

## **Claude Simon (1913-2005) Discours Nobel (Stockholm déc.1985)** **« Ce phénomène du présent de l'écriture... »**

[ ... ]Laissons de côté les griefs qui m'ont été faits d'être un auteur « difficile », « ennuyeux », « illisible » ou « confus » en rappelant simplement que les mêmes reproches ont été formulés à l'égard de tout artiste dérangeant un tant soit peu les habitudes acquises et l'ordre établi, et admirons que les petits-enfants de ceux qui ne voyaient dans les peintures impressionnistes que d'informes (c'est-à-dire d'illisibles) barbouillages stationnent maintenant en interminables files d'attente pour aller « admirer » (?) dans les expositions ou les musées les œuvres de ces mêmes barbouilleurs.

[...]Si je ne peux accorder crédit à ce *deus ex machina* qui fait trop opportunément se rencontrer ou se manquer les personnages d'un récit, en revanche il m'apparaît tout à fait crédible, *parce que dans l'ordre sensible des choses*, que Proust soit soudain transporté de la cour de l'hôtel des Guermantes sur le parvis de Saint-Marc à Venise par la sensation de deux pavés inégaux sous son pied<sup>1</sup>, crédible aussi que Molly Bloom soit entraînée dans des rêveries érotiques par l'évocation des fruits juteux qu'elle se propose d'acheter le lendemain au marché<sup>2</sup>, crédible encore que le malheureux Benjy de Faulkner hurle de souffrance lorsqu'il entend les joueurs de golf crier le mot « caddie »<sup>3</sup>, et tout cela parce qu'entre ces choses, ces réminiscences, ces sensations, existe une évidente communauté de qualités, autrement dit une certaine harmonie qui, dans ces exemples, est le fait d'associations, d'assonances, mais peut aussi résulter, comme en peinture ou en musique, de contrastes, d'oppositions ou de dissonances.

\* \* \*

Et dès lors on commence à entrevoir une réponse aux fameuses questions: « Pourquoi écrivez-vous? Qu'avez-vous à dire? »

« Si (...) l'on m'interroge », écrivait Paul Valéry, « si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai voulu dire (...), je réponds que je n'ai pas *voulu dire* mais *voulu faire* et que c'est cette intention de *faire* qui a *voulu* ce que *j'ai dit*. » Réponse dont je pourrais reprendre les termes point par point: si l'éventail des motivations de l'écrivain est largement ouvert, le besoin d'être reconnu dont parle André Lwoff n'est peut-être pas la plus futile, car elle nécessite d'abord d'être reconnu par soi-même, ce qui implique un « faire » (je fais — je produis —, donc je suis), qu'il s'agisse de construire un pont, un navire, de « faire » venir une récolte ou de composer un quatuor. Et, si l'on se cantonne au domaine de l'écriture, faut-il rappeler que « faire » se dit en grec **ΠΟΙΕΙΝ**, qui est à l'origine du mot *poème*, sur la nature duquel il faudrait encore s'interroger peut-être, car, si l'on s'accorde à concéder quelque liberté à ce qu'il est convenu d'appeler en langage populaire le poète, au nom de quoi le prosateur se la verrait-il refuser, et assigner au contraire la seule mission de conteur d'apologues, au mépris de toute autre considération sur la nature de ce langage dont il est censé se servir comme d'un simple véhicule? N'est-ce pas là oublier que, comme l'a dit Mallarmé, « chaque fois qu'il y a effort au style, il y a versification », oublier la question que pose Flaubert dans une lettre à George Sand: « Comment se fait-il qu'il y ait un rapport nécessaire entre le mot juste et le mot musical ? »

\* \* \*

Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée: j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au

---

<sup>1</sup> Célèbre sensation qui déclenche le mouvement final du *Temps Retrouvé*

<sup>2</sup> Il s'agit ici du monologue intérieur de Molly Bloom à la fin de *Ulysse*, de Joyce.

<sup>3</sup> Début de *Le bruit et la fureur* de Faulkner

bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde ... et cependant, je n'ai jamais encore, à soixante-douze ans, découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que « si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien » — sauf qu'il est.

Comme on voit, je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression. D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre du social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé pour le moins burlesque d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie.

Que « faire », donc, pour reprendre le mot de Valéry qui, immédiatement, amène à la question suivante: faire avec quoi?

Eh bien, lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses: d'une part **le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi**, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte **se cristalliser**.

**Et, tout de suite, un premier constat: c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention.**

**Ce phénomène du présent de l'écriture**, Stendhal, en fait l'expérience lorsqu'il entreprend, dans *La vie d'Henry Brulard*, de raconter son passage du col du Grand-Saint-Bernard avec l'armée d'Italie. Alors qu'il s'efforce d'en faire le récit le plus véridique, dit-il, il se rend soudain compte qu'il est peut-être en train de décrire une gravure représentant cet événement, gravure qu'il a vue depuis et qui, écrit-il, « a pris (en lui) la place de la réalité ». S'il avait poussé plus loin sa réflexion, il se serait rendu compte — car il est facile d'imaginer le nombre de choses représentées sur cette gravure: canons, chariots, soldats, chevaux, glaciers, rochers, etc., dont la seule énumération aurait rempli plusieurs pages, alors que le récit de Stendhal en occupe tout juste une —, il se serait rendu compte, donc, qu'il ne décrivait même pas cette gravure mais une image qui se formait alors en lui et qui prenait encore la place de la gravure qu'il se figurait décrire.

Plus ou moins consciemment, par suite des imperfections de sa perception puis de sa mémoire, l'écrivain sélectionne subjectivement, choisit, élimine, mais aussi valorise entre cent ou mille quelques éléments d'un spectacle: nous **sommes fort loin du miroir impartial promené le long d'un chemin auquel prétendait ce même Stendhal ...**

Et s'il s'est produit une cassure, un changement radical dans l'histoire de l'art, c'est lorsque des peintres, bientôt suivis par des écrivains, ont **cessé de prétendre représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient**.

« Un homme en bonne santé », écrit Tolstoï, « pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois. » Cette remarque est à rapprocher de ces phrases de Flaubert, à propos d'Emma Bovary: « Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés son père, Léon, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues. »

Si Flaubert parle ainsi d'une femme malade, en proie à une sorte de délire, Tolstoï, lui, va plus loin et généralise quand il dit: « un homme en bonne santé ». Ils sont d'accord pour constater que toutes ces réminiscences, toutes ces émotions et toutes ces pensées se présentent à la fois, d'un seul coup, mais Flaubert précise pour sa part qu'il s'agit là de « tableaux détachés » en d'autres termes de fragments, et que l'aspect sous

lequel ils se présentent à nous est celui de « combinaisons ». On voit désormais par où pêche la timide proposition de Tynianov qui, s'il jugeait dépassé le roman de type traditionnel, ne parvenait à concevoir pour l'avenir qu'un roman où la fable serait seulement le prétexte à une « accumulation » de descriptions « statiques ».

Car c'est bien là que réside l'un des paradoxes de l'écriture: la description de ce que l'on pourrait appeler un « paysage intérieur » apparemment statique, et dont la principale caractéristique est que rien n'y est proche ni lointain, se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique: forcé par la configuration linéaire de la langue d'énumérer les unes après les autres les composantes de ce paysage (ce qui est déjà procéder à un choix préférentiel, à une valorisation subjective de certaines d'entre elles par rapport aux autres), l'écrivain, dès qu'il commence à tracer un mot sur papier, touche aussitôt à un prodigieux ensemble, ce prodigieux réseau de rapports établis dans et par cette langue qui, comme on l'a dit, « parle déjà avant nous » au moyen de ce que l'on appelle ses « figures », autrement dit les tropes<sup>4</sup>, les métonymies et les métaphores dont aucune n'est l'effet du hasard mais tout au contraire partie constitutive de la connaissance du monde et des choses peu à peu acquises par l'homme.

Et si, suivant Chlovski, on s'accorde à définir le « fait littéraire » comme « le transfert d'un objet de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception », comment l'écrivain chercherait-il à déceler les mécanismes qui font s'associer en lui ce « nombre incalculable » de « tableaux » apparemment « détachés » qui le constitue en tant qu'être sensible, sinon *dans cette langue* qui le constitue en tant qu'être pensant et parlant et au sein de laquelle, dans sa sagesse et sa logique, nous sont déjà proposés d'innombrables transferts ou transports de sens? Les mots, selon Lacan, ne sont pas seulement « signes » mais nœuds de significations ou encore, comme je l'ai écrit dans ma courte préface à *Orion aveugle*, carrefours de sens, de sorte que déjà par son seul vocabulaire la langue offre la possibilité de « combinaisons » en « nombre incalculable », grâce à quoi cette « aventure d'un récit » dans laquelle s'engage à ses risques et périls l'écrivain paraît finalement plus fiable que ces récits plus ou moins arbitraires que nous propose le roman naturaliste avec une assurance d'autant plus impérieuse qu'il sait la fragilité et la très discutée valeur de ses moyens.

Non plus démontrer, donc, mais montrer, non plus reproduire mais produire, non plus exprimer mais découvrir. De même que la peinture, le roman ne se propose plus de tirer sa pertinence de quelque association avec un sujet important, mais du fait qu'il s'efforce de refléter, comme la musique, une certaine harmonie. Posant la question: « Qu'est-ce que le 'réalisme'? », Roman Jakobson observe que l'on a coutume de juger du réalisme d'un roman non pas en se référant à la « réalité » elle-même (un même objet a mille aspects) mais à un genre littéraire qui s'est développé au siècle dernier. C'est oublier que les personnages de ces récits n'ont d'autre réalité que celle de l'écriture qui les instaure: comment donc cette écriture pourrait-elle « s'effacer » derrière un récit et des événements qui n'existent que par elle? En fait, de même que la peinture lorsqu'elle prenait pour prétexte telle scène biblique, mythologique ou historique (qui peut sérieusement croire à la « réalité » de telle *Crucifixion*, de telle Suzanne au bain ou de tel *Enlèvement des Sabines*?), ce que l'écriture nous raconte, même chez le plus naturaliste des romanciers, c'est sa propre aventure et ses propres sortilèges. Si cette aventure est nulle, si ces sortilèges ne jouent pas, alors un roman, quelles que puissent être, par ailleurs, ses prétentions didactiques ou morales, est nul lui aussi.

\* \* \*

On parle volontiers ici et là, et avec autorité, de la fonction et des devoirs de l'écrivain. On a même pu déclarer, il y a quelques années, non sans démagogie, par une formule qui porte en elle-même sa propre

---

<sup>4</sup> Tropes : figures de style imagées (littéralement « tournures » permettant d'évoquer l'objet par sens « figuré ») : ainsi : comparaison, métaphore, métonymie, synecdoque, ironie, comparaison, symbole, allégorie, parabole, litote, hendiadys, hypallage, etc.

contradiction, que, « en face de la mort d'un petit enfant au Biafra, aucun livre ne fait le poids »<sup>5</sup>. Si justement, à la différence de celle d'un petit singe, cette mort est un insupportable scandale, c'est parce que cet enfant est un petit d'homme c'est-à-dire un être doué d'un esprit, d'une conscience, même embryonnaire, susceptible plus tard, s'il survivait, de penser et de parler de sa souffrance, de lire celle des autres, d'en être à son tour ému et, avec un peu de chance, de l'écrire.

A la fin du siècle des Lumières et avant que ne se forge le mythe du « réalisme », Novalis énonçait avec une étonnante lucidité cet apparent paradoxe qu'« il en va du langage comme des formules mathématiques: elles constituent un monde en soi, pour elles seules; elles jouent entre elles exclusivement, n'expriment rien sinon leur propre nature merveilleuse, ce qui justement fait qu'elles sont si expressives que justement en elles se reflète le jeu étrange des rapports entre les choses ».

C'est à la recherche de ce jeu que l'on pourrait peut-être concevoir un engagement de l'écriture qui, chaque fois qu'elle change un tant soit peu le rapport que par son langage l'homme entretient avec le monde, contribue dans sa modeste mesure à changer celui-ci. Le chemin suivi sera alors, on s'en doute, bien différent de celui du romancier qui, à partir d'un « commencement », arrive à une « fin ». Cet autre, frayé à grand-peine par un explorateur dans une contrée inconnue (s'égarant, revenant, sur ses pas, guidé, — ou trompé — par la ressemblance de certains lieux pourtant différents ou, au contraire, les différents aspects du même lieu), cet autre se recoupe fréquemment, repasse par des carrefours déjà traversés, et il peut même arriver (c'est le plus logique) qu'à la fin de cette investigation dans le présent des images et des émotions dont aucune n'est plus loin ni plus près que l'autre (car **les mots possèdent ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait éparé dans le temps des horloges et l'espace mesurable**), il peut arriver que l'on soit ramené à la base de départ, seulement plus riche d'avoir indiqué quelques directions, jeté quelques passerelles pour être peut-être parvenu, par l'approfondissement acharné du particulier et sans prétendre avoir tout dit, à ce « fonds commun » où chacun pourra reconnaître un peu — ou beaucoup — de lui-même.

Aussi ne peut-il y avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable, contemplant la carte approximative qu'il en a dressée et à demi rassuré seulement d'avoir obéi de son mieux dans sa marche à certains élans, certaines pulsions. Rien n'est sûr ni n'offre d'autres garanties que celles dont Flaubert parle après Novalis: une harmonie, une musique. A sa recherche, l'écrivain progresse laborieusement, tâtonne en aveugle, s'engage dans des impasses, s'embourbe, repart — et, si l'on veut à tout prix tirer un enseignement de sa démarche, on dira que **nous avançons toujours sur des sables mouvants**.

Merci de votre attention.

---

<sup>5</sup> il s'agit sans doute de la phrase de Sartre : « "J'ai vu des enfants mourir de faim. En face d'un enfant qui meurt, *La Nausée* ne fait pas le poids."