Thèses soutenues

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/525>

DOI : 10.4000/ccs.525

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2005

Pagination : 159-164

ISBN : 2914518676

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

« Thèses soutenues », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 1 | 2005, mis en ligne le 20 septembre 2017, consulté le 03 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/525> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.525>

En anglais

Jean H. DUFFY and Alastair DUNCAN (dir.), *Claude Simon : A Retrospective*, Liverpool University Press, 2002.

Jean DUFFY and Alastair DUNCAN, « The Critical Reception of Claude Simon since the 1960s ». David CARROLL, « Thinking History Otherwise : Fiction and the Sites of Memory in Claude Simon ». Mária MINICH BREWER, « (In)Commensurabilities : The Childhood of Events and the Shock of Encounter in Claude Simon ». Celia BRITTON, « Instant Replays : The Reintegration of Traumatic Experience in *Le Jardin des Plantes* ». J. A. E. LOUBÈRE, « The Dynamics of Conflict in the Novels of Claude Simon ». Alastair DUNCAN, « Satire, Burlesque and Comedy in Claude Simon ». Mary ORR, « The Garden of Forking Paths : Intertextuality and *Le Jardin des Plantes* ». David ELLISON, « À partir du *Jardin des Plantes* : Claude Simon's Recapitulations ». Wolfram NITSCH, « Supplementary Organs : Media and Machinery in the Late Novels of Claude Simon ». Mireille CALLE-GRUBER, « One Step Further : Claude Simon's *Photographies 1937-1970* ». Jean H. DUFFY, « Truth, Verbiage and *Écriture* in *Le Jardin des Plantes* ».

Thèses soutenues

David ZEMMOUR, *L'écriture de la perception dans les romans de Claude Simon : une syntaxe du sensible*. Thèse de doctorat en langue française soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 21 novembre 2003, sous la direction de Georges Molinié.

RÉSUMÉ. À l'origine de ce travail, deux constats : d'un côté l'importance accordée dans les romans de Claude Simon à la perception au sens large, c'est-à-dire incluant souvenir et imagination, et de l'autre une syntaxe qui ne se laisse pas décrire au moyen du modèle traditionnel de la phrase. Pour analyser l'écriture de la perception, il convient donc de procéder en deux temps.

Le premier est linguistique et entend remplacer la phrase par des unités syntaxiques pertinentes. Il aboutit au choix d'un dispositif empruntant moyennant quelques aménagements aux théories macro-syntaxiques d'Alain Berrendonner, avec les unités de clause et de période, qui opèrent à deux niveaux distincts. On définira la clause comme une unité à la fois morpho-syntaxique (unité de dépendances grammaticales) et prédicative. Quant à la période, elle relève d'un niveau macro-syntaxique et se définit à partir de critères prosodiques et pragmatiques.

C'est au sein de ce dispositif syntaxique que prend place le second temps de notre étude : une approche stylistique de la représentation de la perception. Celle-ci s'articule en deux étapes : la première au niveau intra-clausal, la seconde sur un plan inter-clausal.

Au niveau intra-clausal d'abord, l'ordre des constituants apparaît comme mimétique des étapes successives de la perception. L'identification de l'objet perçu tend à être retardée, l'écriture de Simon montrant comment la conscience procède par analogies, notamment par le recours aux parenthèses, aux épithètes détachées intercalées, ou encore aux modalisateurs, pour aboutir à la reconnaissance de ce qui est perçu. La clause apparaît ainsi comme une unité de tâtonnement, le lieu d'une décantation de l'acte perceptif, procédant d'un mouvement dialectique d'assimilation à des expériences antérieures et de singularisation du fait perçu.

Quant à l'étude de la dynamique inter-clausale, elle aboutit à deux conclusions essentielles concernant la représentation de la perception. Tout d'abord, la succession de clauses peut être assimilée à la propagation d'une onde, comparable à celles qui parcourent le réseau neuronal dans l'organisme. Tout d'abord parce que le principe de plasticité y est en permanence à l'œuvre, qui permet à l'écriture de se déployer, se propager et bifurquer librement, grâce à un réseau syntaxique formé de clauses, sortes de corps conducteurs de l'onde à la fois scripturale et perceptive. Ensuite parce qu'y est mis en avant le caractère dynamique de la perception et de la mémoire, c'est-à-dire en permanente reconstruction.

Autre enseignement inattendu, cette syntaxe de la sensation apparaît structurée par l'émotion. Peu importe l'objet perçu, la syntaxe utilisée dans le cadre de la perception est l'expression de l'émotion ressentie à ce moment-là, ce qui va, au passage, à l'encontre d'une idée assez répandue et assez fausse d'après laquelle la description simonienne serait désincarnée à force d'être minutieuse. Elle apparaît au contraire conditionnée par l'émotion, c'est-à-dire déclenchée et structurée par elle. L'expérience sensorielle est avant tout chez Simon une expérience émotionnelle. C'est sans doute là une explication au pouvoir de fascination que l'écriture simonienne exerce sur son lecteur : en apparence très impersonnelle et objective, et même anodine tant elle se porte sur des objets ordinaires, elle est en même temps hantée d'une conscience percevante. (D. Z.)

Stéphane BIKIALO, *Plusieurs mots pour une chose. De la nomination multiple au style de Claude Simon*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Poitiers le 12 décembre 2003, sous la direction de Jacqueline Authier-Revuz (Université Sorbonne Nouvelle) et de Philippe Caron (Université de Poitiers).

RÉSUMÉ. Cette approche stylistique de l'œuvre de Claude Simon part d'une

* La notion a été évoquée par J. Authier-Revuz, dans *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire* (Larousse, 1995) qui s'interroge sur les manières dont un énoncé se retourne sur lui-même, mettant en jeu ce qu'elle nomme des « non-coïncidences » (interlocutives, interdiscursives, des mots et des choses, des mots à eux-mêmes).

attention aux formes du multiple qui saturent son écriture : « [...] ses facultés d'attention maintenant tout entières accaparées par un autre bruit, une voix, ou plutôt pas exactement une voix, c'est-à-dire pas les sons familiers que l'oreille est habituée à entendre sortir d'une gorge, moulé sur des mots, sur un langage articulé, anonyme et préfabriqué, mais la voix (ou si l'on préfère le langage) à l'état brut, primitif : une plainte, un gémissement... » (*Le Palace*, p. 172).

On entend par « nomination multiple* » une équivalence entre plusieurs manières de nommer une même chose, qui s'observe dans les reformulations (*ou plutôt, c'est-à-dire, non pas... mais*), les couplages de termes (juxtaposés par des virgules ou des parenthèses). En plus du rythme spécifique que ces formes confèrent à l'écriture, elle permettent d'approcher le style de cette œuvre, à savoir le rapport du sujet de l'écriture à la langue et au réel. Dans cette configuration en effet, la mise sur le même plan (syntaxique et référentiel) des nominations crée moins une progression vers le mot juste qu'une nomination complexe, partagée à la fois dans l'entre-deux et le cumul non hiérarchisé des termes. En cela, la nomination multiple, comme manière d'investir la langue, met en scène l'hétérogénéité qui affecte le discours simonien : hétérogénéité des mots et des choses et des mots à eux-mêmes en particulier. Elle est une figure paradoxale, représentant le manque par l'excès, mettant en avant un souci de la langue. Elle a donc affaire avec le ressassement et le refus du terme (de l'achèvement et du mot juste) et est à ce titre un mode privilégié d'approche de la textualité simonienne.

Suite à la proposition d'une théorie du style littéraire, articulant langue et discours et précisant l'historicité du sujet du style (I : « l'exercice du style », 140 p.), la nomination multiple est décrite dans l'histoire (doublets, épanorthose), en langue (équivalence syntaxique et référentielle) et en discours (construction du sens dynamique et dans un entre-deux) (II : « la nomination multiple en langue et en discours », 190 p.). Est enfin analysée la manière dont cette configuration – mise en perspective avec des faits macrostructuraux et d'autres poétiques comme celles de F. Ponge ou de N. Sarraute – représente chez C. Simon (en particulier dans *La Route des Flandres*, *Le Palace* et *L'Acacia*) une confiance et une inquiétude dans la langue (compromis avec la linéarité, refus de la nomination UNE) et un « réalisme », consistant à mettre en scène l'hétérogénéité entre les mots et les choses, en prenant appui sur cette image collective (artistique notamment) du réel qu'est la « réalité », pour tenter d'être au plus près du « réel » dans l'épuisement et le ressassement (III : « entre les mots et les choses pour ainsi dire : sur le style de Claude Simon », 210 p.). (S. B.)

Marie-Albane RIOUX-WATINE, *La voix dans l'œuvre romanesque de Claude Simon : la transparence et la frontière*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Paris-Sorbonne le 17 septembre 2004, sous la direction de Georges Molinié.

RÉSUMÉ. Alors que le structuralisme la promeut comme premier sujet du texte, la parole se retourne paradoxalement contre elle-même dans le Nouveau Roman : elle

y est constamment empêchée. Les nouveaux romanciers prennent donc acte de l'opacité d'un langage réfléchi sur lui-même ; certains, dont Simon, n'en rêvent pas moins à une certaine transparence communicative, fantasme de relation directe avec l'externe. La voix se trouve au centre de cette tension, car son pouvoir immédiat d'é-vocation semble autoriser une relation immédiate à l'autre et au monde. C'est ce nœud tissé entre voix, transparence et clôture que ce travail approche.

Pour cerner de plus près le bégaiement d'une parole impuissante, on examinera les manifestations textuelles de la fameuse « incommunicabilité ». En s'appuyant sur les outils hérités de l'analyse des interactions, on met au jour l'ensemble des blocages qui affectent chaque poste communicationnel. L'ensemble de ces « bruits » trouve un dénominateur commun autour de la notion de frontière : cloches de verre enserrant les personnages, frontières linguistiques, non-détachement de la figure sur le fond... Quant à la stase référentielle, qui renvoie à tout un contexte théorique, elle coexiste avec l'entrée en force du référent dans l'ordre clos du signe : se dessine ici le rêve d'une communication sans sémiotisation ordonnante, qui se passerait de la « procuration de signe ». La visée d'un « commerce direct » (Russel) va de pair avec la valorisation du désordre, perceptif comme syntaxique.

Or, le désordre syntaxique évoque traditionnellement l'oral, par opposition à l'écrit. De façon générale, la voix se révèle solution partielle à la frontière sclérosée qui disjoint le personnage de son dehors. Maintenant en présence les sujets parlants comme les objets visés, elle se fait modèle de transparence pour une écriture qui, elle, est dévalorisée, en tant qu'instrument d'oppression politique et économique. L'écriture administrative comme le papier monnaie participent à la stase référentielle, en se faisant suppléants vides de corps dont ils signent l'absence et la mort. Cette suspicion trouve son prolongement dans une critique de la littérature, révélatrice d'un déni du « détour », sémiotique ou culturel (Ricœur). Se dessine donc à divers niveaux la figure d'un écrivain « phonocentriste » (J. Derrida), qui renie l'écriture et donne la voix comme moyen d'une communication parfaite où la médiatisation langagière même s'estompe.

Pour être fidèle à ce qu'elle décrit, l'écriture doit donc, aporétiquement, inclure la voix. Certains romans la placent bien, fictivement, en leur point d'origine : la structure du « raconta-t-il plus tard », qui suppose à la fois relation orale et retardement, domine dans l'œuvre. L'étude détaillée du discours rapporté et du style montre que Simon est bien un écrivain dialogal, dont la pratique évolue considérablement. Certaines déviations du dialogue (inarrétabilité, indistinction des répliques) relancent toutefois le questionnement sur le statut paradoxal de la voix écrite. L'étude des descriptions met elle aussi au jour un étiolement, une fantomisation d'une voix qui perd son lien au présent et au sujet, comme le montre l'aporie de la voix propre. Il y a donc coexistence constante entre deux postulations opposées : voix vive et présente, véhicule transparent d'une épiphanie du sens ; mais aussi voix décharnée, altérée, blanche, comme déjà écrite. C'est cette coexistence qui définit la spécificité simonienne de l'ins-

cription.

Or, l'organe de la parole, la bouche, se situe au centre de cette tension. Par ce trou du corps qui est aussi un trou du texte, le sujet tente d'accéder à une Présence Réelle, sur le modèle de l'eucharistie. Mais cette pulsion nutritive de connaissance comporte un envers : dévorés, le sujet comme le monde se trouvent évidés. Tour à tour ouvrante et néantisante, la bouche qui parle ne fait que répéter l'oscillation de la voix vive et de la voix décharnée.

Le jeu de la coexistence de deux voix dans le texte approche peut-être la plus profonde des spécificités simoniennes : elle est symétrique de la concomitance, à réception, d'un double effet de présence charnelle immédiate et de distanciation fantomatique. (M.-A. R.-W.)

Aymeric GLACET, *Photographie, Chronophotographie et Pornographie dans l'œuvre de Claude Simon*. Thèse de doctorat soutenue à l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3 le 15 décembre 2004, sous la direction de Philippe Bonnefis.

La thèse n'a pas pour objectif de traiter des relations de l'œuvre au temps ou à la photographie, autant de thèmes que la critique simonienne a déjà beaucoup travaillés, mais s'intéresse aux objets qui servent à les dire ou à les décrire. La littérature de Claude Simon étant une littérature qui s'arrache aux notions et aux concepts, mon travail insiste sur la matérialité de l'œuvre. Ce que Claude Simon essaye de faire avec son écriture, ce sont des « leçons de choses ». Des choses qu'il nous apprend à regarder de façon très particulière.

Claude Simon ne cherche pas à écrire une histoire du temps ni même une histoire sur le temps, mais une histoire des objets du temps. Si son écriture est une écriture profondément matérielle, si elle est un défilé d'objets, de leurs descriptions, c'est parce que l'œuvre se comprend comme une « boîte ». Un boîtier, pour être exact, le boîtier désignant tout aussi bien la boîte de métal renfermant le mécanisme d'une montre que la chambre noire d'un appareil photographique.

Entre ces deux boîtes, toute une collection de boîtes, de la plus petite à la plus grande, la plus petite se résorbant dans la plus grande : l'œuvre tout entier. Tout livre suppose, en effet, qu'une boîte le précède. Une boîte d'où on l'a sorti et où on va le remettre. Une boîte à images que l'auteur ouvre et d'où il tire les éléments de son œuvre. Boîte qu'il appelle indifféremment *histoire*, *mémoire* ou *vécu*. Boîte sans fond qu'aucun livre ne saurait épuiser.

Reste que l'objet de ce travail n'est pas tant de faire de Claude Simon un horloger ou un photographe que de lire son œuvre comme l'activité d'un énorme appareil photographique qui se serait compliqué d'un mécanisme d'horlogerie – le chronophotographe. On comprendra mieux alors que si l'être simonien rejette la montre du père pour lui préférer l'appareil photographique de la mère (ou tout autre tiroir à cartes postales), c'est parce que, dans le monde de Claude Simon, toute tentative de construire une image de soi doit se confronter à la fois à la maî-

trise paternelle du temps et à la nature fragmentaire de l'héritage photographique maternel. L'écriture chronophotographique ainsi envisagée est le produit de cette union.

A ceci près que cette union est une union « pornographique ». Non pas érotique, ou même obscène, comme on a tendance à le croire, mais pornographique. Entre Chronos et Photos, l'incessante décomposition et recomposition du mouvement est en effet symptomatique du travail sur l'image qui permet à Claude Simon de matérialiser le monde. (A. G.)