



CLASSIQUES  
GARNIER

GRODEK (Elzbieta), NEUMANN (G.), ISOLERY (Jacques), « Comptes rendus », *in* SARKONAK (Ralph) (dir.), *La Revue des lettres modernes. Le (dé)goût de l'archive*, p. 250-265

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-12324-8.p.0256](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-12324-8.p.0256)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2005. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

DUFFY, Jean H. *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts*. Liverpool, Liverpool University Press, 1998. 400 p.

FERRATO-COMBE, Brigitte. *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*. Grenoble, E.L.L.U.G., 1998. 256 p.

Il paraît impossible de parler des romans de Claude Simon sans mentionner l'influence que l'art visuel a exercé sur l'œuvre. En effet, la majorité des articles qui lui ont été consacrés signalent cette problématique et plusieurs en étudient les particularités. Il manquait toutefois une monographie qui ferait le tour de la question. En 1998, ces deux livres viennent combler cette lacune. Comme le titre l'annonce, le livre de Duffy adopte une optique un peu plus large car l'expression *visual arts* permet d'inclure aussi la sculpture et de mentionner dans le chapitre sur le baroque certaines caractéristiques de l'architecture. Ferrato-Combe se limite aux relations de l'écriture avec la peinture et le dessin. Duffy propose une étude de genre comparatiste qui prend en considération des œuvres et des déclarations artistiques nées au sein de deux disciplines différentes. Ferrato-Combe se situe, quant à elle, plutôt dans la lignée de la critique phénoménologique, s'inspirant entre autres de la pensée de Ricœur et de Merleau-Ponty. Les deux auteurs consacrent une partie importante de leur travail à des analyses textuelles très attentives, menées à la lumière d'un va-et-vient continu entre le texte de Simon et son intertexte visuel. Le plan d'ensemble des deux études est comparable. Il s'agit de situer d'abord l'œuvre dans le discours concernant les relations entre la littérature et la peinture. Des points de vue différents sont adoptés : Ferrato-Combe brosse un petit tableau diachronique pour situer les déclarations artistiques de Simon par rapport à la réflexion esthétique qui a commencé avec Longus au II<sup>e</sup> siècle de notre ère. Duffy opte pour une approche plus synchronique et elle passe en revue la critique simonienne qui s'est occupée de la problématique de l'art visuel. Cette partie introductive est suivie, dans chacune de deux études, de la présentation des artistes dont les considérations esthétiques correspondent à celles de Simon et dont les œuvres ont influencé l'œuvre de l'écrivain, en particulier sur le plan de la structure. Dans un troisième temps, Duffy et Ferrato-Combe se penchent sur la présence dans les romans de Simon de certains thèmes liés à l'art (le personnage du peintre, le musée, l'atelier du peintre, les thèmes communs avec l'art baroque, etc.). La conclusion de Duffy a un caractère métadiscursif ; l'auteure revient sur ses pas pour résumer ce qu'elle vient de faire et proposer une synthèse dans laquelle elle établit une liste de caractéristiques communes qui doivent expliquer l'attraction de Simon vers l'œuvre des artistes discutés. La conclusion de Ferrato-Combe paraît moins circulaire ; l'auteur focalise son attention sur l'étape de la production (« écrire en peintre ») et, après s'être

demandé dans l'introduction si la référence à la peinture ne sert pas à l'écrivain d'une stratégie de réflexion sur le problème de la représentation, elle conclut en proposant une esthétique de la surimpression qui opérerait chez Simon au moment de la création littéraire. C'est une surimpression des images, des souvenirs, et du souvenir des images qui constituent « un magma informe » s'interposant entre le langage littéraire et le référent réel.

Ayant constaté des nombreuses lacunes dans le discours critique concernant l'importance de l'art visuel pour la création de Simon, Duffy se donne pour objectif de faire une comparaison systématique et aussi exhaustive que possible entre l'œuvre de l'écrivain et les stimuli artistiques qui l'ont inspiré. Cet objectif est accompli admirablement ; son livre impressionne par l'envergure des recherches effectuées dans le domaine des arts plastiques et par la quantité de références visuelles qu'elle décèle dans les textes de Simon. On peut consulter à la fin du livre (pp. 355-70) une liste d'œuvres d'art citées. Elle est suivie d'une bonne bibliographie des entrevues données par Simon et des articles et livres qui lui ont été consacrés (pp. 371-84). Mentionnons aussi les 24 illustrations en noir et blanc qui accompagnent les analyses. Le lecteur appréciera également une liste d'*inédits* — courts textes de quelques pages publiés dans des revues littéraires et parfois difficilement repérables — présentée au début de la bibliographie (pp. 371-2).

L'auteur se propose ainsi de réutiliser trois concepts opératoires dont la critique simonienne s'est déjà servie : la défamiliarisation (CHKLOVSKI), le générateur (RICARDOU) et le bricolage (LÉVI-STRAUSS). Pour montrer les correspondances perceptibles sur le plan de la création, elle va aussi mettre en parallèle les déclarations artistiques de Simon et celles des artistes dont il a avoué l'influence. Le lien avec l'œuvre de Dubuffet, Bacon, Delvaux, Rauschenberg, Nevelson, Miró, Cézanne, Poussin sera étudié en détail, d'autres artistes seront traités plus succinctement (Uccello, Piero della Francesca, Bruegel, Caravaggio, Canova, Van Gogh, Picasso, Klee, Alechinsky, et plusieurs autres). Dans le chapitre consacré à Cézanne et à Poussin, outre les affinités esthétiques (la préoccupation pour l'autonomie de l'œuvre d'art), Duffy aborde aussi les analogies thématiques portant sur les relations entre l'homme et la nature. Elle continuera sa recherche thématique dans le chapitre sur les relations avec l'art baroque.

Dans le deuxième chapitre, Duffy reprend le concept des « générateurs » introduit par Ricardou, utilisé couramment par la critique littéraire des années Soixante-dix et dépréciée ensuite. Duffy propose de le réhabiliter en l'élargissant aux stimulants extra-textuels, par exemple les tableaux. Bien que l'auteur trouve les débats autour de ces deux termes peu concluants, la division en stimulants extra-textuels et générateurs textuels existant jusque-là nous paraît toujours opératoire (« *Les premiers font déclencher l'acte d'écrire, alors que les seconds produisent des rapports signifiants que le lecteur perçoit en actualisant le texte dans son état*

*fini* »<sup>1</sup>). Il n'est pas tout à fait clair pourquoi une extension aux éléments en dehors du texte redonnerait au concept du générateur de la vigueur. Élargi de la sorte, le concept nous paraît tout au contraire moins efficace car son champ sémantique commence à se superposer à celui de la référence. Il arrive, par ailleurs, que l'auteur remplace le mot *générateur* par *stimulus*, comme dans la discussion de *Triptyque* à la page 114. L'usage de ces mots ne paraît donc pas très consistant. Dans le troisième chapitre Duffy passe à une analyse très intéressante du concept du bricolage dont elle présente un historique et montre les différentes applications, en particulier dans l'art de Rauschenberg et de Nevelson. Cette discussion constitue le point de départ pour étudier le fonctionnement du bricolage dans les textes simoniens où il apparaît comme la technique de composition fondamentale. Dans le même chapitre, Duffy introduit un autre outil d'analyse, le concept de l'« objet trouvé » qu'elle emprunte au vocabulaire de l'art. Elle s'en sert pour parler des éléments déclencheurs de l'écriture romanesque de Simon : les cartes postales, les photographies, les documents de famille, les objets d'art, les étiquettes, les annonces et les illustrations publicitaires, les manchettes des journaux, les slogans politiques, les billets de banque, auxquels elle ajoute les fragments intertextuels. Cette liste indique une acception assez large de l'*objet trouvé* qui s'éloigne de ce que le concept désigne vraiment dans le vocabulaire de l'art où il indique des objets isolés du monde naturel, élevés au rang des œuvres d'art ou bien incorporés dans celles-ci. Remarquons que l'objet trouvé, tel que défini dans le domaine artistique<sup>2</sup>, garde nettement sa choseité malgré les manipulations artistiques auquel il est soumis. La plupart des objets énumérés ci-dessus par Duffy ne sont pas incorporés « tels quels », pas même reproduits, mais vaguement décrits ou bien traités comme stimulants de la fiction : ils se réalisent donc comme objets faits du langage (ainsi les pommes chez Cézanne, loin d'être des « objets trouvés », sont les objets faits de la peinture). Souvent leur existence comme objets réels nous resterait inconnue s'il n'y avait pas les explications de Simon données d'habitude *post factum*. Les fragments intertextuels sont plus appropriés à jouer ce rôle sauf que d'abord, ils perdent souvent leur indépendance (ou du moins elle est bien camouflée par l'absence de signes introduisant le texte rapporté), et de plus ils sont eux-mêmes déjà des objets d'art (comme les citations littéraires) ; ils ont donc déjà un statut artistique avant d'être « trouvés ». Les objets les plus proches des vrais « objets trouvés » seraient les manchettes de journaux et les slogans politiques et encore faudrait-il qu'ils soient présentés dans une situation typographique particulière. On ne peut bien sûr pas s'attendre à ce qu'un concept soit transmis tel quel d'un art à l'autre ; mais si les changements subis lors de leur transfert sont trop grands, il ne reste que la métaphore. L'intérêt personnel de Simon-collecteur et le fait que certains stimulants ont été effectivement « trouvés »

ne nous paraissent pas suffisants pour rendre le concept de l'objet trouvé opératoire du point de vue du commentaire critique. La transposition du concept au domaine de la mémoire et du langage (p.162) lui fait perdre sa spécificité tout en compliquant la situation dans le domaine étudié où les frontières entre le référent, le générateur, le stimulant et maintenant l'objet trouvé deviennent de plus en plus confuses.

Dans la conclusion, le lecteur reste un peu sur sa fin quand Duffy résume les traits communs entre les romans de Simon et les œuvres d'art étudiées. Le choix initial des artistes et des œuvres n'a-t-il pas été justement dicté par les correspondances qui les rapprochent ? Ainsi le lecteur a l'impression que la réponse à la question que l'auteur pose dans la conclusion (p.309) a déjà été donnée, et qu'elle a même fourni le point de départ de toute l'étude. Il est vrai que le groupe des « comparants » vient d'être élargi par les noms de Van Gogh, Klee, Gaudí, Tapiès et Novelli, mais les allusions à leurs œuvres n'apportent à l'analyse aucune nouvelle dimension. Parmi les procédés qui constituent leur fonds commun, Duffy mentionne la volonté d'éviter l'abstraction. L'utilisation du terme *abstraction* ici et ailleurs dans le livre pourrait être discutée. Une acception comme celle de Suzanne Langer<sup>3</sup> (puisqu'il s'agit d'un contexte artistique) ou bien les définitions qui viennent des sciences cognitives<sup>4</sup> et de la philosophie<sup>5</sup> paraissent plus appropriées car elles font ressortir l'importance de la structure *relationnelle* que le terme *abstraction* sous-entend. Dans le livre de Duffy, l'*abstraction* semble, en revanche, désigner le caractère théorique de la pensée, la distanciation par rapport à la réalité, la notion de l'art pour l'art ou de l'art non-figuratif (quand l'auteur cite Francis Bacon (p.134) ou Joan Miró (p.315)), ou encore l'autonomie du signifiant par rapport au signifié. Allant dans le même sens, Duffy constate que la préférence de Simon pour l'emploi du mot *réflexion* plutôt que *théorie* témoigne aussi de son malaise devant l'abstraction (p.61). Dans le contexte des artistes qui ont influencé l'œuvre de Simon (Rauschenberg, Nevelson), l'auteur traite l'abstraction comme l'antonyme de la référence entre l'art et la réalité (p.315). Les sculptures de Nevelson n'ont pourtant pas pour objectif de *représenter* les structures architecturales qui l'inspirent et la *relation* qui se forme entre l'éventuel modèle et la réalisation artistique se fonde sur, justement, le processus d'abstraction (*abstraire* = « isoler du contexte ») de certaines qualités et relations qui se trouvent dissociées du modèle et sur lesquelles l'artiste travaille par la suite. Ce processus, qui n'est pas sans rappeler la défamiliarisation formaliste, est encore plus évident, même exemplaire, dans le cas cité de Rauschenberg qui détache les reproductions de l'art — les découpe, en fait, du contexte réel — pour les replacer dans le contexte artistique. C'est précisément le fait de les *abstraire* du contexte habituel qui amène un changement radical du type des relations et qui déclenche un effet esthétique. Et c'est dans ce sens-là que nous croyons légitime d'uti-

liser l'adjectif *abstrait* pour parler d'un certain aspect *technique* de la composition du texte simonien : non pour son contenu référentiel (car les cailloux, l'herbe, les fourmis et la boue prennent en effet la place des concepts spéculatifs), mais pour le genre de *relations* qui s'installent entre les mots. La formulation *abstraction formelle* utilisée dans la conclusion est ainsi ambiguë car toute réflexion concernant la forme artistique est en partie abstraite (en tant qu'elle est relationnelle). C'est, par ailleurs, justement en ce qui concerne l'organisation formelle de l'œuvre que la pensée de l'écrivain devient abstraite. Le fait que Simon dise ne pas s'intéresser, personnellement, à la théorie et à la philosophie n'exclut pas *a priori* l'existence d'un niveau abstrait de son œuvre. C'est pourquoi l'utilisation du terme *abstraction* comme antonyme de la référence ou dans son sens courant (l'art non-représentationnel, non-figuratif, non-objectif, opposé à la représentation concrète, à la réalité vécue) ne nous paraît pas très efficace comme instrument heuristique pour étudier ce genre de littérature (même les romans de Ricardou, à qui on reproche l'excès d'abstraction, ne se passent pas de personnages et de lieux).

À la différence de stratégies issues de la poétique structuraliste, que nous avons vues chez Duffy, Ferrato-Combe adopte dans son livre une position née des préoccupations propres à la philosophie du langage et des formes artistiques. Les questions qu'elle se pose concernent la façon d'être de la peinture dans l'œuvre de Simon, la mise en doute du langage, le problème de la représentation, la possibilité de voir dans la peinture un instrument de la re-description de la réalité et de son interprétation nouvelle et plus adéquate. L'auteur envisage la peinture sous quatre optiques différentes : 1) comme modèle épistémologique pour la réflexion sur l'écriture et la représentation ; 2) comme objet du discours de la critique d'art intégré dans la fiction littéraire ; 3) comme source de principes de structuration de l'œuvre littéraire ; 4) comme topos (les références culturelles communes ainsi que certains thèmes) ; 5) comme « stimulant » de l'écriture, c'est-à-dire un élément extra-textuel qui déclenche l'acte d'écrire. Ce répertoire correspond *grosso modo* à la division en chapitres.

Dans son approche générale, Ferrato-Combe s'inspire de la théorie des modèles proposée par Ricœur qui l'emprunte à son tour à Max Black et à Mary B. Hesse. Le concept du modèle utilisé pour décrire le fonctionnement de la pensée scientifique n'a pas de connotation mimétique. Il est, comme l'explique Ricœur, « *un instrument heuristique qui vise, par le moyen de la fiction, à briser une interprétation inadéquate et à frayer la voie à une interprétation nouvelle plus adéquate. [...] le modèle est un instrument de re-description. [Il] appartient non à la logique de la preuve, mais à la logique de la découverte* »<sup>6</sup>. La distinction entre trois catégories de modèles (les « modèles à l'échelle », les « modèles analogues » et les

« modèles théoriques ») agence l'étude de Ferrato-Combe autour de trois points focaux : le fonctionnement de la mise en abyme (modèles à échelle), les dessins et schémas avec lesquels Simon représente la structure de ses romans (modèles analogue) et, plus particulièrement, le modèle pictural (un modèle théorique) en tant que moyen heuristique qui offre un ensemble de procédés qui révèle les principes de la cohérence interne de l'œuvre que Simon appelle, d'après Cézanne, la « crédibilité ». L'art pictural devient ainsi pour Simon « *un moyen de décrire et — au-delà ou en deçà — de penser, une activité d'écriture dont elle constitue une représentation simplifiée, se substituant à elle comme un équivalent plus concret, plus familier, plus facile à appréhender* » (p.23). L'étude de Ferrato-Combe s'emploiera à démontrer le fonctionnement du modèle pictural ainsi compris dans la création romanesque de Simon.

L'auteur s'intéresse d'abord à l'influence de Cézanne et de Dubuffet, et au rôle que les théories esthétiques des Formalistes russes ont joué dans l'élaboration de la pratique textuelle de Simon. Elle mentionne en particulier la recherche d'une pluralité simultanée qui s'opposerait à la linéarité du langage, ainsi que le penchant pour l'indétermination (celle, par exemple, des lieux et des personnages). En présentant le concept de la défamiliarisation, Ferrato-Combe attire l'attention sur un point particulièrement intéressant et peu discuté, à savoir l'origine picturale des thèses des Formalistes russes. Andreï Nakov, qui a fait la présentation de la traduction française des textes de Chklovski, a insisté sur ce point, ainsi que sur le passé de Chklovski qui, avant de s'intéresser à la littérature, faisait de la critique d'art. Ces informations jettent une nouvelle lumière sur les rapports entre la pensée formaliste et les textes de Simon : le fait que Simon retrouve dans la peinture une illustration parfaite de sa conception de la littérature (qui coïncide d'ailleurs avec celle du Formalisme russe) prend une autre dimension si l'on admet que les arts plastiques ont été les ressorts cachés de la réflexion formaliste. Le parallèle entre le développement de la peinture de paysage et la promotion de la description dans le roman introduite par un autre Formaliste russe, Tynianov, attire aussi l'attention de Simon. Le développement de la peinture de paysage a encouragé l'abandon de l'« anecdote-prétexte ». Suivant le même modèle, la littérature ennoblit la description qui n'est plus un élément auxiliaire mais dominant et qui commence à remplacer la narration. Simon s'appliquera à dépasser cette « timide proposition » de Tynianov et il proposera d'écrire un roman où « la description engendrerait l'action ». Et Ferrato-Combe de conclure : « *Écrire, pour Claude Simon, c'est d'abord décrire.* » (p.54). Elle rappelle aussi que chez Proust, dont l'œuvre constitue pour Simon un intertexte important, on peut voir le même type de préoccupations. Mais un des rapprochements les mieux fondés entre Simon et Proust repose à son avis sur leur façon d'intégrer à la fiction romanesque la réflexion esthétique

sous la forme d'un discours argumentatif caché. Une analyse de cette stratégie d'écriture est présentée dans le deuxième chapitre avec, comme exemple, *La Bataille de Pharsale*. Ferrato-Combe montrera comment le discours devient à la fois « *commentaire des œuvres picturales, critique de la critique d'art et réflexion plus générale sur la représentation* » (p.61). Il s'agira plus précisément de la contestation par Simon du discours d'Élie Faure sur les peintres allemands, suivie d'une parodie de la hiérarchie des valeurs esthétiques préconisée par Faure (une illustration sur la couverture d'un roman appartenant à la « littérature de gare » est dessinée conformément aux prescriptions de Faure). Le discours sur l'art se double ainsi chez Simon d'un discours sur la littérature. En suivant la réflexion de l'écrivain qui refuse un art au service d'une idéologie et qui veut « *repartir, reprendre à zéro* » (BP, 181), Ferrato-Combe reconstruit une conception positive de l'œuvre d'art, telle que l'envisage Simon. Elle n'acquiesce pas à l'opinion de S. Sykes selon qui il existe un décalage essentiel entre la vie et l'art et selon laquelle l'expérience vécue est radicalement distincte de la représentation artistique<sup>7</sup>. Après avoir étudié plus en détail des passages de *Histoire*, elle conclut que

[...] l'œuvre d'art [peut être] dans certains cas parfaitement capable, et peut-être seule capable, de rendre sensibles les impressions les plus fortes. La description du tableau vient redoubler, renforcer l'évocation de l'expérience vécue sans que l'on puisse percevoir une opposition irréductible entre l'art et la vie. (p. 74)

À la fin de ce chapitre, elle étudie l'image d'Orion aveugle comme une allégorie personnelle de l'écrivain.

Dans le troisième chapitre, Ferrato-Combe étudie la peinture comme force de structuration de l'œuvre. Elle oriente son attention vers les influences de la peinture sur le plan de la composition pour s'attarder sur les concepts suivants : 1) la mise en abyme (dans plusieurs œuvres visuelles citées par Simon, elle voit la possibilité d'une lecture spéculaire, l'œuvre annonçant les principes de composition du roman, comme c'est le cas dans *Les Géorgiques* où un dessin imaginaire dans le style du dessin préparatoire de David pour le *Serment du jeu de Paume* est interprété comme un schéma récapitulatif de la narration) ; 2) le collage (*Orion aveugle* comme œuvre construite « *à partir des débris d'une réalité éclatée* » (p. 107)) ; 3) le texte cubiste (les éléments hétérogènes, la simultanéité, l'irruption de la réalité quotidienne) ; 4) la composition en damier (*Le Jardin des Plantes* comme hommage au peintre Gastone Novelli, ami de Simon) ; et 5) la composition en polyptyque (introduisant une structure ternaire, mais aussi circulaire selon les mots de Francis Bacon). On pourrait y ajouter la technique de la surimpression que l'auteur résume dans le chapitre final.

Les chapitres IV et V constituent un exemple d'une lecture plus immé-

diète qui reconnaît une présence constante — tantôt au premier, tantôt à l'arrière-plan — des thèmes étroitement liés au monde de l'art (peintres, tableaux, musées, galeries, ateliers du peintre, modèles). L'analyse de deux thèmes visuels par rapport auxquels s'articule l'univers fictionnel dans plusieurs romans de Simon (la galerie de portraits d'ancêtres et la femme au masque) s'inspire de la critique thématique qui permet d'y voir l'image du père mort et la transposition picturale d'une légende familiale liée à une trahison conjugale.

Dans le dernier chapitre, Ferrato-Combe examine les stimulants picturaux qui ont joué un rôle crucial dans la genèse de nombreux romans de Simon. Elle se penche en particulier sur *Histoire* (des gravures représentant Barcelone et Grenade vues pendant l'enfance dans le bureau de son oncle), *Femmes* et *La Chevelure de Bérénice* (l'œuvre de Miró), *Les Corps conducteurs* et *Orion aveugle* (l'influence de Rauschenberg), *Triptyque* (Dubuffet, Delvaux, Bacon) et *Leçon de choses* (un jeu complexe entre des tableaux existants et imaginaires, la toile *Les Dernières cartouches* d'Alphonse de Neuville). Huit illustrations en couleur hors texte qui accompagnent le livre permettent de bien suivre les analyses.

Grâce aux recherches de Duffy et de Ferrato-Combe, les études simoniennes se voient enrichies de deux livres essentiels faisant le tour de la problématique qui a toujours été considérée comme fondamentale pour l'œuvre de Simon. Entre le travail d'érudition de Duffy qui fournit une base très solide et indispensable pour la compréhension du contexte artistique, et l'étude de Ferrato-Combe qui s'applique à comprendre comment les phénomènes picturaux apparaissent à la conscience de l'écrivain et sous quelle forme retravaillée ils pénètrent dans la matière langagière, le lecteur de Simon aura de quoi nourrir sa propre réflexion sur l'art de la plume et du pinceau.

Elzbieta GRODEK

1. Ralph SARKONAK, *Claude Simon : les carrefours du texte* (Toronto, Paratexte, 1986), p. 90.

2. Voir par exemple *The Oxford Companion to Twentieth-Century Art*, Harold OSBORN ed. (Oxford-New York-Toronto-Melbourne, Oxford University Press, 1992), p. 414.

3. Suzanne K. LANGER, « Abstraction in Science and Abstraction in Art », pp. 171–82 in *Structure, Method and Meaning: Essays in Honor of Henry M. Scheffer*, Paul HENLE, Horace M. KALLEN and Suzanne K. LANGER eds (New York, The Liberal Arts Press, 1951).

4. Graeme S. HALFORD, William H. WILSON and Steven PHILLIPS, « Abstraction: Nature, Costs, and Benefits », *International Journal of Educational Research*, Vol. 27, no. 1, 1997, pp. 21–35.

5. Étienne BONNOT DE CONDILLAC, *Grammaire et L'Art de penser*, cité in HANS VAHINGER, *The Philosophy of "As if": A System of Theoretical, Practical and Religious Fictions of Mankind* (London, K. Paul, Trench, Trubner, 1935), pp. 200–3.

6. Paul RICCEUR, *La Métaphore vive* (Paris, Seuil, « L'Ordre philosophique », 1975), p. 302.

7. Stuart SYKES, *Les Romans de Claude Simon* (Paris, Minuit, « Arguments », 1979), pp. 144–5.

YOCARIS, Ilias. *L'Impossible totalité — une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Toronto, Paratexte, 2002. 373 p.

De par le titre même, le lecteur sait à quoi s'en tenir. Il aura devant lui un ouvrage qui ne saurait être que colossal, étant donné l'objectif particulièrement ambitieux qu'il se donne : plus de 350 pages extrêmement denses accompagnées de tableaux, figures et diagrammes, offrant non seulement une analyse stylistique détaillée du Texte simonien, mais aussi un exposé de la vision du monde qu'il exprime.

L'ouvrage se concentre sur six romans, publiés entre 1957 (*Le Vent*) et 1969 (*La Bataille de Pharsale*), romans qui constituent la « seconde période » de l'œuvre, la plus importante selon Yocaris, dont l'approche pourtant à la fois textuelle et ontologique réfute d'emblée et sans équivoque tout engagement « textualiste » ricardolien ou compromis psychomémoriel.

Après une introduction méthodologique qui pose l'enjeu fondamental de l'étude, le critique procède dans une première partie à l'analyse de la complexité structurale qui est vue comme le reflet de la complexité du référent même, cette dernière étant explorée à son tour dans la deuxième partie.

Par un examen on ne peut plus sérieux et minutieux de la construction narrative et stylistique, puis de la structuration analogique des romans du corpus, Yocaris montre clairement que la « complexité » du Texte simonien est en fait le résultat de son caractère intrinsèquement holistique. Chaque élément constitutif (et cela à tous les niveaux : énonciatif, séquentiel, « phrastique ») fait partie intégrante d'un ensemble harmonique que le critique parvient à mettre en lumière de manière magistrale par un choix judicieux d'exemples et de tableaux explicatifs.

Mais l'analyse va beaucoup plus loin : fidèle à la mission holistique qui donne son énergie à l'ouvrage, l'auteur n'hésite pas à renverser la barrière qui tend à séparer l'approche structuraliste traditionnelle de l'approche référentielle, et présente ce qui constitue pour lui, de son propre aveu, « l'essentiel de ce travail, à savoir sa partie proprement herméneutique (qui s'appuie évidemment sur les résultats de la partie descriptive) » (p. 208).

Si l'influence de Nelson Goodman, Gérard Genette, Lucien Dällenbach et Ralph Sarkonak se fait sentir d'une manière générale tout au long de l'étude, Yocaris est le premier à reconnaître l'importance des travaux de Gérard Berthomieu, Catherine Chevalley et Michel Bithol sur le cadre conceptuel dans lequel il situe l'œuvre de Simon.

L'idée que le référent du texte littéraire tel que le conçoit Simon est « produit » plutôt que « reproduit » par l'acte d'écriture n'est pas nouvelle, mais ce qui l'est, et ce qui fait la grande originalité de la thèse, c'est le rapprochement de la conception de l'« objet » en mécanique quantique avec celle du référent dans le Texte simonien : dans les deux cas, le dualisme apparent de la dichotomie sujet/objet se trouve réfuté. Le critique s'attache à démontrer que tous les traits caractéristiques (non-conventionnels) du style de Simon (les *frame transgressions* pour utiliser l'expression de Michael Evans<sup>1</sup>) ne sont que les manifestations de cette approche fondamentalement non-dualiste, et sa démonstration est convaincante.

L'« objet » quantique n'est pas conçu comme ayant des qualités intrinsèques et descriptibles de manière « objective » par un sujet observant, mais comme un objet « contextuel » dont les propriétés et le comportement dépendent des modalités de l'observation. De même, l'« objet » dans le Texte simonien n'est pas un objet statique avec ses qualités propres, mais un objet « perçu » dont les caractéristiques sont indissociables du sujet observant. Autrement dit, le dualisme sujet/objet disparaît, « observant » et « observé » devenant une entité indivisible, et le Texte simonien peut dès lors être pensé comme un « monde possible », pour reprendre les termes de la mécanique quantique.

Reste le problème de l'écrivain : comment représenter par le langage un objet aussi « fluctuant », comment rendre par l'écriture cette dimension « contextuelle », cette vision ontologique du monde où se confondent sujet observant et objet observé ? La réponse se trouve dans les techniques narratives et stylistiques qui caractérisent le Texte simonien, comme par exemple l'écriture « cubiste » où se trouvent brouillées différentes facettes d'objets « réels » ou imaginés. Ou encore l'emploi systématique du participe présent et de l'adverbe *maintenant*, qui évoquent un « présent de l'écriture », c'est-à-dire un contexte d'émergence plutôt qu'un référent figé dans une objectivité illusoire. Il convient toutefois d'ajouter que, si l'approche de Yocaris remet en question la conception traditionnelle du référent, celle-ci n'est pas catégoriquement rejetée. Tout comme en mécanique quantique certains objets possédant des qualités intrinsèques sont encore observables dans des conditions particulières, on trouve encore des occurrences d'éléments dualistes (à « objectivité forte ») dans le Texte simonien, des *traces* comme les appelle Ross Chambers<sup>2</sup>, surtout dans les premiers romans du corpus.

Par la force des choses, le lecteur participe aussi à la démarche holistique puisque le processus de lecture constitue lui-même un contexte

d'émergence, et Yocaris montre comment Simon encourage cette participation productrice, ou « performative » du lecteur par des évocations métaphoriques et symboliques (la « textualisation » du référent dont parle Sarkonak). On comprend dès lors pourquoi Yocaris parle de la « complexité » de l'œuvre simonienne, et pourquoi « *la réussite du projet simonien d'établir sur le monde un regard totalisant se trouve dans son échec même. Car la totalité recherchée ne peut être acquise que par une juxtaposition de perspectives à la fois incompatibles et indissociables* » (p. 293).

Il ne fait aucun doute que Yocaris prend des risques en choisissant une méthodologie interdisciplinaire pour analyser l'œuvre. On pourra l'accuser, comme certains l'ont fait, de privilégier l'approche « stylistique » à l'approche « littéraire » (p. 326, note), ou encore de « surinterprétation philosophique » d'« un texte qui n'en appelle pas tant »<sup>3</sup>.

Pour notre part, nous sommes reconnaissant à Yocaris d'avoir ajouté une dimension nouvelle à la critique simonienne, et aussi d'avoir pris soin de faciliter la tâche du lecteur qui n'aurait pas la formation nécessaire en lui proposant un glossaire particulièrement utile des termes techniques de linguistique et de stylistique.

Le premier reproche que l'on pourrait faire à *L'Impossible totalité...*, c'est d'avoir négligé (ou du moins d'avoir passé sous silence) certains travaux qui, bien que se concentrant sur un corpus différent (et par conséquent exclus de la bibliographie placée en fin d'ouvrage), traitent cependant de questions qui ont rapport à cette étude<sup>4</sup>. Mais il faut avouer que vouloir inclure dans une entreprise d'une telle ampleur tous les travaux sur l'œuvre de Simon équivaldrait à tenter d'atteindre une autre impossible totalité.

Le second reproche, c'est de n'avoir pas suivi le judicieux exemple donné par Sarkonak en conclusion d'un ouvrage que Yocaris connaît pourtant particulièrement bien, et reconnaître que « *ce sera à d'autres voyageurs de juger le bien-fondé [des choix stratégiques et discursifs qui sont les nôtres] d'après leur propre perception et leur propre expérience de ces trajets de l'écriture* »<sup>5</sup>. En effet, certaines réflexions quelque peu sarcastiques ou condescendantes sur les approches subjectivistes ou thématiques des romans<sup>6</sup> (et aussi sur certains commentaires de Simon<sup>7</sup>), sans doute issues de la ferveur que nécessite la rédaction d'une thèse de doctorat, n'auraient pas dû se glisser dans la version publiée. Elles n'ajoutent rien à l'ouvrage et dévaluent un travail au demeurant remarquable. Après tout, c'est Yocaris lui-même qui déclare (avec les partisans de la mécanique quantique, et selon nous avec raison), que « *l'image de "l'objet" [on pourrait dire du Texte simonien] fluctue sans cesse en fonction du choix (intentionnel ou non) de projeter sur lui telle ou telle perspective observationnelle* » (p. 309).

GUY NEUMANN

1. Michael EVANS, *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art* (Basingstoke, Macmillan, 1988).

2. Ross CHAMBERS, *Mélancolie et opposition : les débuts du modernisme en France* (Paris, Corti, 1987).

3. Gérard GENETTE, lettre à Ilias Yocaris du 15 juillet 1997 (p.275).

4. On pensera notamment à : Cora REITSMA-LA BRUJEERE, *Passé et présent dans "Les Géorgiques" de Claude Simon : études intertextuelle et narratologique d'une reconstruction de l'Histoire* (Amsterdam, Rodopi, 1992), ou à : Guy NEUMANN, « Claude Simon : *La Chevelure de Bérénice* ou le texte au travail », *The French Review*, Vol. 65, no.4, March 1992, pp.557–66.

5. Ralph SARKONAK, *Les Trajets de l'écriture : Claude Simon* (Toronto, Paratexte, 1994), p. 223.

6. Du genre : « *L'emploi systématique du participe présent par l'auteur est une marque stylistique tellement visible que même la critique traditionnelle du genre thématique a fini par s'apercevoir de sa présence, sans aller bien sûr jusqu'à en expliquer la signification.* » (p.237).

7. « [...] *la manière dont Simon s'exprime peut paraître peu rigoureuse et pour tout dire assez naïve [...].* » (p. 276).

ZUPANČIČ, Metka. *Lectures de Claude Simon : la polyphonie de la structure et du mythe*. Préface de Martine LÉONARD. Toronto, Éditions du Gref, 2001. 316 p. (Coll. « Theoria » 8)

En jouant sur le pluriel du terme *lectures* et l'ambiguïté de la préposition *de*, inscrite en italiques rouges sur la page de couverture, Metka Zupančič place d'emblée son étude dans un système polyphonique et stéréoscopique. Il s'agit en effet pour l'auteure de mettre en perspective deux lectures — l'une structuraliste, l'autre herméneutique —, deux textes — *Triptyque* (1973), *Les Géorgiques* (1981) —, deux époques — les années 1975, puis 1981 — marquées par des préoccupations critiques différentes, et enfin deux bibliothèques — celle de l'auteure et celle de Simon. Mais cette dualité se veut dynamique. Sa dialectique est tendue vers l'horizon unificateur du principe analogique qui fonde l'univers simonien, son évolution, sa dimension *holistique* selon le terme même de l'auteure. Par ailleurs, cette dualité interne se trouve rédupliquée par la réception même d'un travail qui, de la date de publication de *Triptyque* à nos jours, s'inscrit dans une histoire de la critique et incite à reprendre sans cesse l'opus simonien. Entre l'œuvre et ses critiques, entre lecture(s) et relecture(s), se trouve ainsi soulignée l'importance d'une phénoménologie et d'une esthétique de la réception, placées sous le signe de la pluralité et de l'unité.

La première partie, la plus longue, s'attache à l'analyse extrêmement minutieuse et rigoureuse de la *triplicité* qui se trouve au double cœur de

la diégèse et de la narration et dont les multiples mises en abyme soulignent l'immanence. Dès le chapitre 1<sup>er</sup>, l'auteure définit sa méthode, ses outils d'investigation et sa visée critique. Il s'agit tout d'abord de repérer de façon pragmatique les différentes séries narratives de *Triptyque* qui sont autant de lieux aux éléments éparpillés. Un « Inventaire des éléments fictionnels » (pp. 31–42) permet de distribuer les multiples fragments constitutifs des séries de la *campagne*, de la *station balnéaire* et de la *banlieue industrielle*. Toutefois, cette triplicité se trouve comme parasitée par une quatrième série, la *série clownesque* qui joue un rôle de miroir parodique à l'égard des trois autres. C'est à partir de cette position pragmatique que l'analyse fonde son hypothèse, en déploie la confirmation par une procédure inductive, en nuance le caractère systématique. Ces lieux sont en effet conditionnés par ce que l'auteure nomme des *modalités* de représentation. Ainsi, une même série peut jouer le rôle de lieu de base fictionnel, les autres séries s'y trouvant alors contenues à titre de représentations. Le jeu narratif consiste à faire basculer sans cesse et de façon extrêmement concertée, ces lieux contenant en représentations contenues, mettre l'immobile en mouvement et *vice versa*. Le travail d'écriture, ancré dans la complexité de ses structures se rattache ainsi au principe des poupées *gigogne*, cher à Simon, voire à un phénomène généralisé d'*ekphrasis*. Quelques graphiques et tableaux viennent heureusement ordonner (pp. 19, 21, 25–6, 155–7, 160) et récapituler (pp. 163–70) les combinaisons des séries et de leurs supports : carte postale, affiches, film, spectacle, bouts de pellicule, tournage, gravure, image sur la pile, sur le juke-box, livre, puzzle. La longueur parfois aride mais nécessaire de cette minutieuse analyse est justifiée par une démarche rigoureuse et structurale qui suit le texte page à page et peut ainsi affiner, approfondir et nuancer ses hypothèses au fil des trois parties du texte simonien. Progressivement, l'auteure fait émerger depuis le roman lui-même, l'énergie motrice de la machine simonienne — l'analogie — dont le mouvement se fonde à l'image générative de la spirale. En provoquant les successives liaisons et déliaisons des séries et de leurs éléments, en jouant des focalisations multiples, l'analogie permet cette progressive intensification tragique qu'insufflé une « *large signification métaphorique des mots et des situations* » (p. 96). Enfin, un cinquième chapitre consacré à la triplicité, reprend et approfondit les rapports de l'écriture simonienne avec son hypotexte : peinture (Bacon, Delvaux, Dubuffet), distribution musicale (forme ternaire de la sonate), géométrie (triangulation, renversements de la construction pyramidale, spirale) convergent vers la conclusion de cette première étude, axée autour de la déperdition du sens totalisateur, de l'égarément de toute lecture réaliste, de l'impossibilité d'assigner au texte l'héritage d'une littérature conçue « *comme cheminement du texte d'un commencement à une fin* » (p. 161). Sur cette dernière partie plane à l'évidence l'ombre de l'époque glorieuse du Nouveau Roman, de ses exigences

rigoureuses, de ses acquis fondamentaux pour l'avenir d'une écriture qui saura par la suite opérer une admirable négation-conversion de ses postulats. On est reconnaissant à l'égard de l'auteure de ne pas verser dans de faciles palinodies, même si plane sur ce travail la tentation bridée d'aller au-delà de la structure, vers d'autres modalités interprétatives qui laisseraient davantage de place à sa subjectivité et à son univers mental. Le lecteur pourra peut-être regretter que le couple mythique Éros-Thanatos évoqué à plusieurs reprises dans l'étude ne soit pas articulé sur le principe freudien de liaison et déliaison qui est pourtant au cœur même du roman. On s'interrogera peut-être également sur l'écart considérable entre les conclusions d'un travail de lecture aussi technique et les effets du roman de Simon sur le lecteur *lambda*. Ainsi, les mots clés, dont l'auteure suppose le nombre « identifiable » (p.76), participent sans doute activement à la fascination érotique provoquée par *Triptyque*. Mais les séries narratives et leur organisation ne finissent-elles pas par masquer le rapport très particulier qu'entretiennent l'écrivain et son lecteur avec la langue maternelle et le déni de sens ? Ce ne sont là que quelques percées auxquelles convie l'indéniable qualité de cette première partie qui emporte l'adhésion sans pour autant fermer la porte à d'autres interprétations plus herméneutiques auxquelles elle offre une base remarquablement fiable.

Il n'en reste pas moins que la seconde partie, qu'étudie *Les Géorgiques*, provoque un agréable sentiment d'élargissement et de rupture, tant au point de vue de la méthode que des fins qu'elle s'assigne. Certes, les notions de séries narratives, de phases, d'unités textuelles sont reprises, mais réinterprétées radicalement puisque « *rattachée[s] au pythagorisme, plus particulièrement à la géométrie pythagoricienne* » (p.181) et à travers celle-ci, aux mythes d'Orphée et à ce « dispositif osirique » qu'avait mis en place Ricardou à propos de *Triptyque*. Le sixième chapitre place cette seconde étude dans la continuité des travaux de Gilbert Durand, Mircea Éliade, Mikhaïl Bakhtine, Tzvetan Todorov, et des analyses de l'orphisme de Brian Juden et d'Elizabeth Sewell. Son titre même, « Littérature, mythologie, orphisme » signale cette expansion hors d'elle-même que contenait en germe la diversité des champs d'application de l'orthodoxie structuraliste. Ainsi, dans *Les Géorgiques*, la structure sérielle n'est ici opératoire qu'en tant qu'elle permet de dégager les « cinq macro-mythèmes que sont la guerre, la mort, l'érotisme, l'art et la nature » (p.208) que l'auteure va désormais analyser à travers les cinq grands systèmes orphiques : *le rituel et la danse, la musique et le rythme, les arts plastiques et les schémas visuels, les mathématiques et la parole*. C'est dire qu'entre les deux romans, il y a toute la distance qui sépare un jeu labyrinthique de dispersion-connexion et un enjeu encyclopédique, un roman appuyé sur la fiction dramatique et une œuvre profondément ancrée dans le tragique. Se modelant sur cette évolution, l'analyse, mise à travers le fonctionnement complexe et érudit du

système narratif, sur un questionnement majeur : la permanence de l'homme, l'expression d'un universel, car « [d]errière les figures symboliques, il y a l'homme » (p. 282). C'est celui-ci que vise un travail de décryptage des empreintes symboliques, des rituels initiatiques, des archétypes régissant les liens des principes masculin (Orphée) et féminin (Eurydice) qui ancrent le roman dans une immense tradition, opère la symbiose des temps et à travers les figures du peintre, du sculpteur, de l'architecte, de l'écrivain et du soldat, « établit une sorte d'équilibre entre les principes créateurs et destructeurs » (p. 285). Puissamment nourrie de références culturelles diversifiées, très sensible aux résonances intertextuelles larges ou restreintes, cette étude reprend, en les élargissant, les schèmes organisateurs dessinés en filigrane dans *Triptyque* et dont *Les Géorgiques* constitue la somme et la clé. Le chiffre de l'univers simonien s'exprime au grand jour des travaux et des jours qui dans *Les Géorgiques* incombent aux trois personnages majeurs : L.S.M., O. et ce *il* dont la référence identitaire et le parcours ne cesseront de se nuancer avec *L'Acacia* (1989), *Le Jardin des Plantes* (1997) et récemment, *Le Tramway* (2001). Que l'insistance sur les traits de cette « pensée mythique » (p. 293) ait tendance à favoriser la permanence des archétypes aux dépens de la négativité historique, l'ironie des répétitions de l'Histoire à ceux de l'humour contenu dans ses différences, le passage du conquérant au poète, voilà peut-être ce que l'étude tend à oblitérer. On peut aussi rester perplexe face à cette image d'un Claude Simon, maître des symboles, alchimiste pythagorien et grand initié, lui qui déclarait à Mireille Calle : « Il n'y a aucun symbolisme chez moi. »<sup>1</sup>. Et si nul ne songe à disputer à l'écrivain une maîtrise admirable et une conscience aiguë de ses moyens, on peut se demander si les notions de « mytheme » ou d'« archétype » conviennent vraiment à l'expression de ce formidable dialogue des cultures et des arts. On sait que Jung désignait par ce terme *archétypes* « les contenus psychiques qui n'ont pas encore été soumis à une élaboration consciente, donc une donnée psychique encore immédiate »<sup>2</sup>. En deçà de tous les hypotextes, de la dextérité d'un savoir-faire et de l'habileté érudite des cryptages, ce qui fait que *Les Géorgiques* est un chef-d'œuvre incontestable ne tient-il pas plutôt à l'expression d'un irreprésentable collectif et à l'étrange sentiment fait de désir et d'angoisse mêlés que tout chef-d'œuvre pose à la fois une (la ?) question majeure tout en lui faisant écran ? Simon, nouveau « mythographe » (p. 283) ? Soit. Mais alors, sans doute moins dans cette reprise polyphonique des grands mythes orphiques, des grands auteurs et événements de l'Histoire que dans cette façon du mythe d'énoncer « sans relâche le passage de la limite, la communion, l'immanence, ou la confusion » (p. 192<sup>3</sup>) pour dire cet « en-commun » de l'Histoire qui ne commence qu'au point « où la représentation cesse » (p. 269<sup>3</sup>). Est-ce cela que Zupančič veut suggérer, en déclarant que « [d]errière les figures symboliques, il y a l'homme » (p. 282) ? Il y a eu et

il y aura encore d'autres "*Lectures de Claude Simon*". Celles de l'auteure a le grand mérite de se soumettre au tragique de la vérité d'une œuvre qui est à l'image d'un Tout, vérité insaisissable d'être toujours « *ce qui précède le début* »<sup>4</sup> et d'une quête où l'écriture « *reprenant le passé, ouvre les portes de l'avenir* » (p.293).

Jacques ISORELY

1. Claude SIMON/Mireille CALLE, « L'Inlassable réa(e)ncrage du vécu — entretien avec Claude Simon », pp.3–25 in *Claude Simon : chemins de la mémoire*, Mireille CALLE ed. (Sainte-Foy [Québec]-Grenoble, Le Griffon d'Argile-Presses Universitaires de Grenoble, « Trait d'union », 1993), p.4.

2. Carl Gustav JUNG, *Les Racines de la conscience*, trad. par Yves LE LAY, Salomé CAHEN et Roland CAHEN (Paris, Buchet-Chastel, 1971 ; Paris, L.G.F., « Le Livre de poche », 1995), p.25.

3. Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée* (Paris, Christian Bourgois, « Détroits », 1990).

4. Érik WEIL, *Logique de la philosophie* (Paris, Vrin, 1985), p.8.