



**HAL**  
open science

## **Ecriture**

Stéphane Bikialo

► **To cite this version:**

Stéphane Bikialo. Ecriture. Michel Bertrand. Dictionnaire Claude Simon, Champion, p. 307-312., 2013, 978-2-7453-2649-2. hal-02509939

**HAL Id: hal-02509939**

**<https://hal.science/hal-02509939>**

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.

## ÉCRITURE

Pour Claude Simon, écrire c'est faire. En 1972 déjà l'auteur écrivait : « En ce qui concerne mes rapports avec l'œuvre pendant que je l'écris (ou l'écrivais), si l'on entend par là mes motivations, elles aussi ont naturellement beaucoup changé au cours de ces années. En gros, 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 l'ordre 1, 4, 3, le n°2 m'apparaissant de plus en plus douteux » (1972, p. 16). Ce « besoin de faire », qui reste premier de 1940 à 1970, le restera tout au long de la « vie à écrire » de Claude Simon (Calle-Gruber, 2011), comme en témoigne le *Discours de Stockholm* prononcé en 1985 : « "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 » (Simon, 1986, p. 897). On le voit, pour Simon, définir l'écriture comme faire, c'est d'abord répondre à la question « pourquoi écrivez-vous ? », c'est formuler la motivation de l'écriture, comme il l'explique en 1999 : « ce qui fait écrire c'est l'envie d'écrire. [...] Oui, j'ai envie de faire quelque chose avec l'écriture. Avant, il n'y a rien, il y a la page blanche. On dit que certains en ont la terreur, mais au contraire c'est merveilleux : il y a la page blanche et il va y avoir quelque chose dessus. Si c'est mauvais, je déchire, je barre. Mais c'est un bonheur que quelque chose se produise. Et il y a aussi la découverte : qu'est-ce qui va se produire ? » (Simon, 1999, p. 115).

La motivation, l'origine de l'écriture se confond avec l'acte d'écriture en lui-même, le « qu'est-ce qu'écrire » ou le « comment écrire ». Et cet acte d'écriture est décrit par Simon comme un travail au sens le plus artisanal du terme et une « dynamique » (l'expression « dynamique de l'écriture » étant une des plus fréquentes dans l'épître simonien) : « Sans doute, j'utilise mes souvenirs personnels comme premiers matériaux, mais la dynamique de l'écriture et de l'imaginaire les déforme. Il y a des choses que j'ai passées sous silence, d'autres qui ont grossi. » (Simon, 1967) ; « C'est seulement en écrivant *Histoire* que j'ai commencé à avoir une conscience plus nette des pouvoirs et de la dynamique interne de l'écriture et à me laisser guider plus par ce que l'écriture disait – ou "découvrait" – que par ce que je voulais lui faire dire – ou "recouvrir" » (1972, p. 17). L'écriture est mouvement (Herschberg Pierrot, 2005), « élan » qui « demeure insaisissable, comme toujours en train de

fuir devant » (Bernard Noël, 2012, p. 29). L'ouverture de la préface d'*Orion aveugle* y insiste, en métaphorisant cette « dynamique interne » : « Je ne connais pour ma part d'autres sentiers de la création que ceux ouverts pas à pas, c'est-à-dire mot après mot, par le cheminement même de l'écriture. Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague – très vague – projet. C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit, dans tous les sens du terme [...]. Il semble donc que la feuille blanche et l'écriture jouent un rôle aussi important que mes intentions, comme si la lenteur de l'acte matériel d'écrire était nécessaire pour que les images aient le temps de venir s'amasser » (1970). « Tracer les signes sur le papier », « acte matériel d'écrire », les expressions abondent pour désigner la dimension concrète, la matérialité de l'écriture : « Je l'ai dit, mon travail est très artisanal. Pour moi, *littérature*, cela veut dire avant tout écriture. Et l'écriture, cela me fait toujours penser à ce que l'on appelle le bricolage : on fait comme on peut, on ajoute des choses, on en retranche, on essaie d'ajuster tant bien que mal. » (Simon, 1979). Ce bricolage qui définit l'écriture comprend dans la pratique simonienne deux temps : le temps du mot à mot et le temps du montage.

Le temps du mot à mot est d'abord celui des tracés sur la page, mais aussi celui des mots inscrits en marge, pour répondre à la précipitation des images et aux propositions de la langue (voir article « Langue »), « une marge assez large parce qu'il me vient à l'esprit, en cours d'écriture, des mots qui ne s'inscrivent pas dans la phrase que je suis en train de faire et je les note en marge. [...] Il y a une partie, disons les deux tiers de la page, toute noire, très remplie, et il y a une partie blanche dans laquelle il y a ces mots qui me viennent et que je note, et il y a la place aussi pour ces ajouts que je fais constamment. » (Simon, 1984). Ces ajouts surviennent dans le « présent de l'écriture » – « On n'écrit jamais quelque chose qui se serait passé (ou pensé) avant que l'on se mette à écrire, mais ce qui se passe (se pense) au *présent* de l'écriture. » (Simon, 1988, p. 172) –, et ce temps du mot à mot est celui du surgissement, de l'expansion, des mots qui « éclatent comme autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions » (préface d'*Orion aveugle*), que Simon ne cherche pas à « domestiquer » mais au contraire à « écouter », à laisser s'épanouir. Si l'on se réfère aux différents processus d'écriture et aux phrases mises au jour par la critique génétique, on peut constater que la démarche scripturale de Claude Simon relève donc d'abord d'une « écriture à processus », caractérisant les écrivains « qui ont besoin de se jeter dans la rédaction, sans se sentir contraints par le moindre plan en suivant la méthode d'une

"structuration rédactionnelle" qui se construit au fur et à mesure de l'élaboration de l'œuvre » qui est distinguée de l'écriture « à programme » faisant précéder l'écriture d'un « travail de conception préliminaire, sous la forme de plans, scénarios, notes, ébauches, recherche documentaires, qui ont pour fonction de préparer et d'organiser une rédaction qui pourra ensuite être mise en œuvre partie par partie » (Biasi, 2000, p. 32-33). Si Claude Simon accumule des documents, des archives, c'est bien le pas à pas de l'écriture qui le guide. Seul *Le Palace* a été écrit à partir d'un plan préétabli : « Le seul roman dont j'ai conçu la construction à l'avance et que je n'ai pas modifié est *Le Palace* : cinq chapitres disposés symétriquement, en dessus de cheminée. » (Simon, 1988, p. 172).

À ce temps du mot à mot, succède le temps du montage, d'abord au niveau de la phrase puis de l'œuvre entière, seconde phase du travail d'écriture que Barthes nomme l'épreuve de « la patience » (1980/2003, p. 266). C'est d'abord, explique l'auteur à A. Rollin (1984) dans un entretien abondant de manière très détaillée cette matérialité de l'acte d'écriture, une seconde campagne d'écriture : « Il y a toujours une première version (quand il n'y en a pas deux) écrites à la main et puis ensuite à la machine. En général, chaque page est écrite au moins quatre fois. » (Simon, 1984). Ce temps des arrangements, du montage, est le plus laborieux, le plus long, c'est celui qui implique de « lutter non plus avec une *indécision* (position quasi obsessionnelle), mais avec le Temps, avec une durée : la durée de fabrication de l'Œuvre », qui nécessite une « vie méthodique » (Barthes, 1980/2003, p. 266-267) : « cinq heures par jour en moyenne, à partir de trois heures de l'après-midi et quelquefois jusqu'à minuit. En m'arrêtant, en coupant. [...] je me lève, je regarde par la fenêtre, je vais acheter le journal, je dîne (puisque je travaille en général entre trois heures de l'après-midi et onze heures du soir ou minuit) » (Simon, 1984). Ce temps du montage qui s'opère au niveau de la phrase relève surtout du travail de structuration que Simon a souvent commenté, en soulignant qu'il peut se faire en même temps que l'écriture pas à pas ou dans un second temps, selon la longueur des romans : « Parce que, si cette "aventure d'une écriture", cette exploration, se fait pas à pas et mot à mot, son dessein final (celui qui résulte du "montage" des éléments ainsi découverts) est, lui aussi, une découverte, et, en réalité, celle-ci suit un processus de même nature. Que, quelquefois, les deux opérations (c'est-à-dire : 1) invention des éléments, 2) organisation des éléments dans un ensemble *centré*) s'effectuent en deux phases successives (comme, par exemple, dans les romans plus longs : *La Route des Flandres*, *Histoire*) ou simultanément (pour les romans plus courts : *Le Palace*, *La Bataille de Pharsale* ou *Les Corps conducteurs*), cela, en fait, revient au même car, de même que dans un tableau, l'organisation de l'ensemble ne diffère pas – sauf bien sûr par l'ampleur – de l'organisation

des éléments à l'intérieur d'un détail, d'une page ou d'une phrase » (1972, p. 92). On soulignera – à la suite de l'auteur qui le place en italique – le mot « centré » ; face en effet à l'explosion, la constellation générée par le mot à mot et les mots carrefours, ce travail de montage doit être celui permettant de structurer, d'équilibrer l'ensemble : « Cette aventure dont je crois qu'il faut tout de suite indiquer que si elle se déroule sur deux niveaux (celui du pas à pas et celui du dessin général du trajet), ces deux niveaux, en réalité, fusionnent [...] faute de quoi, en effet, (faute de cette unité), si le cheminement dont j'ai parlé s'engageait, chaque fois qu'un mot carrefour se présente, dans n'importe laquelle des perspectives qu'il ouvre, ce serait alors simplement l'aventure décevante et avortée de la fameuse tentative d'écriture automatique des surréalistes qui, [...] n'aboutit qu'à une suite sans fin de parenthèses qui s'ouvrent les unes après les autres sans jamais se refermer. » (Simon, 1972, p. 84). Si Claude Simon identifie assez clairement les « figures » (au sens de Deguy) à l'œuvre dans la « dynamique interne » de la langue (voir article « Langue » et Bikialo, 2003), les « mécanismes » de ce montage restent pour lui plus mystérieux, plus « obscurs » : « La question passionnante qui se pose alors me paraît être celle-ci : est-ce qu'il n'existerait pas des lois ou des règles de composition qui s'imposeraient à (ou plutôt que trouverait) celui qui cherche plus ou moins à tâtons, comme c'est mon cas » (Simon, 1975, p. 429-430). Cet espace du roman qui se construit par le travail semble pouvoir être pensé à travers ce que formule Bernard Noël au sujet de « l'espace du poème » qu'il oppose aux formes fixes : « Les formes fixes – et tel est leur aspect le plus notable – s'imposaient à l'œuvre de l'extérieur, tout comme la religion imposait de l'extérieur ses règles à l'intériorité ; bien au contraire, les formes spatiales dont j'évoque l'effet sont internes : elles structurent par orientation, par aimantation et non par contrainte » (1998, p. 161).

Ce principe d'aimantation aboutissant à un point d'équilibre, un centre est différent dans chaque roman. Claude Simon a détaillé la démarche qui a permis d'aboutir à ce centre, ce « camp de base », ce « point de référence permanent » (1972, p. 88) qu'il identifie dans *La Route des Flandres* et représente par la figure du trèfle (*id.*, p. 89, voir article « Dessins ») ; l'auteur a établi en cours d'écriture un « plan de montage » (voir Calle-Gruber, 1993 et Simon, 2006), sur lequel il a attribué « une couleur à chaque personnage ou à chaque thème. À un moment donné, en effet, j'avais écrit des fragments, mais ça ne faisait pas un livre. Alors, j'ai inscrit, chaque fois sur une ligne, un petit résumé de ce qu'il y avait dans chaque page et, en face, j'ai placé la couleur correspondante, puis j'ai punaisé l'ensemble sur les murs de mon bureau et alors je me suis demandé s'il ne fallait pas remettre un peu de bleu par ici, un peu de vert par là, un peu de rouge ailleurs, pour que ça s'équilibre. Ce qu'il y a

d'intéressant, c'est que j'ai "fabriqué" certains passages parce qu'il manquait un peu de vert ou un peu de rose à tel ou tel endroit. [...] Et, chose également intéressante, il s'est trouvé que certains des meilleurs passages du bouquin ont quelquefois été ceux qui m'ont été imposés par ces nécessités de construction » (Simon, 1975/1986, p. 428-429). Pour les autres romans, c'est davantage par souci de rythme (visuel et sonore) qu'il arrive à préciser les choses : « Les projets de départ, vous savez, c'est très vague... J'ai commencé par écrire trois pages du premier chapitre que j'ai abandonnées, puis que j'ai reprises quatre ans plus tard, quelque chose comme ça. Puis d'autres pages, des fragments, des images : tout est fait d'images, comme vous pouvez voir. J'écris "des choses" et j'espère qu'à la fin, ça pourra faire un livre... J'ai mis trois ans à trouver la composition des *Géorgiques*. Davantage encore pour ce dernier livre, qui a été interrompu par le Nobel [...]. Entre-temps, j'ai écrit *L'Invitation*, j'ai fait ce livre de photos, *l'Album d'un amateur*. C'est dire si *L'Acacia* a été écrit par fragments. Je n'ai trouvé sa composition définitive qu'en octobre dernier, il y a moins d'un an. Cela se fait en tâtonnant : savoir si on doit mettre ce morceau à droite, ou à gauche, ou après ; chercher ce qui peut s'harmoniser, jouer, contraster, comme en peinture ou en musique : avec des glissements, des lois d'assonances, de dissonances. Avec le sentiment qu'on a, plutôt, car il ne s'agit pas lois fixées. Je rappelle toujours ce premier chapitre du programme de mathématiques supérieures, "Arrangements, permutations, combinaisons" ; voilà... » (Simon, 1989, p. 24-25).

Pour que le mouvement de l'écriture (mot à mot et montage) prenne fin ou du moins s'arrête, l'auteur doit avoir l'impression que le texte a pris – comme une sauce ou une mayonnaise, écrit-il parfois – : « L'écriture est en effet [...] proprement interminable. Mais il se produit encore deux choses : d'abord cet objet (disons cet "objet-écrit") auquel je travaille ou plutôt que je "bricole" si péniblement ("laborieusement", comme disent les critiques sourcilleux), tout de même, cahin-caha, à un autre moment, "ça" finit par se tenir à peu près debout, ça s'équilibre, les éléments s'y répartissent, et s'y répondent à peu près convenablement, ça fait, *grosso modo*, un tout... Naturellement, c'est toujours perfectible et je m'y emploie. [...] Enfin il y a cet autre et dernier moment où la fatigue, la lassitude accumulées atteignent à leur comble et où je sens qu'au-delà je ne ferais plus que des sottises. [...] Alors on dit : "fini !" ... » (Simon, 1977, p. 41).

Ayant abordé le « Pourquoi écrivez-vous ? » et le « Qu'est-ce qu'écrire ? », il resterait à aborder, si l'on suit le plan adopté par Claude Simon dans sa conférence « Écrire » (1989) reprise dans *Quatre conférences* (2012) à répondre au « Écrire quoi ? ». L'auteur répond en mettant l'accent sur le travail de/dans la langue : « Écrire c'est – ce que l'on oublie trop

souvent – au contraire de parler – travailler dans et par la langue, et si l'on me demande "Travailler à quoi ?", je dirais à fabriquer (à 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. » (Simon, 2012, p. 80). Il convient de souligner une formulation qui dit parfaitement l'équilibre recherché par Claude Simon dans son écriture : « en même temps ». Si l'auteur insiste souvent sur la « dynamique interne » de l'écriture (pas à pas et montage), c'est parce que l'illusion référentielle domine encore des années 1950 à 2000. Mais il ne s'agit pas pour l'auteur d'y substituer une « illusion littérale » ; ce qui compte pour l'auteur, c'est la « superposition » de ces deux dimensions de l'écriture comme l'écrit et le montre Catherine Rannoux aux niveaux de l'énonciation, du texte et de la phrase : « Le roman impose une vision du monde, des personnages sont identifiables tout au long de la narration ; mais celle-ci, au lieu de chercher à gommer ce qui la constitue matériellement (à savoir les combinaisons langagières), l'exhibe, créant une nouvelle illusion qui se superpose à la première : celle d'un texte en train de se construire au fur et à mesure de sa réception » (1997, p. 14). Les passages méta-énonciatifs, voire réflexifs, thématissant l'écriture sont de fait nombreux dans les romans simoniens, et ceux-ci peuvent se lire en partie comme des romans sur l'écriture. Mais à Lucien Dällenbach qui lui demande sa « réaction à une écriture qui se prendrait réflexivement comme thème », Simon répond assez nettement : « Je ne suis pas roussélien » (1988, p. 179), et dans la préface d'*Orion aveugle*, il précise que les mots « ne sont pas des matériaux existant en soi comme les pierres d'un mur, une tache de couleur – qui ne renvoie qu'à elle-même –, ou du bronze – que l'on peut toucher. Eux, d'une manière ou d'une autre, ils renvoient toujours à des choses. Mais peut-être le rôle créateur qu'ils jouent tient-il justement à ce pluriel » (1970).

Au cœur du « quoi écrire », il y a donc ce pluriel des mots, cette dimension à la fois référentielle et littérale de l'écriture. Au cœur du « quoi écrire », il y a aussi l'expérience vécue, les souvenirs, non pas reproduits mais produits par l'écriture. C'est pourquoi l'écriture telle que la conçoit Simon réunit les deux notions distinguées par Barthes dans un article célèbre du *Degré zéro de l'écriture*, le style et l'écriture : « sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. Quel que soit son raffinement, le style a toujours quelque chose de brut : il est une forme sans destination, il est le produit d'une poussée, non d'une intention [...]. Ses références sont au niveau d'une

Stéphane Bikialo, « Écriture », dans *Dictionnaire Claude Simon*, Champion, 2013, p. 307-312.

biologie ou d'un passé, non d'une Histoire [...]. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain et s'éploie hors de sa responsabilité, [...] il plonge dans le souvenir clos de la personne », alors que « l'écriture est un acte de solidarité historique », elle est « une fonction : elle est le rapport entre la création et la société, elle est le langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée ainsi aux grandes crises de l'Histoire » (Barthes, 1953/2002, p. 178-180). Partant d'une « mythologie personnelle », d'une « poussée » de sensations, d'expériences et de souvenirs, le style devient chez Simon écriture, comme le montre M. Calle-Gruber tout au long de sa biographie de l'auteur : « En imprimant au texte une dimension à la fois intime et emblématique, l'écriture montre qu'elle ne se limite pas à un repli narcissique sur l'autobiographie. Tout au contraire, l'écrivain, écrivain, s'emploie à effacer l'anecdotique individualité ; il travaille à s'effacer pour faire place à quelque chose de plus grand que lui. » (2011, p. 54).

**Bibliographie :** Claude Simon, « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », entretien avec Jacqueline Piatier, *Le Monde*, 26 avril 1967, supplément littéraire, p. V ; *Orion aveugle*, Skira, 1970 ; « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », *Entretiens* n° 31, Rodez, éditions Subervie, 1972 ; « Claude Simon, à la question », in Jean Ricardou (dir.), *Claude Simon. Colloque de Cerisy*, UGE, coll. « 10/18 », 1975, repris par Les Impressions nouvelles, 1986 ; « Un homme traversé par le travail », *La Nouvelle critique* n° 105, 1977 ; « Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel », 17 avril 1979, publié dans *Écriture de la religion. Écriture du roman* (dir. C. Grivel), Lille, PU Lille, 1979, p. 87-107 ; « « Pas un cérémonial, des habitudes », entretien avec André Rollin, *Le Fou parle*, 29/30, novembre 1984. *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, repris dans *Œuvres*, 2006 ; « Attaques et stimuli », entretien avec L. Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, 1988 ; « Et à quoi bon inventer ? », *Libération*, 31 août 1989 ; « Le présent de l'écriture », entretien avec Jacques Neefs et Almuth Grésillon, *Genesis* n° 13, 1999, p. 115-121 ; *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006 ; *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012.

Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, in *Œuvres complètes I*, Paris, Seuil, 2002 ; *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil / IMEC, 2003. Michel Bertrand, *Langue romanesque et parole scripturale. Essai sur Claude Simon*, PUF, 1987. Marc de Biasi, *La Génétique des textes*, Nathan/HER, coll. « 128 », 2000. Stéphane Bikialo, *Plusieurs mots pour une chose*, thèse de doctorat, Université de Poitiers, 2003, à paraître ; « Transports en commun. La métaphore accompagnée dans *L'Acacia* et *Le Palace* », dans *Transports : les métaphores de Claude Simon* (dir. Wolfram Nitsch et Irène Albers) Peter Lang, 2006, p. 99-115. Mireille Calle-Gruber (textes, entretiens, manuscrits réunis par), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Le Griffon d'argile, 1993 ; « Transcription de l'entretien filmé », in *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008 ; *Claude Simon. Une vie à écrire*, Seuil, 2011. Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, « Les contemporains », 1988. Anne Herschberg Pierrot, *Le Style en mouvement*, Paris, Belin, 2005. Bernard Noël, *L'Espace du poème*, Paris, POL, 1998 ; « Qu'est-ce qu'écrire I, II et III », in *Dans l'atelier du style. Du manuscrit à l'œuvre publiée* (dir. Stéphane Bikialo et Sabine Pétilion), *La Licorne*, n° 98, Rennes, PUR, 2012, p. 17-31. Catherine Rannoux, *L'Écriture du labyrinthe*, Orléans, Paradigme, 1997. Dominique Viart, « Une écriture nomade. La puissance critique de la métaphore simonienne », dans *Transports : les métaphores de Claude Simon* (dir. Wolfram Nitsch et Irène Albers) Peter Lang, 2006, p. 13-29.

**Voir :** Composition ; Langue ; Mot ; Présent ; Référence ; Style ; Syntaxe ; Sujet.

Stéphane Bikialo