



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 13, n° 4, Avril 2012
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.6888>

Claude Simon en résonance

Sophie Guermès



Claude Simon, [*Quatre conférences*](#), textes établis et annotés
par Patrick Longuet, Paris : Les Éditions de Minuit, 2012,
128 p. EAN 9782707322210.



Pour citer cet article

Sophie Guermès, « Claude Simon en résonance », Acta fabula,
vol. 13, n° 4, Essais critiques, Avril 2012, URL : [https://
www.fabula.org/revue/document6888.php](https://www.fabula.org/revue/document6888.php), article mis en ligne le
26 Mars 2012, consulté le 11 Mai 2026, DOI : 10.58282/acta.6888

Claude Simon en résonance

Sophie Guermès

Claude Simon ne s'est jamais prétendu théoricien : ses réflexions sur la création découlaient de son travail, et non l'inverse. Plusieurs d'entre elles avaient déjà été publiées, mais certaines restaient inédites. Patrick Longuet, auteur notamment de *Lire Claude Simon. La polyphonie du monde*, publié aux Éditions de Minuit en 1995, vient d'éditer les textes de quatre conférences prononcées dans diverses universités étrangères entre 1980 et 1993, en attirant l'attention sur le système d'échos qu'elles font entendre, preuve que « leur auteur ne séparait pas des préoccupations que l'exercice de la conférence oblige à dissocier ». Les familiers de l'œuvre de Simon percevront aussi, à plus grande longueur d'onde, des réminiscences d'entretiens, d'articles (contre la littérature engagée, ou « l'équivoque du réalisme »), ainsi que des annonces ou des reprises — selon la date de la conférence — du *Discours de Stockholm*.

Quatre conférences sur le travail du langage

Le texte de la première conférence, prononcée à Göteborg en 1980, s'intitule *Le Poisson cathédrale*. Il prend appui sur un extrait descriptif d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Simon rappelle que la description a longtemps été considérée comme *ancilla narrationis*, reléguée à un rôle décoratif sans fonction diégétique autre que la convention d'alternance avec la narration. Citant les deux formalistes russes auxquels il se réfère habituellement, il combine deux propositions, l'une de Tynianov : « la fable pourrait ne plus être que le prétexte à une accumulation de descriptions statiques », l'autre de Chklovski au sujet du « fait littéraire », qui complète la première en introduisant la notion de mouvement : « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception. » Proust, dont Simon se dit lecteur passionné (il est cité dans les quatre conférences), illustre ce tournant dans l'histoire de la littérature mondiale. Dans l'extrait commenté, le narrateur tente de surmonter la déception qui a suivi la découverte de l'église de Balbec, très différente de ce qu'on lui en avait rapporté. Et l'écriture va,

pour reprendre une expression mallarméenne, « rémunérer le défaut » de la confrontation avec la réalité :

Puisque les mots sont les "moules" des idées, [...] cette église "battue par les flots" dont il a rêvé, qu'il n'a pas trouvée, qui n'existe pas dans la "réalité", il va, lui, l'édifier, la "mouler" ou si l'on préfère la "produire", dans ce seul matériau dont il dispose, dans cette réalité qu'est, en soi, la langue, et cette église selon ses rêves, ou plutôt cette véritable cathédrale, ce monument, ce va être le Grand-Hôtel de la Plage, à Balbec ! » (p. 25)¹

Claude Simon démontre par la suite, en étudiant les nombreuses dérives métaphoriques du passage, que cette construction n'entretient avec la réalité, pour reprendre une expression employée en 1972 lors de réponses à des questions écrites posées par Ludovic Janvier, « que les très relatifs rapports de la pomme peinte avec la pomme "réelle". »²

Il retrouve Balbec, cette fois-ci par le biais d'un extrait de *Sodome et Gomorrhe*, dans le texte de la deuxième conférence (prononcée à Genève en 1982), dont le titre introduit encore une résonance mallarméenne : « *L'Absente de tous bouquets* ». On y trouve, comme plus tard dans le *Discours de Stockholm*, l'établissement — problématique — d'une équivalence entre « la parabole » et « la fable », et l'affirmation de ces structures comme sources du récit, celui-ci ayant, selon Simon, un fondement didactique dont il n'est parvenu que très récemment — plus tardivement que la peinture — à se défaire. Le romancier défend l'idée d'une œuvre d'art qui « cherche en elle-même sa propre fin, conçue et exécutée pourrait-on dire par son auteur *pour elle-même* » (p. 49)³. C'est la raison pour laquelle il critique, une fois encore⁴ la notion de « réalisme », rejoignant non seulement Proust, mais aussi Maupassant, qui avait attiré l'attention, dans *Le Roman*, sur l'impossibilité de « tout dire » et la nécessité d'effectuer des choix⁵. Toutefois, dans les romans « traditionnels », qui pour cette raison n'intéressent pas Claude Simon, la sélection se fonde sur une contrainte extérieure au matériau langagier, alors que le romancier tel que le conçoit Simon devrait s'attacher à « saisir des rapports ». Citant Elie Faure (l'art est « antisocial », p. 93 et p. 97), il juge aberrant de s'appuyer sur l'anecdote, l'engagement politique ou idéologique, la psychologie des personnages, alors que la seule ressource dont dispose le romancier est le langage, et que l'écrivain devrait donc, en toute logique, ne se préoccuper que des possibilités infinies offertes par celui-ci. L'objection qu'on pourrait faire à Claude Simon (ainsi

1

2

3

4

5

qu'à Nathalie Sarraute, car si leurs écritures sont très différentes, leur conception de l'usage du matériau de leur travail est identique, ainsi que leur exigence de « fidélité à l'émotion ressentie », p. 62⁶), c'est que rien ne distingue plus alors « le langage dans l'art du roman » (Sarraute) du langage dans l'art du poème ; mais cette éviction du romanesque — qui fait l'exigence de leurs œuvres respectives et explique aussi qu'elles restent peu lues, malgré leur reconnaissance publique —, ils l'affirmaient l'un comme l'autre, en se référant à Mallarmé, et en refusant de dissocier roman et poésie⁷, invitant ainsi à repenser les catégories génériques.

Cette question de la saisie des rapports est aussi au centre de la conférence suivante, *Écrire*, prononcée à Bologne en 1989. Claude Simon revient sur sa critique du roman « traditionnel », qu'il juge à la fois trop simplificateur et didactique, trop prisonnier de « considérations psychologiques ou sociales ». La « prédestination » des personnages lui est particulièrement insupportable, et Faulkner lui-même n'y échappe pas toujours. Défendant le « possible » contre le « fatal », il juge, un peu rapidement⁸, que le roman avant Dostoïevski est « sans nuances », « univoque », alors qu'il le veut « polysémique »⁹. Loin d'obéir à une construction téléologique, trouvant au contraire, comme les trois princes de Serendip, autre chose que ce qu'il cherche¹⁰, Claude Simon écrit pour « faire », depuis longtemps déjà. À Ludovic Janvier, qui l'interrogeait sur ses « motivations », il avait répondu :

Si on les énumère en leur attribuant un ordre de priorité, soit par exemple 1) Écrire par besoin de *faire* ; 2) Écrire pour représenter ; 3) Écrire pour communiquer ; 4) Écrire pour trouver, découvrir, je dirais que, parti de l'ordre 1, 2, 3, 4 il y a trente ans, j'en suis peu à peu arrivé à 1, 4, 3, le n° 2 m'apparaissant de plus en plus douteux.¹¹

S'il ne s'appuie pas, cette fois-ci, sur le commentaire d'un extrait de Proust, il place l'« émotion », et la « sensation »¹², comme fondements de l'adhésion à un roman. Les conditions de possibilité de la vraisemblance se sont déplacées, et ce déplacement est capital. Simon remplace la vraisemblance par la « crédibilité »¹³. La sensation doit être le moteur du récit ; lorsqu'elle est partagée par le lecteur, elle devient critère de croyance : Simon pose l'équivalence de « je sens » et de « je crois ». Dans la dernière conférence, *Littérature et mémoire* (prononcée à Kingston,

6

7

8

9

10

11

12

13

Ontario, en 1993), où il montre qu'il est impossible de faire la part de ce qui a été authentiquement vécu et de ce qui a été transmis par des codes¹⁴, il remarque que tout ce qui relève de l'expression de la mémoire le « touche » chez Stendhal, écrivain par ailleurs très éloigné de lui. C'est la « façon sensible et sentie » dont Stendhal restitue un souvenir qu'il retient, car celle-ci est désencombrée des grilles à travers lesquelles, comme tout être humain, Stendhal voyait le monde. Dans ces rares moments, le romancier atteint « ce niveau qui est l'indice du véritable "fait littéraire". »¹⁵

La publication de ces conférences vient donc compléter la réflexion de Claude Simon sur la création littéraire ; elle montre aussi la continuité de celle-ci, véritable soubassement de son travail obstiné sur le langage, que le romancier veille à ne jamais réduire à « la matérialité des signifiants »¹⁶. Mais plus encore, le recueil de ces quatre conférences permet de pleinement mesurer l'ampleur du dialogue que Simon a entretenu avec Proust. « Sensation », « rapport », « qualité du langage » sont quelques uns des termes qui jalonnent la réflexion proustienne, et que Simon, estimant lui aussi que « seul l'artiste [...] donne forme à ce qui échappe à la perception commune »¹⁷, reprend pour élucider son propre travail. Il nous invite donc implicitement à relire *Le Temps retrouvé*, dans une tentative de restitution (pour paraphraser le sous-titre du *Vent*) des trois volets proustiens qui ont constitué le socle de sa propre création : palimpseste de la connaissance du monde ; refus de toute forme d'extériorité ; mise en relations d'éléments qui aboutiront à une vérité, dans l'ordre de la littérature.

Proust et Simon

Le romancier, selon Proust, doit d'abord faire des efforts¹⁸. Il tâche de découvrir un sens nouveau caché sous les objets perçus distraitement (Simon, lui, ne parle pas d'inattention mais de grilles qui masquent la perception, de codes qui la faussent). Ce déchiffrement, ardu, est essentiel, car seul il donne « quelque vérité à lire. » L'expérience livresque et tout ce qui relève de la transmission, doivent s'effacer — le premier effort consiste dans cette mise à l'écart — derrière les vérités plus profondes « que celles que la vie nous a malgré nous communiquées en une impression, matérielle parce qu'elle est entrée par nos sens, mais dont nous pouvons dégager l'esprit. » Ainsi, la base de la vérité est donnée par les sens ; la

14

15

16

17

18

perception prime donc l'intellect. Le « réel » est « retrouvé » par la rencontre, accidentelle et nécessaire, entre le présent, et un fragment de passé soudain « ressuscité », où se mêlent conscient et inconscient : « fortuit » devient l'équivalent d'« inévitable ». Proust ramène donc le « génie » à l'« instinct » ; et les retrouvailles avec le réel procèdent d'une herméneutique qui débouche sur un salut. La réalité est cachée sous le fatras des habitudes, en particulier celle « de donner à ce que nous sentons une expression qui en diffère totalement, et que nous prenons au bout de peu de temps pour la réalité même. » (p. 50)¹⁹. Le travail préparatoire relève d'abord d'une sorte de mantique, puis s'approche de la démarche scientifique, pour aboutir à une transcendance de type religieux, à ceci près qu'il n'y a ni dieu ni distance : seulement, si l'on peut dire, le réel pleinement rejoint²⁰. Sans cesse, comme Simon l'a remarqué, Proust reprend des références chrétiennes, pour les reposer sur l'art :

[...] à tout moment l'artiste doit écouter son instinct, ce qui fait que l'art est ce qu'il y a de plus réel, la plus austère école de la vie, et le vrai Jugement dernier.²¹

Proust ne pouvait pas connaître l'affirmation de Baudelaire « La poésie est ce qu'il y a de plus réel, c'est ce qui n'est complètement vrai que *dans un autre monde*. »²², mais il s'exprime dans les mêmes termes. Et l'« autre monde » est aussi pour lui celui de l'art, la littérature étant « la vraie vie »²³, celle qui fait « ressusciter » le passé dans le présent, et à laquelle le « style » donne son unité, en la fixant « pour toujours ». Une double nécessité préside donc à la littérature : celle de l'impression, à laquelle le sujet ne peut échapper, et celle du langage. Proust partage avec Flaubert le fantasme du mot « interchangeable » qui est aussi celui de Mallarmé²⁴.

Comme Simon après lui, il rejette à la fois les théories littéraires (« Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix. »), et tout ce qui relève de ce que plus tard on appellera l'engagement (« L'idée d'un art populaire comme d'un art patriotique, si même elle n'avait pas été dangereuse, me semblait ridicule. »). En effet, dans les deux cas, c'est « la qualité du langage », opposée aux « expressions toutes faites », qui est laissée de côté, c'est-à-dire, corrélativement, l'effort accompli par le romancier pour parvenir à traduire ce qu'il a ressenti. Si un écrivain s'en tient à un plan extérieur (systèmes, grandes idées, références à ce qui a déjà été écrit), il évite la confrontation avec lui-même²⁵ ;

19

20

21

22

23

24

25

déconcentré, il n'est pas attentif aux sensations, aux souvenirs, au « bruit d'une cuiller sur une assiette », ou à « la raideur empesée d'une serviette », que Proust juge pourtant essentiels, dans le processus de son « renouvellement spirituel » :

On raisonne, c'est-à-dire on vagabonde, chaque fois qu'on n'a pas la force de s'astreindre à faire passer une impression par tous les états successifs qui aboutiront à sa fixation, à l'expression.

L'écrivain ne doit pas rester à la surface des choses mais descendre en lui-même, non pour un examen de conscience, mais pour suivre la trace de « l'impression » dictée par la réalité, et qui est, seule, « un critérium de vérité ». Il y puise aussi son originalité : « [...] ce qui était clair avant nous n'est pas à nous. ».

Une réflexion sur l'expression de « rapports » en littérature

Proust a fait de la subjectivité non pas un défaut à cacher derrière un simulacre d'objectivité, mais au contraire le fondement même de la réalité. C'est par l'impression ressentie, qui fait au sein du moi le lien entre passé et présent, que l'écrivain atteint paradoxalement une racine commune²⁶ ; car si chaque œuvre permet une démultiplication du monde²⁷, la métaphore de l'instrument optique et des verres grossissants, qui scande la fin du *Temps retrouvé*, exprime une ambition d'universalité, chaque être retrouvant dans la reconstitution de la chaîne causale des impressions du narrateur ses propres sensations. Ce qui assure le lien entre ces deux mondes privés, qui n'étaient pas destinés à se rejoindre, c'est la justesse de l'expression, ce que Proust nomme « la qualité du langage », et qu'il exprime, avant Simon et après Charles Magnin (1833), Flaubert (1878) et Mallarmé (1891, puis 1894), en termes de « rapports ». Le premier de cette liste, dans sa longue *Étude sur la nature du génie poétique*, publiée à l'occasion de la parution d'*Ahasvérus* d'Edgar Quinet, établissait déjà le lien, que Proust développera, entre l'impression présente et ce qui a déjà été éprouvé, et intériorisé :

Ce que la poésie a le pouvoir d'exprimer, ce n'est pas la sensation immédiate que nous recevons des objets, mais le sentiment intérieur qui se forme en nous à l'occasion de ces objets : ce qu'elle est apte à exprimer, ce sont des rapports.

Le second écrivait à Maupassant le 15 août 1878 une sorte de profession de foi idéaliste (l'objectivité des choses se déterminant alors dans le sujet) :

26

27

Avez-vous jamais cru à l'existence des choses ? est-ce que tout n'est pas qu'illusion ? Il n'y a de vrai que les "rapports", c'est-à-dire la façon dont nous percevons les objets.

Le troisième, répondant à l'enquête de Jules Huret sur l'évolution littéraire, réaffirmait au contraire, en réaliste, l'existence des choses, et pourtant aboutissait au même résultat : « Les choses existent, nous n'avons pas à les créer ; nous n'avons qu'à en saisir les rapports. ». Il l'écrivit de nouveau dans *La Musique et les lettres* :

La Nature a lieu, on n'y ajoutera pas ; que des cités, les voies ferrées et plusieurs inventions formant notre matériel. Tout l'acte disponible, à jamais et seulement, reste de saisir les rapports, entre temps, rares ou multipliés.²⁸

La réponse à Jules Huret suivait un éloge de *Nana*, de son grain de peau, si parfaitement rendu que tous les lecteurs le caressaient, et de la « formidable organisation » du roman, qu'il apparentait à un tableau. Mais, ajoutait-il, « la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela. ». Ainsi, la saisie des rapports se donne comme une opération d'ordre intellectuel, qui prend ses distances à l'égard du naturalisme. Flaubert, lui, se référait à la perception, et c'est encore le primat des sens que défend Proust, qui fait intervenir dans un deuxième temps l'opération intellectuelle. La réalité résulte bien de rapports :

Ce que nous appelons la réalité est un certain rapport entre ces sensations et ces souvenirs qui nous entourent simultanément — rapport que supprime une simple vision cinématographique, laquelle s'éloigne par là d'autant plus du vrai qu'elle prétend se borner à lui [...]

Et la littérature a pour unique vocation de traduire, mimétiquement ou analogiquement, ces rapports jugés nécessaires,

rapport unique que l'écrivain doit retrouver pour en enchaîner à jamais dans sa phrase les deux termes différents. On peut faire se succéder indéfiniment dans une description les objets qui figuraient dans le lieu écrit, la vérité ne commencera qu'au moment où l'écrivain prendra deux objets différents, posera leur rapport analogue dans le monde de l'art à celui qu'est le rapport unique de la loi causale dans le monde de la science, et les enfermera dans les anneaux nécessaires d'un beau style.²⁹

Claude Simon ne reprend ni l'idée d'un enfermement, ni celle d'une soustraction aux contingences du temps ; mais la définition qu'il donne de son propre travail, en 1989, entre une fois encore en résonance avec la création proustienne : il s'agit de

28

29

fabriquer (produire) des objets qui n'existent pas dans le monde dit réel, qui sont cependant en rapports avec celui-ci, mais qui, au sein de la langue se trouvent en même temps en rapports avec d'autres objets qui, dans le temps et l'espace mesurables peuvent s'en trouver infiniment éloignés.³⁰

L'immense apport de Simon à la littérature a consisté à remplacer le cours du récit traditionnel par l'invention et la combinaison d'« événements thématiques », d'« événements écrits »³¹. Ces expressions permettent de faire la distinction entre ces derniers et les événements narrés, qui, se rapportant à des êtres fictifs, le sont aussi, alors que les « événements écrits » sont réels³². Du « rapport formel parlant », de la logique interne de l'écriture, créant une dynamique, naît un surcroît de significations et de possibilités de sens. L'association d'éléments à partir de leur compatibilité sémantique aboutit à un résultat plus pauvre que la combinaison d'éléments sémantiquement peu adéquats, mais qui s'avèrent formellement conciliables : Claude Simon a retenu de l'histoire de l'art (à laquelle il fait fréquemment allusion dans le volume qui vient d'être publié) et de sa propre expérience de peintre une leçon qu'il a appliquée à sa pratique littéraire. Les textes de ces quatre conférences rappellent tous la conviction la plus profonde du romancier : que le travail minutieux sur la polysémie et l'analogie, tissant de nouveaux réseaux de significations, construisant une nécessité dans l'ordre du langage, est le seul à être véritablement créateur ; et que l'art qu'il produit, remplaçant « l'idée absente de Dieu (ou du moins son silence...) est pour l'homme, au milieu de l'écoulement universel des apparences, le seul absolu auquel l'individu puisse aspirer. » (p. 97)³³

30

31

32

33

PLAN

- [Quatre conférences sur le travail du langage](#)
- [Proust et Simon](#)
- [Une réflexion sur l'expression de « rapports » en littérature](#)

AUTEUR

Sophie Guermès

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : Sophie.Guermes@univ-brest.fr