Introduction à l'esthétique des formes brèves dans l'œuvre de Claude Simon

Anne-Yvonne Julien

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/816>
DOI : 10.4000/ccs.816
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2011
Pagination : 41-44
ISBN : 9782354121464
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Anne-Yvonne Julien, « Introduction à l'esthétique des formes brèves dans l'œuvre de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 7 | 2011, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/816> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.816>

Peut-on nier que l'écriture de Claude Simon s'associe volontiers dans l'esprit de ses lecteurs à une certaine ampleur ? Il y aurait l'ampleur de romans polyphoniques comme *Histoire* (1967), *Les Géorgiques* (1981), *Le Jardin des plantes* (1997), mais aussi, tout simplement, l'ampleur de la phrase simonienne, qui s'élance, progresse, se déploie, ploie et à nouveau se relance vers un horizon toujours différé, et qui s'empare de l'emploi de procédés grammaticaux ou de figures à vertu dilatoire (parenthèses, incises, hypothèses narrativisées ; épanorthoses, accumulations)... Pourtant la pratique du court n'est pas étrangère à l'écrivain. Non qu'on trouve à proprement parler chez Simon un usage des formes brèves classiques comme le proverbe, la sentence, le portrait, la maxime ou la pensée, sinon ponctuellement ou à titre citationnel. Mais parce qu'il est de ceux que la notion même de fragment préoccupe, comme en témoigne le premier titre de *La Route des Flandres* (1960), « description fragmentaire d'un désastre ». Car si le texte est en éclats, c'est aussi que Simon sait que l'être au monde, passé par l'épreuve on ne peut plus concrète du désastre de la guerre, se vit sur le mode du discontinu. De là, au sein même des textes longs, la présence de cassures ou de brisures de la narration, un travail d'association d'images qui met en déroute la linéarité résiduelle du récit, des effets de collage de bribes empruntées, des jeux d'inachèvement enfin, là où on pourrait espérer des clausules. Certes, entre en tension avec ce recours au débris textuel une puissante architecture romanesque, architecture qui ne fait pas pour autant de la fiction simonienne un ensemble lisse et artificiellement unifié.

Il n'est donc pas vain de s'interroger sur la pratique que Simon a pu avoir des formes brèves, qu'elle concerne des publications en revue ou des écrits rétifs à toute appartenance préconçue (fragments narratifs, poétiques, à visée esthétique), car cette option consonne avec son faire de romancier et indique une pensée du statut inachevé de toute construction littéraire.

Le romancier a maintes fois donné en publication autonome, dans le cadre de journaux ou revues, des textes courts, appelés à être partiellement repris dans ses divers romans. Alastair Duncan propose ici une classification fine de ces « fragments de fictions » en s'interrogeant sur la manière dont ils font sens par rapport à l'œuvre en développement. Une première catégorie est celle des « pré-textes » puisqu'il s'agit en quelque sorte, pour Simon, d'annoncer le roman qui s'élabore : le travail comparatif entre le court et le long est éloquent, les composantes de la pièce détachée réapparaissant dans la version romanesque, mais autrement distribuées, avec d'autres équilibres descriptif et narratif, d'autres répartitions focales et induisant par là même des pistes renouvelées de lecture pour la version longue. La seconde catégorie pourrait avoir nom « après-textes » : le morceau bref est plutôt cette fois une variante de la bribe romanesque parente, dans une autre couleur, réarticulé sur des médiations inédites. Viennent encore des esquisses qui fonctionnent comme micro-matrices structurelles et ont le pouvoir de mettre en corrélation diverses manières du romancier, associées à des périodes distinctes de sa production. Enfin se discernent aussi des avant-textes lointains, dépôts d'atelier, traités comme d'authentiques matériaux mémoriels et qui en ont l'exceptionnelle ductilité. Et à chaque fois se renoue l'accord du hasard et du labeur infiniment recommencé (U. Stirling).

L'un de ces fragments de fiction « Progression dans un paysage enneigé » paru dans *Études littéraires* en avril 1976¹, mérite attention car ce triptyque miniature peut être mis en regard des *Géorgiques* même s'il ne constitue pas un vrai avant-texte du roman : Griet Theeten et Pierre Schoentjes se sont attachés à son fonctionnement

1. Texte reproduit (avec l'aimable autorisation de Réa Simon) dans le Numéro 3 des *Cahiers Claude Simon* (2007) et présenté par Jean-Yves Laurichesse, p. 9-17.

propre tout en cherchant ce qui pouvait se déduire du rapport intra-textuel que celui-ci entretient avec la somme romanesque de 1981. Apparaît d'abord le principe ternaire adopté, intéressant, puisqu'il ne s'agit pas de trois épisodes fictionnels distincts mais de trois réécritures d'une même expérience, chacune portant l'accent sur de nouveaux éléments et induisant une forme spécifique de l'itération dans la variation. Les trois sections évoquent la progression d'un cavalier en lourd manteau militaire dans un paysage de neige et de gel, l'écriture de type sensoriel se faisant notation de l'imperceptible ; mais la « progression » s'entend aussi au sens d'une diaprure stylistique se fondant sur la montée en puissance des images et un élargissement rythmique qui installent le récit sur une pente déréalissante. Préfiguration donc de « l'apocalypse de froid » du second chapitre du roman – qui renvoie à l'hiver 1939-1940 –, avec ses corrélats d'agression du corps et de clôture du paysage... Mais confirmation également, à travers ces jeux de traces et de contrastes noir/blanc/gris, de la présence d'une main qui aime à s'exercer au dessin à la mine de plomb... (U. Gand)

Avec ses soixante-neuf sections verbales sans ponctuation, le texte *La Chevelure de Bérénice* (Minuit, 1984), initialement intitulé *Femmes* (Editions Maeght 1966)², a toujours été présenté par Simon comme « tout à fait à part » dans sa production et d'une écriture relevant du « poétique », au sens mallarméen du terme. Giuseppe Zuccarino s'interroge sur ce qui fonde cette déconcertante particularité : le titre nomade, d'abord, et ses connotations mythiques, la proximité avec le faire pictural de Miró, (1893-1983) puisque l'état premier de cette rêverie, tissée de marches au fil d'une plage catalane, d'attitudes féminines surprises et de silhouettes nocturnes de pêcheurs, fut pensée dans la proximité du grand artiste barcelonais dont le romancier se sent proche, à plus d'un titre : amour de la beauté âpre et sensuelle de la Catalogne, attention aux détails les plus prosaïques d'un site, et pourtant, liberté dans l'inventivité chromatique et la puissance onirique de la composition. D'une sé-

2. Et *La Chevelure de Bérénice* dans Claude Simon, *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, édition établie par Alastair Duncan, p. 551-564. Notice, p. 1362-1375.

rie à l'autre, le langage des sensations constelle, le visuel glisse vers l'olfactif, trahissant la violence larvée du monde derrière les éclats de la chair et l'érotisme des chevelures entrevues. D'un esprit baroque, peut-être, cette métamorphose d'une scène de pêche qui entremêle le tellurique et le marin et célèbre, non sans solennité, la poussée même du désir (Gênes).

Archipel et *Nord*, publiés récemment aux éditions de Minuit (2009), mais d'abord parus, au cours de la décennie 70, dans des revues danoises, sont contemporains de la période où prévalait une approche textualiste de l'œuvre de Simon. Or, aux yeux de Michel Collot, se donnant comme une relation fragmentée de voyage, ils annoncent plutôt la période des *Géorgiques*, l'intérêt du romancier pour une géo-histoire inscrite dans la durée, et dont le sujet-énonciateur se sait partie prenante. On discernerait quasiment un geste de reportage dans *Archipel* et *Nord*, le premier voué à la découverte de l'archipel d'Åland dans le golfe de Botnie, sollicitant notations géologiques, topographiques, botaniques et allusions historiques, le second, de facture plus narrative, épousant un trajet aller et retour effectué entre Helsinki et les contrées septentrionales de la Finlande. Dans une perspective géocritique, comment ne pas être sensible ici à la notion de « paysage », qui intègre l'option perceptive et l'intervention d'un imaginaire spécifique ? Composition d'un paysage – dont d'autres variantes existent dans l'œuvre – fondé sur l'indistinction entre le fluide et le terrestre, la proximité du réel et du féérique, l'hypothèse du retour à l'enfance du monde. Et, parallèlement, construction d'un territoire langagier où noms propres, choix graphiques, inflation nominale, métaphores *in absentia*, aposiopèses s'accordent à ce Nord matriciel, où la « lueur » de « minuit passé » invite à l'écriture, en fragments détachés ou en « coulées de lait »... (U. Paris 3-Sorbonne Nouvelle).

A.-Y. J.