



HAL
open science

Dessins

Stéphane Bikialo

► **To cite this version:**

Stéphane Bikialo. Dessins. Michel Bertrand. Dictionnaire Claude Simon, Champion, p. 268-272., 2013. hal-02509935

HAL Id: hal-02509935

<https://hal.science/hal-02509935>

Submitted on 17 Mar 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

DESSINS

Comme pour l'ensemble des relations au visible chez Claude Simon (peinture, photographie, collage, cinéma), on peut aborder les dessins verbaux ou diégétiques, décrits dans les romans, et les dessins graphiques ou extradiégétiques, effectués des textes épitextuels. Pas de dessins en effet dans le corps des romans, à la manière de Stendhal dans *Brulard*, pour lequel « Le bonheur du dessin resurgit tout naturellement quand il est question de ressusciter par l'autobiographique » [Reid, (1991), p. 148].

Les dessins verbaux ou diégétiques : dans les romans, les dessins décrits effectués par des personnages sont fréquents. Le dessin apparaît le plus souvent comme une manière de remédier aux insuffisances du langage, notamment en cas de communication entre deux interlocuteurs ne parlant pas la même langue. Dans *La Corde raide*, le dessin permet aux amants de communiquer : « nous nous assîmes sur un banc et essayâmes de parler. C'est-à-dire que je lui fis des dessins sur des feuilles de mon carnet. Je dessinaï longtemps et un tas de choses. Des cartes d'Europe, des trains, des bateaux, des avions, des horloges pour dire l'heure, un cheval parce qu'elle voulait savoir si j'avais été soldat et dans quelle arme, et enfin, à peu près tous les personnages de la Mythologie grecque, que par chance elle connaissait, pour lui dire qu'elle était belle et que je l'aimais » (p. 15-16). Les deux enjeux du dessin verbal apparaissent ici : il a une valeur communicative, d'échange et une valeur iconique (au sens de Peirce [1978]), c'est-à-dire qu'il renvoie à l'objet en vertu d'une ressemblance et constitue donc une sorte de remède à la dimension arbitraire du signe linguistique, à sa nature de « symbole ». C'est pourquoi il s'agit la plupart du temps de dessins figuratifs. On retrouve cette double valeur dans les « dessins à soldats » effectués dans le camp de prisonnier et évoqués dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia* : « Pendant des mois, chaque dimanche, assis sur sa couchette, il avait exécuté au crayon des dessins que par l'intermédiaire d'un souteneur juif d'Oran il vendait à leurs gardiens contre les paquets de tabac qui constituaient la monnaie du camp. Patiemment, chaque dimanche, il répétait les images du même couple ou de la même femme (il avait appris à leur donner un visage enfantin encadré de chevelures soyeuses) dans les postures de coït, de sodomisation ou de fellation » (*L'Acacia*, p. 344-345). Dans *L'Acacia*, ce passage par le dessin souligne le retour, après l'expérience de la guerre et du camp de prisonnier, aux choses, au réel dans ce qu'il a de plus élémentaire, qui amorce lui-même une entrée dans l'écriture : « Un jour il acheta cependant un carton à dessin, du papier, deux pinces et, au cours de ses promenades, il s'asseyait quelque part et entreprenait de dessiner, copier avec le plus d'exactitude possible,

les feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune dentelure, aucune strie, aucune cassure » (p. 376).

Dans ces dessins diégétiques, une place particulière doit être accordée à la description du dessin qui accompagne le « récit de l'homme-fusil » dans *Le Palace*, narrant un meurtre dans un restaurant. Ce qui frappe dans ce dessin, c'est d'abord l'importance des lignes courbes, des sinusoïdes : « en train de dessiner, au-delà de la porte à tambour et vers l'intérieur du rectangle, une courte ligne ondulée, comme un serpent, une sinusoïde, puis, sans explication, au-dessus de celle-ci et à la verticale [...], un cercle ou plutôt plusieurs cercles (ou plutôt encore, comme le crayon allait maintenant très vite, plusieurs ellipses) concentriques, se superposant, ou légèrement excentriques les unes par rapport aux autres, découvrant, lorsqu'il écarta la main, quelque chose qui ressemblait à une pelote de laine » (*Le Palace*, p. 61). Les « nominations multiples » [Bikialo, 2003] créent un effet de mimétisme du dessin en train de se faire, et donnent ainsi à ce récit un statut métatextuel que confirment les motifs des lignes courbes. Ces motifs sont un trait important de la poésie simonienne, comme l'ont montré D. Lanceraux évoquant « l'enroulement de la volute narrative, caractérisé par un trajet circulaire » [1974, p. 3], S. Sykes selon lequel les premiers romans de Simon correspondent à la « recherche d'une forme : celle de la spirale » [1979, p. 15], et surtout S. Orace qui a concentré son travail sur la répétition chez Simon sur le motif de l'arabesque et consacre une séquence au « roman spiral » [2005, p. 128]. Ces dessins posent donc les problèmes essentiels dans l'écriture simonienne, de l'interaction, de la représentation et du rapport au réel, et de la dimension métatextuelle. Le prologue des *Géorgiques* et son ekphrasis d'un dessin le confirme : « il est évident que la lecture d'un tel dessin n'est possible qu'en fonction d'un code d'écriture admis d'avance par chacune des deux parties, le dessinateur et le spectateur » (*Les Géorgiques*, p. 13) [N. Piégay-Gros, (1996), p. 21].

Les dessins graphiques et extradiégétiques vont confirmer cette valeur métatextuelle du dessin, puisqu'ils ont été utilisés par Simon essentiellement pour commenter ses propres romans et en particulier rendre compte de leur structure. Selon B. Ferrato-Combe, les dessins sont « la métaphore d'une activité d'écriture mue par le désir de ne pas perdre contact avec les images » [1998, p. 21]. On peut distinguer au sein de ces dessins graphiques : les dessins de la table de travail, ceux représentant la structure des romans, et les « tracés sinueux ».

On connaît à ce jour trois dessins réalisés par Claude Simon de sa table de travail, auxquels on peut ajouter le dessin reproduit en frontispice d'*Album d'un amateur* représentant une pièce avec table et fenêtre – analysés par Andrès [1992 : 230-234] et Calle-Gruber [2004 : 195]. Les

dessins de la table de travail sont reproduits dans *Orion aveugle*, dans *Claude Simon* de L. Dällenbach [1988, p. 68 et p. 176] et dans la revue *DU* [1999, p. 60]. Les dessins d'*Orion aveugle* et de *DU* sont repris par M. Calle-Gruber [2011]. Ces dessins figuratifs représentent de manière métonymique – par la main et les outils de l'écriture, papier et crayon – l'écrivain au travail, proposant comme l'écrit Perec « une approche un peu oblique de [s]on travail [...], un effort pour saisir quelque chose qui appartient à [s]on expérience, non pas au niveau de ses réflexions lointaines, mais au cœur de son émergence » [1985, p. 23]. Plusieurs lieux (Salses et Paris) et temporalités (de la page blanche à la page raturée) de l'écriture sont indentifiables. Ces figurations du travail de l'écriture mettent l'accent sur l'espace, le cadre, tout en laissant apparaître, au premier plan, le sujet de l'écriture, par ses mains.

B. Ferrato-Combe [1998, p. 17-22] emprunte à P. Ricoeur (1975) la notion de « modèles analogues » pour rendre compte des schémas décrivant les structures de ses romans proposés par Simon dans « La fiction mot à mot », en 1972. Ces schémas ont pour fonction d'insister sur l'importance dans son travail romanesque de la composition, du montage, d'« une certaine logique interne du texte, propre au texte » [1972/2006, p. 1188]. Afin de mettre en avant ce travail qu'il résume souvent par la formule « arrangements, permutations, combinaisons », Simon utilise donc des schémas inspirés des mathématiques, de la géométrie ou de la géologie. Si l'auteur souligne que « chaque fois des structures différentes s'imposent » [1972/2006, p. 1198], il constate que le principe de la composition par symétrie s'est imposé à deux reprises : pour *La Route des Flandres* – structure représentée par un dessin de trèfle et de puits artésien – et pour *Le Palace* ; et il dessine aussi la structure d'*Histoire* sur le principe de sinusoïdes de longueur d'ondes variables et circulaires, celle de *La Bataille de Pharsale* et des *Corps conducteurs* avec passages et intersections autour de points fixes, thèmes dans le premier, mots carrefours dans le second. En dehors de ces dessins, le modèle mathématique est fréquent chez C. Simon, au sujet de la structure du *Palace* (« en mathématiques, la spirale courbe qui s'élève en s'enroulant autour d'un cylindre et repasse chaque fois sur les mêmes génératrices avec, toutefois, un léger décalage » [C. Simon, (1993), p. 4]) ou du titre regretté de *Triptyque* « Propriétés de quelques figures, géométriques ou non » [Calle-Gruber, (2011), p. 297]. Ces dessins sont fréquents dans le discours critique des années 1970, en particulier chez J. Ricardou [1973] et B. Morissette qui reprend les « vers de Klein » dans sa communication relative à Robbe-Grillet au colloque de Cerisy sur le nouveau roman [1972, p. 131]. Le point commun des schémas de Simon est qu'il permet de visualiser les

oppositions, réunions, le mouvement mais aussi l'importance de points d'intersections, voire d'un point de référence. Ainsi, dans le dessin en trèfle représentant *La Route des Flandres*, l'auteur insiste sur l'« exploration du terrain autour d'un camp de base, d'un point de référence permanent, comme, [...] les cavaliers dans leur errance (ou le narrateur errant dans sa forêt d'images) repassent ou reviennent toujours à ces points fixes que sont Corinne ou, topographiquement, le cheval mort au bord de la route, suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle, semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier ». Ce « point de référence permanent », est aussi présent dans un des schémas proposés pour *Histoire* où Simon évoque « un cercle qui revient à son point de départ (le narrateur étendu sur son lit) pendant que les périodes d'oscillation des diverses sinusoïdes raccourcissent de plus en plus ».

Ce point de référence va pouvoir être réinterprété à la lecture des « tracés sinueux » que Simon a proposés dans la préface à *Orion aveugle* et dans *Album d'un amateur*. Ces « tracés sinueux » relèvent des « modèles analogues » mais de manière métaphorique ou figurée et non dénotative comme les précédents. Les « tracés sinueux » se font écho et permettent ainsi d'envisager une sorte de parcours de l'œuvre [Bikialo, 2004]. Le tracé de la préface d'*Orion aveugle* intervient en illustration de ce commentaire métaphorique – adapté à la collection « les sentiers de la création » – de l'acte d'écriture, mais aussi des déplacements des personnages et de l'attitude du lecteur : « il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées, [...] et il peut même arriver qu'à la « fin » on se retrouve au même endroit qu'au « commencement ». Aussi ne peut-il y avoir d'autre Terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable. » Dans ce tracé, les points de départ et de fin se rapprochent sans se confondre, ce qui souligne le caractère à la fois circulaire et infini. Les intersections provoquées par les rencontres des lignes sont des « lieux », c'est-à-dire à la fois des espaces (Barcelone et le « palace » dans *Le Palace*), des motifs (le cheval mort au bord de la route dans *La Route des Flandres*), des personnages (Corinne dans *La Route des Flandres*, la mère du narrateur dans *L'Acacia*), des dates (le 27 août de *L'Acacia*), ou encore des mots, comme dans *La Bataille de Pharsale* où, « Bataille, Guerrier, Machine, César, Voyage, O enfin qui, comme l'a très bien vu Ricardou, donnent

une clef du livre très expressément défini comme un « système mobile se déformant sans cesse autour de rares points fixes » ou intersections » [Simon, (1972/2006), p. 95].

L'aspect sinueux, aléatoire de ces tracés (et leur aspect graphiquement simple, de l'ordre du tracé manuel immédiat, de l'esquisse), métaphorise donc l'acte d'écriture confronté à la fois au magma des sensations passées et présentes et aux disponibilités infinies de la langue. Le texte qui accompagne le dessin est reproduit en fac-similé, mettant le lecteur au contact du sujet et du présent de l'écriture.

Les deux tracés reproduits dans *Album d'un amateur* présentent une grande différence avec celui d'*Orion aveugle* que signale Simon lui-même : « j'ai effectivement illustré ma petite préface à *Orion aveugle* par le dessin d'une ligne sinueuse revenant sur elle-même, se recoupant plusieurs fois. Sur ce dessin, les deux extrémités de la ligne ne se rejoignaient pas. J'ai répété un dessin semblable dans la page manuscrite de *L'Album d'un amateur*, mais là, les deux extrémités se rejoignent ». [C. Simon, (1990), p. 98]. De nouveau, c'est en lien avec le tracé manuscrit de l'écriture qu'intervient ce dessin, dans un commentaire relatif aux ruines : « Nous sommes tous constitués de ruines : celles des civilisations passées, celles des événements de notre vie dont il ne subsiste dans notre mémoire que des fragments. Quant à la reconstitution de ce « moi vivant », elle ne peut bien évidemment se faire, à partir de ces fragments, qu'en essayant, ainsi que je l'ai dit dans mon *Discours de Stockholm*, de les combiner conformément à la façon dont ils s'agrègent dans notre esprit, c'est-à-dire, me semble-t-il, par associations ou contrastes, harmoniques ou dissonances. J'ai essayé de figurer le cheminement d'un travail de cette sorte par un tracé sinueux qui serpente, se recoupe, passe plusieurs fois par les mêmes point, [...]. Encore un tel dessin ne rend-il pas compte des impasses, des culs-de-sac dans lesquels le chercheur s'engage, au fond desquels il vient buter, qui le forcent à rebrousser chemin pour retrouver le fil de celui-ci dans le labyrinthe des souvenirs, des émotions. Certains plans de ville aux signalisations incompréhensibles en donnent une image. J'ai aussi comparé ce travail à celui d'un explorateur ~~avançant~~ errant dans un pays inconnu et s'efforçant d'en dresser la carte. La suite, les combinaisons « précaires » de ces images constitue en elle-même une métaphore de ce périple de métaphores. [...] Transport dans l'espace, dans le temps – transport de sens aussi. » [*Album d'un amateur*, p. 18]. La métaphore spatiale du voyageur égaré demeure, ainsi que le trajet serpentin et les croisements, les stations, les carrefours matérialisés cette fois par des points – et pas seulement des intersections ; ce dessin rend compte du « périple de métaphores », de « transports » à l'œuvre dans le travail romanesque de Simon, les trois points pouvant figurer

l'espace, le temps et le sens évoqués dans le texte. L'écriture est montrée en mouvement, avec une rature laissée visible, substituant « errant » à « avançant » et soulignant ainsi le fait qu'on ne sait plus comment lire ce dessin, par quel point, par quel endroit de la courbe commencer et finir la lecture. L'ultime tracé sinueux en date est celui reproduit sur l'une des pages de couverture de ce livre-objet qu'est *Album d'un amateur*. Le tracé ne comporte plus qu'un point central, auquel on accède par des entrelacs. S. Bikialo [2004] fait l'hypothèse que ce point fixe métaphorise le sujet de l'écriture qui se constitue dans ce ressassement de textes en textes, une position énonciative (centrale) qui se découvrirait progressivement au croisement d'une série de déterminations (ou de ruines) : la langue et « lalangue », l'interdiscours, le rapport aux autres, et la mémoire, etc. Cette position énonciative, place du sujet, quête identitaire est sans doute l'un des enjeux des romans de Claude Simon mais reste le plus souvent indéterminée, ne conduisant souvent qu'à « l'épuisement du voyageur ». Il n'est pas indifférent que ce soit dans *L'album d'un amateur*, œuvre non romanesque, plus nettement « à base de vécu » que les autres, s'achevant par un portrait photographique de Claude Simon, que ce dessin à point unique intervienne.

Bibliographie : Claude Simon, *La Corde raide*, éditions du Sagittaire, 1947 ; *La Route des Flandres*, Minuit, 1960, collection « Double », 1982 ; *Le Palace*, Minuit, 1962 ; « La fiction mot à mot », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, tome 2. Pratiques*, UGE, 1972, repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006 ; *Les Géorgiques*, Minuit, 1981 ; « Attaque et stimuli », dans L. Dällenbach (1988) ; « Le passé recomposé », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire* n° 275, 1990 ; « L'inlassable ré^aencrage du vécu », entretien avec Mireille Calle, dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire* (dir. M. Calle), éditions Le Griffon d'argile, 1993 ; *L'Acacia*, Minuit, 1989.

Bernard Andrès, *Profil du personnage chez Claude Simon*, Minuit, 1992. Stéphane Bikialo, *Plusieurs mots pour une chose*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2003. Stéphane Bikialo, « Les tracés sinueux de Claude Simon : une poétique de la pelote de laine », dans *Les Images chez Claude Simon : des mots pour le voir* (dir. S. Bikialo et C. Rannoux), *La Licorne* n° 71, PUR, 2004. Mireille Calle-Gruber, *Le Grand temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Lille, PU Septentrion, 2004. Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Le Seuil, 1988. DU, n° 691, janvier 1999. Dominique Lanceraux, « Modalités de la narration dans *Le Palace* de Claude Simon », *Littérature*, n° 16, 1974. Bruce Morrissette, « Robbe-Grillet N° 1, 2... X », dans *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, tome 2. Pratiques*, UGE, collection « 10/18 », 1972. Stéphanie Orace, *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam/New-York, Rodopi, 2005. Georges Perec « Notes concernant les objets qui sont sur ma table de travail », repris dans *Penser / classer*, Hachette, 1985. Nathalie Piégay-Gros, *Claude Simon. Les Géorgiques*, PUF, "Etudes littéraires", 1996. Charles Sanders Peirce, *Écrits sur le signe* [1867], Seuil, 1978. Martine Reid, *Stendhal en images. Stendhal, l'autobiographie et la Vie de Henri Brulard*, Genève, Droz, 1991. Paul Ricœur, *La Métaphore vive*, Seuil, 1975. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973, repris en collection « Points », 1990. Stuart Sykes, *Les Romans de Claude Simon*, Minuit, 1979.

Voir : Iconographies. Spirales. Sujet.

Stéphane BIKIALO