs personnels mais en y introduisant de multiples distorsions et références, de sorte que le récit diffère énormément de la vérité telle qu'elle a été réellement vécue.

4. Quelques traits caractéristiques de l'écriture simonienne

Comme tous les nouveaux romanciers, Claude Simon, lui aussi, refuse les structures traditionnelles du récit (notamment l'intrigue et le personnage), les significations psychologiques, morales et idéologiques, les conventions pseudo-réalistes (y compris la vraisemblance), l'attitude omnisciente du romancier (ou plutôt celle du narrateur), ainsi que ses certitudes face au monde et à l'homme. Il récuse aussi l'assimilation au roman engagé - tel qu'on l'écrivait après la guerre et dont Sartre surtout s'est fait le propagandiste.

A part ces refus communs, chaque nouveau romancier suit sa propre voie, propose ses propres moyens dans le domaine de l'écriture. Ainsi, la création romanesque des représentants du Nouveau Roman est tout à fait originale et se caractérise par des pratiques variées et souvent novatrices.

Claude Simon essaie de s'affranchir des formes désuètes, en introduisant de nouvelles solutions à l'aide de quelques procédés nouveaux - qui deviennent caractéristiques de sa création littéraire.

a/ La crise de la représentation; le recours aux souvenirs, à l'imagination et à une logique approximative

Au début de sa création romanesque, C. Simon avait cru qu'il était possible de reconstituer un ensemble de choses vécues à partir de quelques éléments du souvenir, de ce qu'on pouvait savoir de la vie des autres; autrement dit, il était possible de reconstituer un passé (cf.

Le Vent porte le sous-titre: *tentative de reconstitution d'un retable baroque*, sinon, au moins, un fragment de ce passé. En réalité, cette tentative s'est avérée impossible. Depuis *Le Vent* et surtout dans *La Route des Flandres*, nous sommes témoins de la mise en question de la représentation. En quoi consiste ce phénomène ? Comment se manifeste-t-il ? Pour répondre à ces questions, il suffit de se référer au contenu de *La Route des Flandres*.

Après la débâcle de 1940, les principaux personnages de ce roman (Georges, Blum, Iglésia et Wack) se retrouvent dans un camp de prisonniers de guerre. Pour combattre leur désespoir et oublier leurs misérables conditions de vie, ils essaient de reconstruire, bribe par bribe, l'histoire entière de leur capitaine de Reixach et dévoiler ainsi le mystère qui couvre sa mort.

Le capitaine de Reixach, faisant partie de l'aristocratie, a épousé avant la guerre une très jeune femme, Corinne. Pour elle, il a quitté l'armée et s'est intéressé à des haras où l'on élevait des pur-sang. Pourtant, le capitaine n'était pas heureux, car sa femme est vite devenue la maîtresse du jockey Iglésia. Pendant la débâcle, Reixach est mort. A-t-il été vraiment tué par l'ennemi ? Ou s'est-il laissé tuer ? S'il s'est laissé tuer, quelle en fut la raison ? Voilà l'énigme !

Pour résoudre cette énigme et pour parvenir à la vérité, les quatre cavaliers se mettent à reconstruire le passé de leur capitaine. Ils ne parviennent pas pourtant à une réponse unique et satisfaisante. Finalement, au lieu de cerner la vérité, ils bâtissent toute une légende autour de leur capitaine. Ils aboutissent à deux versions possibles, mais pas tout à fait achevées et claires. Ils ont le choix entre deux hypothèses: en bon officier respectueux des traditions de sa caste, le capitaine n'a pas voulu survivre à la défaite; ou bien, trahi par sa jeune femme qui, depuis des années le trompait avec Iglésia, il s'est muré dans un silence hautain et a choisi la première occasion de mourir sous les yeux de celui qui lui avait enlevé sa femme. La rencontre de Georges avec Corinne, après la guerre, se présente comme un dernier espoir de certitude. Mais Corinne, niant qu'elle ait été la maîtresse du jockey, met en doute toute la version établie par Georges et ses

compagnons. A partir de là, l'incertitude se généralise et le doute l'emporte.

Comme nous le voyons, *La Route des Flandres* dénonce parfaitement le mythe de la représentation. Il reste pourtant un problème à résoudre: d'où viennent les difficultés qui rendent cette représentation impossible ?

Elles sont, en principe, d'ordre épistémologique et psychologique. Le narrateur (Georges) ne peut rendre la réalité et parvenir à la vérité, parce que chaque participant de l'histoire n'a qu'une connaissance fragmentaire de cette histoire, et cela pour deux raisons: il ne l'a que partiellement vécue; et même, présent, il a souffert de défaillances de la perception - il a gardé des images incomplètes, des paroles mal saisies, des sensations mal définies. D'ailleurs, la mémoire a aussi des trous. Comment donc reconstituer en un tout cohérent ce qui n'est que „brèves dispersées” dans la conscience de ceux qui ont vécu ces fragments d'histoire ?

Conscients de ces difficultés, les futurs narrateurs essaieront de les surmonter. Pour reconstituer une „histoire”, ils se serviront de deux „armes” (moyens): ils vont recourir à l'imagination et à une logique approximative.

Cette nouvelle démarche est déjà tout à fait visible dans *La Bataille de Pharsale*. Dans ce roman, le narrateur, avide de savoir, entreprend un voyage en Grèce pour y retrouver le lieu de la fameuse bataille où, en 48 avant Jésus Christ, Pompée fut vaincu dans un champ de Thessalie. Cette bataille, paraît-il, décida du sort de Rome et du monde méditerranéen. Le voyage du narrateur peut être donc considéré comme un retour aux sources.

Or, si ce projet est clair, son échec l'est également. L'endroit décrit dans les textes latins, que le narrateur avait étudiés étant encore enfant, n'existe plus: le temps a effacé les traces de l'Histoire. Le narrateur ne retrouve que le nom de Pharsale figurant sur un panneau indicateur au bord de la route qui mène à une vaste plaine. Là, il ne subsiste plus aucun signe qui pourrait indiquer l'ancien champ de bataille. Il ne reste qu'à faire des suppositions:

alors ?

je dis ça devait être là qu'est-ce que tu en penses ?

où

ici là devant

ou là-bas ou aussi bien là-bas en admettant que ce truc sur lequel nous sommes soit une montagne appeler ça un mont ça me semble un peu exag¹².
la rivière doit couler là-bas le long de ces arbres et de ces buissons¹².

Il y a un vide. Le narrateur essaie de le combler par l'imagination en tentant d'accorder au présent l'image qu'avait suscitée sa lecture, à l'école, de la bataille de Pharsale. Ainsi, au lieu réel, ou plutôt à son manque, se substitue un lieu imaginaire.

D'autre part, le vide sera parfaitement comblé par l'écriture, par le jeu de l'écriture et du langage lui-même, car la véritable recherche se situe au niveau de l'écriture, ce que C. Simon avoue d'ailleurs dans une interview accordée à B. L. Knapp:

Je ne savais même pas que Pharsale se trouvait là. D'après les vagues indications dans le guide nous avons cherché le champ de bataille de Pharsale. 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'apporter¹³.

Or, ce qui compte surtout pour C. Simon, c'est l'écriture, conformément à la constatation de Jean Ricardou que „le roman n'est plus l'écriture d'une aventure mais l'aventure d'une écriture”¹⁴. En fin de compte, l'écrivain met en scène la création de son univers romanesque. Il offre au lecteur un roman en train de se faire.

b/ le rapport entre le roman et la peinture

Comme la plupart des nouveaux romanciers (entre autres M. Butor, R. Pinget, N. Sarraute ...), C. Simon, lui aussi, s'intéresse à l'art. Il a

¹² C. Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 88.

¹³ Stuart Sykes, *Les romans de Claude Simon*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, p. 140.

¹⁴ J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, Paris, Ed. du Seuil, 1967, p. 111.

même suivi des cours de peinture à l'académie André Lhote. Cette passion pour la peinture est également très présente dans sa création littéraire. Elle anime et féconde son écriture. Elle se mani-feste différemment et à plusieurs niveaux.

Tout d'abord, n'oublions pas qu'outre ses romans, C. Simon a également écrit deux ouvrages consacrés entièrement à la peinture: le premier, intitulé *Femmes*¹⁵, porte sur 23 peintures de Joan Miró, le deuxième, *L'Orion aveugle*¹⁶, évoque le célèbre tableau de Poussin. Mais la liste des peintres préférés est plus vaste; elle contient les noms de Piero della Francesca, Cézanne, Rauschenberg, Dubuffet et beaucoup d'autres encore.

Les livres de C. Simon commencent souvent par la description d'une (ou des) oeuvre(s) picturale(s) que l'auteur a sous les yeux ou dont il se souvient. Ainsi, *La Bataille de Pharsale* s'ouvre justement sur des scènes de bataille que le romancier emprunte aux peintres. Le lecteur tombe donc sur l'évocation de quatre grandes batailles qui sont représentées sur quatre tableaux. Pourtant, il ne sait pas qui a peint ces toiles. Les noms des peintres ne sont pas mentionnés au début du livre, comme si ces compositions étaient anonymes ou devaient le rester pour nous. Cependant, beaucoup plus loin, à la page 160, l'auteur cite trois noms qui fournissent la clé de l'énigme: il s'agit de Piero della Francesca, Uccello et Poussin; à ces trois noms, s'ajoutera encore, un peu plus loin, celui de Breughel. Doté de cette information, le lecteur parvient à identifier *La Défaite de Cosroès* de Piero della Francesca, *La Bataille de San Romano* d'Uccello, *La Victoire de Josué* de Poussin et *La Bataille de Guiboa* de Breughel. Il a donc le premier itinéraire, le premier „voyage” – à travers la peinture – qui était d'ailleurs le résultat de nombreux voyages de Simon, avant la Deuxième Guerre mondiale, à travers plusieurs pays d'Europe et, plus particulièrement, à travers plusieurs musées européens.

¹⁵ C. Simon, *Femmes*, Paris, Maeght, 1966.

¹⁶ Publié d'abord dans une collection de luxe, chez Skira, à Genève, en 1970, et ensuite intégré dans: C. Simon, *Les Corps conducteurs*, Paris, Ed. de Minuit, 1971.

Mais, parmi tous les tableaux évoqués dans l'oeuvre simonienne, il y en a un qui s'appelle „Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant” et qui devient très significatif. Simon reconnaît dans la figure du géant aveugle la contre-partie de lui-même, avançant à tâtons, plume en main, vers un but qu'il n'atteindra probablement jamais, parce qu'il est incapable de tout dire et, d'autre part, tout ce qu'il vient de dire pourrait être exprimé autrement¹⁷. Dans ce contexte, chaque livre constitue pour l'écrivain une sorte de déception. C'est pourquoi Simon ne relit jamais ses livres; il préfère rédiger un nouveau texte.

Enfin, l'écrivain travaille comme un peintre, c'est-à-dire qu'il écrit ses romans comme on ferait un tableau. Et chaque tableau est d'abord une composition. Pour justifier cette dernière thèse, il suffit de se référer à la naissance de *La Route des Flandres*. La technique du montage de ce roman ressemble parfaitement à celle d'un peintre moderne dont le tableau naît à partir de taches. C. Simon, en écrivant *La Route ...*, a attribué une couleur à chaque personnage et à chaque thème. Il a commencé la rédaction du roman par des bouts qui correspondaient aux taches dans un tableau. A un moment donné, il avait donc l'essentiel, c'est-à-dire la plupart des fragments rédigés, mais tout cela ne faisait pas encore un livre. Après cette première rédaction, le romancier a punaisé l'ensemble des feuilles sur les murs de son bureau et alors il s'est demandé s'il ne fallait pas remettre un peu de bleu par ici, un peu de vert par là, un peu de rouge ailleurs ... , pour que cela s'équilibre. Ainsi a-t-il ajouté certains passages, parce qu'il manquait justement un peu de vert ou un peu de rose à tel ou tel endroit. Après ces légères modifications et retouches, le texte a pu voir la lumière du jour¹⁸.

¹⁷ De ce point de vue, il rappelle la démarche de Robert Pinget, un autre représentant du Nouveau Roman. Voir: Cz. Grzesiak, *Les personnages-écrivains aux prises avec l'écriture dans l'oeuvre romanesque de Robert Pinget*, Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2001.

¹⁸ C. Simon a dévoilé le secret de la naissance de *La Route des Flandres* dans un entretien accordé à M. Chapsal, *Quinze écrivains*, Paris, René Julliard, 1963, p. 167.

C. Simon conçoit donc l'écriture comme une activité artistique. Pour lui, les activités de plasticien et d'écrivain se confondent. Il peut être considéré comme un „écrivain-peintre”.

c/ quelques techniques et procédés utilisés par C. Simon

Pour écrire un livre, C. Simon part le plus souvent d'images. Par exemple, pour *La Route des Flandres*, c'est celle qui est restée gravée dans sa mémoire de son colonel abattu d'une rafale de mitrailleuse et s'écroulant avec son cheval. Puis, il y a „un wagon à bestiaux” qui emporte les quatre cavaliers vers un camp de prisonniers de guerre; or, le mot „bestiaux” renvoie immédiatement à une autre image, liée aux courses de chevaux qui avaient lieu avant la Seconde Guerre mondiale. Comme nous pouvons le remarquer, il s'établit donc un constant et fertile engendrement par le va-et-vient entre l'image initiale, les mots employés pour l'écrire, les nouvelles images que font surgir les diverses connotations de ces mots, donc de nouveaux mots, et ainsi de suite. En effet, l'auteur ne suit un ordre ni chronologique ni logique, mais il procède par des associations d'images, de mots, d'idées, ou si l'on fait allusion à M. Proust, il recourt aux lois de la mémoire involontaire.

Wantant rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde, Simon recourt également à l'évocation de diverses sensations: visuelles (associées aux couleurs), auditives (toutes sortes de bruits), olfactives (parfums et odeurs), tactiles, etc.

Dans la troisième étape de la création simonienne, on observe une évolution vers la *production de textes* où un rôle primordial est assigné à la description. Les êtres humains disparaissent de l'univers romanesque pour céder leur place à des objets. Ceux-ci – de nature différente – sont capables de *générer* un texte. On retrouve la meilleure illustration de ce procédé dans *La Bataille de Pharsale*. Vers la fin de son texte, le narrateur-écrivain („O”), avant de s'effacer, nous livre la clé de son système: c'est justement le pouvoir générateur de quelques objets sur sa table de travail qui régit toute l'écriture. Quels sont ces objets? C'est un vieux dictionnaire, le Petit Larousse, un paquet de

gauloises avec un casque ailé sur l'enveloppe, un couple sur une boîte d'allumettes, quelques pièces de monnaie en bronze et un billet de banque italien de mille lire¹⁹. A cela, il faut encore ajouter ce que le narrateur voit par la fenêtre, c'est-à-dire une frise de cavaliers au galop sur le haut d'un mur, des pigeons et des passants, et enfin les souvenirs du narrateur liés à ses lectures d'écolier et à son voyage en Grèce.

Parmi d'autres procédés et techniques fréquemment employés par C. Simon, il convient de mentionner le recours à l'*intertexte* et à la technique du *collage*. Par exemple, dans *La Bataille de Pharsale*, on retrouve de nombreuses insertions, le plus souvent en italique, de citations textuelles *internes* (empruntées à des romans simoniens antérieurs à *La Bataille de Pharsale*, par exemple, à *La Route des Flandres*; 1960) ou *externes* (provenant des *Commentaires de César*, d'Apulée, de Tite-Live et de Proust²⁰). Mais c'est dans *Les Géorgiques*²¹ que le lecteur découvre un extraordinaire et véritable réseau d'intertextes. On y décèle des citations puisées dans Virgile, dans Michelet, dans *Hommage to Catalonia* de George Orwell et dans *Orfeo ed Euridice* de Glück. A cela, il faut ajouter des citations provenant des „archives” du général Jean-Pierre L.S.M. (ses registres contiennent des centaines de lettres, de rapports, de mémoires, de bordereaux, de comptes de domestiques, de projets d'armées, d'inventaires d'ordres et d'instructions de toutes sortes, parfois même des récits de voyage et des brouillons de discours), le récit-témoignage d'O sur la guerre d'Espagne, la reprise – avec variation – de tel épisode de *La Route des Flandres*, du *Palace* ou d'*Histoire*. Cette multiplicité

¹⁹ C. Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Ed. de Minuit, 1969, p. 257.

²⁰ Dans le cas de Proust, il s'agit des citations qui renvoient à la jalouse de Swann pour Odette.

²¹ Le titre renvoie non seulement au grand poème de Virgile, donc aux travaux des champs et au retour des saisons, mais aussi à Georges, personnage central de *La Route des Flandres*, qui revient d'ailleurs dans plusieurs romans de Simon. Nous avons donc un excellent exemple d'intertextualité – à la fois externe et interne – présente déjà dans le titre.

et cette variété des textes rapportés introduisent le lecteur dans le jeu de l'*intertextualité*.

Il existe encore un élément très caractéristique de son écriture: l'emploi – jusqu'à l'abus – du *participe présent*. Cette forme lui permet de se placer hors du temps conventionnel et d'introduire la simultanéité dans sa vision du monde.

Enfin, ce qui nous surprend encore, c'est la phrase extrêmement longue, avec de nombreuses parenthèses à l'intérieur, où les signes de ponctuation deviennent de plus en plus rares ou bien disparaissent même dans certains textes (*Histoire, La Chevelure de Bérénice*).

Tout cela fait que la lecture des romans simoniens n'est pas facile. En tout cas, elle n'est plus un passe-temps agréable, mais, au contraire, elle devient un exercice intellectuel et une expérience créatrice. Comme tous les nouveaux romanciers, Claude Simon, lui aussi, souhaite avoir un lecteur lucide, attentif et actif, qui ne se laisse pas bercer par une „histoire” facile mais qui prendrait le relais du narrateur et inventerait l'oeuvre à son tour.

Bibliographie

Oeuvres de Claude Simon (publiées en librairie)

- *Le Tricheur*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1945.
- *La Corde raide*, Paris, Ed. du Sagittaire, 1947.
- *Gulliver*, Paris, Calmann-Lévy, 1952.
- *Le Sacre du Printemps*, Paris, Calmann-Lévy, 1954.
- *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Ed. de Minuit, 1957.
- *L'Herbe*, Paris, Ed. de Minuit, 1958.
- *La Route des Flandres*, Paris, Ed. de Minuit, 1960.
- *Le Palace*, Paris, Ed. de Minuit, 1962.
- *Femmes*, Sur vingt-trois peintures de Joan Miró, Paris, Maeght, 1966.
- *Histoire*, Paris, Ed. de Minuit, 1967.

- *La Bataille de Pharsale*, Paris, Ed. de Minuit, 1969.
- *Les Corps conducteurs*, Paris, Ed. de Minuit, 1971.
- *Triptyque*, Paris, Ed. de Minuit, 1973.
- *Leçon de choses*, Paris, Ed. de Minuit, 1975.
- *Les Géorgiques*, Paris, Ed. de Minuit, 1981.
- *La Chevelure de Bérénice*, Paris, Ed. de Minuit, 1984.
- *Discours de Stockholm*, Paris, Ed. de Minuit, 1986.
- *L'Invitation*, Paris, Ed. de Minuit, 1987.
- *L'Acacia*, Paris, Ed. de Minuit, 1989.
- *Le Jardin des Plantes*, Paris, Ed. de Minuit, 1997.
- *Le Tramway*, Paris, Ed. de Minuit, 2001.