Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Revue des Lettres modernes*, Série « Claude Simon », n° 7, « Les Premiers Livres de Claude Simon (1945-1954) »

Christine Genin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2567>

DOI : 10.4000/ccs.2567

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 279-283

ISBN : 978-2-7535-7795-4

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Christine Genin, « Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Revue des Lettres modernes*, Série « Claude Simon », n° 7, « Les Premiers Livres de Claude Simon (1945-1954) » », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 30 septembre 2020, consulté le 10 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2567> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.2567>

(p. 51). En partie à l'opposé de cette thèse, Hannes de Vriese montre comment les images figées du *Tramway* – tableaux, photographies, cartes postales – sont dynamisées par assemblage et superposition de sorte que, par exemple, la série de descriptions de la mère « s'organise selon un principe chronologique (esquissant une évolution dans le temps) » (p. 74). Frédérique Péron confirme que des récits de vie sont encore à trouver assez tard dans l'œuvre : dans *L'Acacia*, la construction de l'identité d'écrivain du fils passe par la déconstruction des mythes qui entourent la mort du père. Rémi Plaud, suivant une voie ouverte par Christian Michel², étudie l'usage de l'analogie dans *Triptyque*. Il explore les limites de pertinence de l'analogie interprétative « pélasgique » et de l'analogie simonienne géométrique.

Doit-on regretter que ce recueil ne pousse pas plus loin l'étude de l'imaginaire géographique de Claude Simon ? Ç'aurait été au prix de ce qu'il propose : une stimulation tous azimuts.

Alastair B. Duncan

Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Revue des Lettres modernes*, Série « Claude Simon », n° 7, « Les Premiers Livres de Claude Simon (1945-1954) », Classiques Garnier, 2017, 255 p.

De 1994 à 2012, la Série « Claude Simon » de la *Revue des Lettres modernes* a vu paraître six volumes importants pour les études simoniennes, sous la direction de Ralph Sarkonak puis de Jean-Yves Laurichesse à partir de 2011. Le décès de Michel Minard en mai 2013 a ouvert une transition délicate, jusqu'à la reprise par les éditions Classiques Garnier, qui a retardé à 2017 la publication du numéro 7 de la série. Jean-Yves Laurichesse a choisi de le consacrer aux quatre premiers livres publiés par Claude Simon, *Le Tricheur* (1945), *La Corde raide* (1947), *Gulliver* (1952) et *Le Sacre du printemps* (1954), que l'écrivain a par la suite écartés de son œuvre et refusé de manière constante de voir réédités, ces jalons d'une « évolution par tâtonnements³ » risquant de donner une « idée erronée » de son œuvre. Conçus, hormis *Le Tricheur*, entre 30 et 40 ans, ce ne sont pas à proprement parler des livres de jeunesse, mais ils ont tous été écrits dans une période très difficile, sur le plan collectif et personnel, pour leur auteur : la guerre, qui a interrompu l'écriture du *Tricheur*, le suicide en octobre 1944 de sa première épouse, Lucie Renée Clog, puis le traitement pénible de son hémoptysie.

Dans son introduction, « Devenir Claude Simon », Jean-Yves Laurichesse considère que ce « geste radical » par lequel un auteur rejette le fruit d'une quinzaine d'années de travail et « désigne en bloc comme préhistoire de l'œuvre, par-delà leurs

2. « Sens et fonction de la discontinuité : l'écriture analogique du roman (*Perrudja* de Hans Henry Jahn, *The Wild Palms* de William Faulkner, et *Leçon de choses* de Claude Simon) », dans I. Chol (dir.), *Poétique de la discontinuité (de 1870 à nos jours)*, Clermont-Ferrand, PU de Blaise Pascal, 2004, p. 231-252.

3. « Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens*, n° 31, 1972, p. 16.

différences » des livres très loin d'être sans intérêt – au-delà même du fait qu'ils témoignent du processus émouvant de la naissance d'une grande œuvre –, « mérite d'être interrogé » (p. 11). Le jugement de Simon « n'engage que lui, nullement les lecteurs ni la critique » (p. 15) qui doit s'autoriser à relire les œuvres du passé sans s'arrêter aux prescriptions de leurs auteurs. Il était donc temps qu'un volume collectif leur soit enfin consacré « non pour contredire le jugement que portait sur eux leur auteur [...] mais pour le contourner en allant y voir de plus près [...] à présent que nous savons que cette grande œuvre existe et que rien ne peut lui porter atteinte » (p. 18). Le volume est constitué d'un premier massif consacré aux « premiers livres (1945-1954) », avec un article sur *Le Tricheur* et un sur *La Corde raide*, deux sur *Gulliver* et deux sur le *Sacre du printemps*, suivi d'une « étude » sur les *Quatre conférences* mises en regard avec *La Corde raide*. L'ensemble est complété par un index très utile et une bibliographie critique sur ces premiers livres.

Dans « Nature et mouvement dans *Le Tricheur*. "Il pouvait déjà voir le petit pont de pierre sur lequel la route franchissait l'eau" », Pierre Schoentjes commence par rappeler que, davantage peut-être que dans les romans suivants, « on trouve dans ce texte une façon, un ton, qui seront aussi ceux du "grand" Claude Simon » (p. 23). Il s'attache à décrire la manière dont, dès ce premier roman, le regard dynamique que Simon pose sur les lieux fait surgir un paysage qui n'est pas statique, mais en mouvement. Tout comme Proust, qu'il lit alors beaucoup, il est par exemple attentif à la façon dont le corps s'inscrit dans le paysage selon le véhicule qu'il emprunte. Schoentjes cite à l'appui de son propos de nombreux passages qui pourraient être extraits de livres plus récents, et s'arrête sur la façon dont Simon s'efforce de montrer l'homme comme partie intégrante du monde sensible. Les enjeux formels de la description simonienne, qui s'affirmeront ensuite, sont donc déjà très présents dans ce premier roman.

La Corde raide, le deuxième livre de Claude Simon, n'est pas un roman mais un livre de souvenirs et de réflexions, une sorte d'essai autobiographique, qui « annonce », selon son auteur, les romans à venir, « mais plutôt à la manière d'un inventaire de thèmes [...] dans lesquels [il a] ensuite puisé⁴ ». Cécile Yapaudjian-Labat (« De la tragédie au tragique dans *La Corde raide* ») s'est intéressée au traitement du thème central qu'est le tragique. Dans ce livre, Simon « revient sur les expériences et événements marquants de son existence » qui ont tous partie liée avec la mort : sa présence dans la Barcelone révolutionnaire en 1936, l'embuscade de son escadron en mai 1940, la maladie mortelle de son oncle, le suicide de sa compagne. « Il se pose aussi [...] en moraliste » pour peindre « la conscience de la finitude de l'homme et [...] la déréliction qui en découle » (p. 41). Les personnages possèdent les attributs des héros de tragédie, notamment le maintien et la démesure, mais très vite « la farce s'avère la seule possibilité d'expression de l'homme en présence du tragique de la vie » (CR, p. 180). Cette tentative de compréhension du tragique fera l'objet d'un approfondissement dans les œuvres qui vont suivre, animées par le souci de lui donner une forme. Pour

4. *Ibid.*, p. 16-17.

Simon, en effet, le procès même de l'écriture, vouée à échouer à représenter le réel, est tragique : « Écrire est une tragédie » (p. 52). Dès *La Corde raide*, ainsi, le tragique de l'existence côtoie celui de l'écriture.

Le volume se poursuit avec deux articles très complémentaires sur *Gulliver*, roman particulièrement décrié et renié par son auteur qui le décrit (dans une belle parenthèse) comme un *hiatus* : « (mis à part le hiatus que constitue *Gulliver* : désorienté par les critiques qui avaient accueilli *Le Tricheur*, peu sûr de moi, j'ai cherché à prouver – entreprise absurde ! – que je pouvais écrire un roman de facture traditionnelle. Excellente et fertile erreur au demeurant. Le résultat était édifiant : je ne pouvais pas ! C'est alors que j'ai commencé à réfléchir sur les raisons de cette impossibilité)⁵ ».

Michel Bertrand se penche sur « l'intertexte swiftien de *Gulliver* » et le « pari ironique que constitue l'écriture d'un roman traditionnel sous la forme d'une réécriture » (p. 60) des *Voyages de Gulliver* de Jonathan Swift. Il s'agit bien entendu d'une « réécriture oblique », qui permet toutefois à Simon d'évoquer l'enfermement corporel et de partager le sens de la relativité et la dérision généralisée de Swift. Mais *Gulliver* incarne également la figure du romancier qui tâtonne, auquel plus tard Orion permettra d'affirmer que toute progression dans l'écriture ne peut s'effectuer que par tâtonnements aveugles. En ce sens *Gulliver* « met en place le projet romanesque que va développer roman après roman l'écrivain » (p. 74) ; le périple initiatique de *Gulliver* constitue pour le jeune romancier une incitation à s'engager sur les chemins de sa propre création. Réécrire un roman de formation – « exercice d'écriture consistant à se confronter à un monument littéraire afin de découvrir au sein même de cette confrontation les premiers indices de son style propre » (p. 75) – possède ainsi pour lui des vertus formatrices.

Partant du constat que Simon se montre particulièrement dur avec ce « très mauvais bouquin » qui est celui qu'il a le plus fermement renié, Catherine Rannoux (« *Gulliver*, chantier ») montre que l'écriture de *Gulliver* agrège pourtant de nombreux traits que les romans suivants amplifieront. Divers procédés langagiers s'y mettent en place pour tenter de rendre la réalité au plus près, tout en soulignant le caractère d'étrangeté de ce qui est décrit : dépli des périphrases, parenthèses, nominations et adjectivations multiples, approximations, définitions négatives, rectifications, formes de l'indéfini et glissements analogiques, autant de traits puissants de la manière simonienne à venir. À travers tous ces procédés d'amplification syntaxique, porteurs d'une inquiétude de la langue, l'écriture simonienne se forge peu à peu. Dans *Gulliver* la manière à venir est donc « en chantier », décelable comme une ébauche, discontinue dans ses apparitions, parfois maladroite, mais « commence à prendre forme une structuration qui aboutira à la grande architecture de la phrase simonienne » (p. 87).

Au dernier de ses premiers livres, Simon reconnaît une importance particulière et un rôle charnière : « C'est sans doute *Le Sacre du printemps* qui fait l'axe, le pivot autour duquel tout tourne, devient autre, cesse apparemment de ressembler à ce qui précède. Vous savez, cette mutation, c'est la maladie. J'ai vécu durant cinq mois

5. *Ibid.*

allongé. Avec pour seul théâtre une fenêtre. Quoi? Que faire? Voir (expérience de voyeur), regarder avidement. Et se souvenir. La vue, la lenteur et la mémoire⁶. »

Ralph Sarkonak (« *Le Sacre du printemps*, échec et mat ») aborde ce roman au prisme de la série d'échecs qu'il raconte, de la défaite de la révolution espagnole aux déboires d'un adolescent idéaliste. La crise de succession à l'œuvre dans ses rapports avec son beau-père n'est sans doute que la version familiale du rapport de l'écrivain à ses pères intertextuels, car l'héritage littéraire peut aussi s'avérer difficile à porter et à dépasser. Simon fait dans *Le Sacre du printemps* un large usage des allusions littéraires, citant une bonne vingtaine d'écrivains : Descartes et Trotski (dans les épigraphes), mais aussi Dostoïevski (*L'Adolescent*) et Shakespeare (*Hamlet*), ou encore Rousseau, Gide, Freud, Verne, Lesage, Dante, Pascal, Lawrence, Nietzsche, Stendhal, Camus, Orwell, Sartre, Cervantès, Balzac, Mallarmé, Mauriac, Malraux... et Proust, bien sûr. *Le Sacre du printemps* a une fonction pour ainsi dire thérapeutique, similaire à celle des *Pastiches* de Proust : « tous les rapports intertextuels du roman figurent en abyme la prise d'autorité d'un Simon quadragénaire qui avait hâte de s'imposer comme écrivain » (p. 131). Ce roman d'apprentissage est donc aussi le « roman de l'apprentissage de Claude Simon en tant qu'écrivain », et « le fait que le texte fasse ce qu'il raconte prouve qu'une œuvre sur l'échec peut être une réussite » (p. 132).

Anne-Lise Blanc (« Discordes et concordances dans la partition simonienne du *Sacre du printemps* ») se penche quant à elle sur un motif qui deviendra central, celui de la discordance. Simon est sensible à l'irréductible distance qui sépare les êtres (si proches soient-ils) comme à l'impossible coïncidence entre les mots et les choses, les paroles et les pensées. Dans ce roman largement dialogué, le « dispositif perturbé des voix » de personnages qui « discourent en pure perte ou ne veulent rien entendre » révèle « en même temps que les écueils et les limites de toute tentative d'échange, le talent de l'écrivain pour susciter la force d'évocation et de correspondance qu'*a contrario* peut avoir, manié par lui, le langage » (p. 134). Délibérément, la narration ne comble pas les vides et souligne au contraire les non-dits, les sous-entendus, l'opacité des silences. La composition musicale du roman passe par l'orchestration des voix discordantes. Le choix du titre fait donc très justement référence à une œuvre musicale et chorégraphique dont on sait les huées que provoqua son caractère novateur lors de sa première représentation : de fait 1913 est l'année de la naissance de Simon, de la publication du premier volume de la *Recherche* mais aussi de la création du *Sacre du Printemps* d'Igor Stravinsky – deux œuvres dont on s'accorde à penser qu'elles marquent une rupture esthétique à l'aube du xx^e siècle.

L'étude de Jacques Isolery, « La fourmi, l'araignée et l'abeille », fait dialoguer *La Corde raide* avec les *Quatre conférences* écrites entre 1980 et 1993, dans lesquelles on retrouve des liens étroits entre lecture, méditations critiques et écriture, ainsi que la mise en avant par Simon de sa qualité d'artisan/bricoleur et de sa méfiance à l'égard des dogmes. Jacques Isolery fait appel au *Novum organum* (édition de 1857) de Francis Bacon pour montrer comment et pourquoi la poétique simonienne, dépas-

6. « Les secrets d'un romancier », entretien avec Hubert Juin, *Les Lettres françaises*, n° 844, 6-12 oct. 1960, p. 28.

sant à la fois l'empirisme de la fourmi, qui atomise le réel perçu, et le dogmatisme de l'araignée, qui en éteint l'éclat sous le poncif, privilégie la leçon de l'abeille oscillant entre l'émotion singulière de la fleur et le système de pensée qui est la cohésion de l'œuvre-ruche. « L'abeille ne *fabrique* son miel qu'au cours d'un long et complexe processus de transsubstantiation. Les pollens de l'écrivain ont eux aussi besoin d'être *moulés* dans ces alvéoles que sont les mots » (p. 185). Le questionnement simonien sur les rapports de la littérature au réel est constant, mais les réponses formelles évoluent. La définition de l'écriture romanesque ne varie pas vraiment de *La Corde raide* aux *Quatre conférences*, mais dans ces dernières, l'écrivain accompli se tient enfin « au centre » de cette « réalité de la langue [...] plus réelle que le "réel" » (QC, p. 24).

Le but fixé par Jean-Yves Laurichesse à ce volume est donc pleinement atteint : les articles de ce bel ensemble apportent des éclairages stimulants et constructifs, même s'il reste – heureusement – encore bien d'autres pistes, que certaines pages laissent entrevoir, à explorer dans les premiers livres de Claude Simon. Ces romans peuvent certes sembler parfois encore un peu englués dans le roman psychologique, pas vraiment dégagés des problématiques et des tragédies existentielles. Leur forme se cherche encore dans la voie ouverte par les grands écrivains du passé, en particulier l'omniprésent Marcel Proust, dont le nom revient dans chaque article ou presque. Mais des inflexions plus personnelles, la mise en mouvement de la description, les expérimentations syntaxiques, le travail sur la discordance, sont déjà très clairement à l'œuvre, et les caractéristiques de la phrase simonienne se font jour peu à peu. La découverte de cette phase passionnante de construction par un grand écrivain de sa conception de l'écriture, mais aussi des motifs et des procédés qui seront affinés par la suite, est donc bien « comme une invitation à lire ou relire ces textes, et pourquoi pas à les rééditer » (Jean-Yves Laurichesse, p. 19).

Christine Genin

Alexey Vishnyakov, *L'Œuvre de Claude Simon. Un regard russe*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2017, 149 p.

Inspiré par les « unités de seuil » de Gérard Genette, Alexey Vishnyakov esquisse la particularité paradoxale de la poétique simonienne à travers une analyse des titres, des épigraphes et des *explicit* des dix-huit romans de l'écrivain français, depuis le *Tricheur* (1945) jusqu'au *Tramway* (2001). Un regard russe semble ici privilégié pour mieux comprendre certaines nuances de la réalité socio-politique de l'URSS, à savoir la mentalité soviétique propagandiste dans *L'Invitation*, quelques épisodes autofictionnels de *La Corde raide* ou la signification exacte du titre originel du ballet de Stravinsky (« *Vesna svyashchennaya* », le printemps sacré), dont le titre français *Le Sacre du printemps*, inventé par Léon Bakst et repris par Simon, n'est pas une traduction fidèle.