

## LES TECHNIQUES CUBISTES DANS LES ROMANS DE CLAUDE SIMON

La littérature entretient avec les beaux-arts des rapports complexes et fort variés. La question des interférences entre les arts: arts plastiques, littérature et musique, qui a fait l'objet de très vives discussions de l'antiquité jusqu'à nos jours, pose des problèmes de sources, d'inspiration, d'influence et de collaboration. Beaucoup de critiques déplorent cette confusion des genres: ainsi, Lessing<sup>1</sup>, qui distingue clairement la peinture et la poésie. La peinture se sert de formes et de couleurs juxtaposées sur un espace, et la poésie emploie des sons articulés qui se succèdent dans le temps. D'autres critiques<sup>2</sup> comme Wolfflin, Hatzfeld et Strich essayent d'appliquer à la littérature des concepts stylistiques mis au point dans l'histoire de l'art. Quoi qu'il en soit, on ne peut nier le succès de la formule d'Horace, ni le fait que la littérature et la peinture aient souvent essayé de s'emprunter l'une à l'autre leurs effets, ni qu'elles aient réussi dans une grande mesure à les produire. On en trouve des exemples très significatifs dans la littérature du XVIII<sup>ème</sup> siècle, ainsi que dans la littérature qui, de Chateaubriand à Proust, nous a offert maintes descriptions suggérant des effets picturaux. Le lecteur est obligé de visualiser des scènes d'une manière qui rappelle l'acte de perception d'un tableau peint. Cette

visualisation dans la littérature est possible grâce aux parallèles qu'on établit entre l'image plastique /le tableau/ et l'image littéraire comprise non seulement comme métaphore, mais aussi comme ensemble de moyens employés dans la littérature pour représenter la réalité. Ainsi le mot "image" englobe aussi bien la métaphore que la simple description /d'un objet unique, d'un ensemble d'objets ou d'un personnage/ qui constitue une sorte de décor dans l'oeuvre littéraire.

Il semble que de tous les genres littéraires ce soit le roman qui se prête le mieux à la recherche des relations avec la peinture. Son décor, sa manière de représenter la réalité et sa composition l'y prédisposent. Tel est le cas, par exemple, du Nouveau Roman qu'on ne peut plus expliquer dans l'optique des lois du récit traditionnel mais qu'on rapproche plutôt de la peinture, de l'architecture, de l'art de la tapisserie et de l'art des mobiles.

Il faut signaler que tout essai comparatif devra se borner à montrer quelques ressemblances au lieu de trouver des parallèles absolus. L'histoire de l'art pas plus que la littérature n'ont pas encore fourni un langage applicable à tous les arts en général.

Dans cette courte esquisse, je voudrais montrer comment C. Simon, l'un des représentants les plus remarquables du Nouveau Roman, cherche dans ses romans à produire des effets propres à la peinture cubiste si bien qu'on pourrait parler d'une peinture verbale cubiste.

Tout d'abord il faut se demander si un tel rapprochement est possible. Si l'on étudie les relations entre le Cubisme et le Nouveau Roman sur le plan chronologique, on voit bien qu'ils ne se sont pas développés en même temps. Le Cubisme prend son essor vers 1907 tandis que les premiers romans publiés sous l'étiquette du Nouveau Roman paraissent dans les années cinquante. Le premier roman de

C. Simon, *Le Vent*, ne paraît qu'en 1957. Malgré cet écart dans le temps on peut trouver à ces deux arts une certaine analogie. Les diverses pratiques esthétiques n'évoluent pas à la même vitesse au cours d'une époque; notamment la littérature semble parfois être en retard sur les beaux-arts. On peut citer ici l'opinion de Jean Bloch-Michel<sup>3</sup> qui pense que:

"l'art contemporain est marqué par un renversement des principes architectoniques traditionnels, que ce renversement se manifeste /.../ dans la représentation des choses, par la dissociation des éléments servant à cette représentation et qu'il semble bien que la littérature rejoint dans cette crise les arts plastiques avec quelques années de retard. Ce sont les peintres qui ont commencé, séparant la couleur de la forme, la forme de l'objet et l'ensemble de leurs moyens de représentation des choses représentées pour ne garder que les éléments abstraits de leur art: valeur, harmonie, équilibre".

D'autre part il semble peu probable que les nouveaux-romanciers aient pu ignorer ce qui se passait dans le domaine des arts plastiques à leur époque. Pour ne pas rester sur le terrain des hypothèses, on peut développer ici un nouvel argument en faveur de cette thèse. C'est que C. Simon, peintre et romancier en même temps, se rapporte souvent à la peinture et rêve de la logique interne du texte semblable à celle de la peinture en soi /Fiction mot à mot/.

Dans presque tous les romans simoniens, on peut trouver une référence explicite à la peinture. Tel est le cas par exemple de *La Bataille de Pharsale*, roman inspiré par le tableau de Poussin, de *l'Orion aveugle*, ouvrage accompagné des reproductions de Juan Miró et enfin des *Corps Conducteurs* inspirés par le tableau de Rauschenberg. Le sous-titre de ce dernier *Les propriétés des figures géométriques* suggère cet intérêt pour l'abstraction que l'on retrouve chez les peintres cubistes.

Le Cubisme et le Nouveau Roman n'étaient pas "des écoles" au sens propre bien qu'ils aient eu leurs théoriciens. Ce qui les unit c'est d'avoir réagi de la même façon face à la tradition. Ils se laissent beaucoup plus facilement définir par leurs éléments négatifs que par leurs programmes. Donc ils se présentent d'abord comme des mouvements de refus. Le cubisme signifie la fin définitive d'une étape "classique" dans la peinture. Au lieu de partir d'un objet, d'un sujet, d'un modèle déterminé et de le bien reproduire sur la toile, les cubistes retrouvent cet objet pendant l'acte même de la création. En rejetant la perspective traditionnelle, ils créent un nouvel espace dans la peinture.

Le Nouveau Roman à son tour écarte une conception "balzacienne" du roman en ce qui concerne la forme, la matière romanesques, et même l'état d'esprit qu'elle révèle. Avec le Nouveau Roman, le genre romanesque cesse d'être selon Ricardou "l'écriture d'une aventure" au profit de "l'aventure d'une écriture".

En deuxième lieu, ces deux courants sont des mouvements de recherche où le roman et le tableau constituent la recherche elle-même et non pas le résultat de cette recherche. Il faut noter que tous les deux soulignent la nécessité de la collaboration active du récepteur de l'oeuvre, qui doit faire un effort de pensée et d'imagination pour participer à cette recherche.

Les positions de C. Simon ressemblent beaucoup à celles du Cubisme. Dans la préface de l'Orion aveugle il avoue: "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 de l'écriture". Simon accepte donc, comme règle de jeu, de laisser l'écriture suivre ses propres traces.

On voit bien par ce qui précède que l'hypothèse d'un

parallélisme entre la peinture cubiste et l'oeuvre romanesque de C. Simon n'est pas à exclure. On le verra mieux après l'analyse des techniques cubistes employées dans les romans simoniens. Il faut d'abord rappeler que dans la peinture cubiste on distingue deux tendances fondamentales: le cubisme analytique /1909-1911-12/ et le cubisme synthétique /1912/. La peinture analytique saisit l'objet et ses relations spatiales d'une façon analytique, par l'abolition de la perspective traditionnelle et par la fragmentation de sa forme. On n'y observe nulle ligne de fuite vers un horizon absent, nulle profondeur créée par le jeu traditionnel, mais on a affaire à un volume à trois dimensions, aplati sur une surface qui n'en comporte que deux. Ainsi on peut voir en même temps toutes les parties du sujet ramené au plan du tableau; de là, il devient possible de saisir sur la même image le sujet, à partir de points de vue multiples, dans tous ses aspects, au moyen des plans juxtaposés ou placés par transparence. Cela conduit par conséquent à un effet de simultanée et de statisme.

Le cubisme synthétique consiste à faire une synthèse, un collage des éléments qu'on place sur un réseau de petits plans disjoints les uns des autres. Ce sont des lettres, des signes graphiques, des papiers collés. Cela produit de nouveaux plans dans l'espace, de telle manière que le sujet au lieu d'être analysé, désarticulé, est au contraire reconstruit, rassemblé par l'intellect du peintre. Les romans de C. Simon sont marqués par ces deux tendances: analytique et synthétique. D'une part, on y retrouve la même décomposition de la forme romanesque au niveau de la composition, de la narration, de l'intrigue, des personnages, du style et le même effet de simultanée qui remplace la linéarité chronologique du roman traditionnel. D'autre part, C. Simon pratique souvent l'art du collage

basé sur le jeu d'associations et sur le pouvoir générateur des mots.

La meilleure illustration des procédés de la peinture cubiste analytique est *La Route des Flandres*, roman publié en 1960. On y observe la fragmentation de la forme, et aussi celle de la fiction. Ce roman n'a point de sujet déterminé. La narration et l'ordre chronologique y sont bouleversés. Les personnages y sont ambigus. Ce grand tableau de guerre auquel Simon avait l'intention de donner le titre de *Description fragmentaire d'un désastre* nous présente sur plus de 300 pages la débâcle de l'armée française en 1941. Les événements et les personnages surgissent désordonnés en fragments dans la mémoire de Georges. Celui-ci, à la fois narrateur et personnage, essaye de les reconstituer d'après ses propres souvenirs, ses hallucinations, ses rêves. La fiction de *La Route des Flandres* déploie selon Ricardou<sup>4</sup> "un monde en complète désagrégation" qui est "le résultat d'une simple circonstance anecdotique". Dans cette "mort en marche" on assiste à un ordre militaire en passe de s'effondrer, à l'affaiblissement et à la dissociation des régiments et de la discipline. Il n'en reste que quelques "cavaliers démontés, perdus par-ci par-là dans la nature". Cela entraîne la décomposition de l'ordre social: on voit des civils dispersés sur les routes sans travail et sans foyers. L'ordre mécanique est aussi décomposé, ce que prouve la dislocation des carrosseries, des voitures et la mise hors d'usage des moteurs et leurs "pièces rouillées, cliquetantes, rafistolées". L'espace militaire traditionnel qui suggère un ordre spatial hiérarchisé au front et en arrière, doté d'un sens, se dépoliarise avec la disparition de la ligne des combats. La région plate et uniforme de Flandres, privée de repères naturels, est un espace désorienté de la déroute qui se révèle comme un désordre labyrinthique. Tout se décompose

de la même façon. La dissolution provoquée par la pluie, la débâcle des glaces, la chaleur qui accélère les pourritures, rendent cet univers physique semblable à une armée en marche, surprise par un cataclysme. Parallèlement, l'ordre généalogique de la famille des de Reixach se défait par la disjonction de la vie conjugale, ce qui met en question la pureté de la descendance. L'atmosphère de mort et de dévastation, l'hypothèse du suicide, désorganisent encore cette histoire où s'installent le pourrissement et la mort jusqu'à la nausée. D'autre part, dans ce roman il n'y a pas de chronologie temporelle. Tout se revit en fait dans le souvenir du héros, en quelques heures d'une nuit d'après-guerre. A la perspective refusée du temps se substitue donc une perspective de la mémoire. A une linéarité se substitue une simultanéité cubiste qui permet au lecteur d'être contemporain des différents passés racontés ou évoqués, et de les vivre sur le même plan. Le lecteur est à la fois ici, maintenant et ailleurs, hier, en maints lieux et à des époques diverses. Ainsi on reconnaît dans la mémoire du narrateur: l'hiver 39-40, la période de la débâcle, la captivité, une période d'après-guerre et certaines périodes d'avant-guerre. Rappelons ce que dit Simon<sup>5</sup> lui-même:

"Il me semble qu'à partir de quelques éléments du souvenir, de ce qu'on peut savoir de la vie des autres, il est possible de reconstituer un ensemble des choses vé-  
cues, senties /.../. Ces bribes de souvenir, pourquoi chercher à les classer en un ordre chronologique? Je ne me soucie pas de ce qu'on pourrait appeler la perspective du temps. Dans la mémoire tout se situe sur le même plan: le dialogue, l'émotion, la vision coexistent... J'étais hanté par deux choses: la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées, les unes aux autres /.../. Pour moi, il ne s'agit pas du tout de traduire du temps, de la durée, mais de rendre du simultané".

Ainsi dans La Route des Flandres le passé et le présent se confondent, les perceptions et les associations se heurtent et se suivent sans transition et sans ordre. C'est que le romancier abolit le temps. Le temps qui compte pour lui n'est pas celui des horloges, le temps précis mesurable et limité, mais la durée bergsonienne - le vrai temps psychique, fondamental et vague, qui ne se présente plus comme une ligne mais comme un labyrinthe.

L'instrument de la recherche du simultané dans de nombreux romans de C. Simon est le participe présent dont l'emploi si fréquent est un des procédés narratifs qui détruit non seulement la chronologie temporelle, mais aussi la cohérence narrative au profit des transpositions constantes et souvent surprenantes. Ce participe a une fonction narrative c'est-à-dire qu'il sert à décrire une action constituant une étape dans la progression de la narration. Sa nature est de souligner la durée non-indiquée. L'action décrite est hors du temps conventionnel, semble s'ouvrir à l'infini, s'enfoncer dans le réel et s'étirer longuement. On dirait que le temps s'est arrêté, figeant l'action en pleine évolution sous la forme d'une image qui reste suspendue dans le vide, prise dans un présent qui ne veut pas passer. Par le pouvoir qu'il a d'immobiliser, le participe présent permet de juxtaposer des moments et des centres d'intérêt différents. Le passage d'une image à l'autre ne s'effectue pas d'une façon continue. Au contraire, le déroulement de l'action fait penser à des gouttes d'eau tombant l'une après l'autre. Le participe présent, employé par Simon dans ses romans, est, par son pouvoir de rendre l'immobilité et la simultanéité, un procédé parfaitement cubiste analytique. Son emploi, grâce auquel le lecteur comme le spectateur peut prendre "d'une toile" une vue globale et la parcourir en tous les sens, se lie directement à une autre technique simonienne: celle du



collage. Le collage procède dans les romans de Simon par juxtaposition de tableaux, de coupures de journaux et de magazines, de fragments de textes empruntés à d'autres auteurs ainsi que de scènes remémorées qui s'associent librement selon les lois de l'association des mots et des images. Les liens associatifs entre les éléments des collages mènent au chaos total. On a l'impression d'un désordre d'éléments jetés dans toutes les directions. Ce sont des objets de valeurs différentes, et parfois même dépourvus de toute valeur. Le romancier ne les analyse ni ne les juge; il les entrelace par analogie, par contraste et par association. Dans La Bataille de Pharsale c'est par l'intermédiaire du mot "gris" que l'on passe de la rue /trottoir gris/ à une scène de chambrée militaire /corps gris/.

Dans La Route des Flandres le collage est créé par de longues phrases flottant entre les niveaux différents du temps et de l'espace, l'une faisant naître d'elle-même un paragraphe, une page, en s'ajoutant à l'autre, créant un mouvement vertigineux. Dans Les Corps Conducteurs ce ne sont pas seulement les mots ni les phrases qui conduisent. Ce sont les corps générateurs dont le pouvoir associatif provoque la suite du récit, ce que Ricardou appelle "la génération du récit"<sup>6</sup>. Ces corps conducteurs sont des tableaux, des enseignes, des affiches publicitaires, des pages de journaux etc. C'est aussi le corps du personnage en crise morale et physique, errant dans le labyrinthe des rues de New York, lui-même devenu corps générateur et conducteur. Plus qu'avant, le mode d'association et de génération est pictural. C'est avec Les Corps Conducteurs que le collage s'épanouit pleinement grâce aux résonances et aux échos qui nous renvoient aux surfaces lentement révélées des corps conducteurs dont elles forment l'extérieur. Cet extérieur nous est proposé dans son aspect "aplati",

étalé dans le temps, et il suggère une véritable simultanéité. Les corps conducteurs ne se combinent pas en une simple succession, mais en fonction de leurs qualités. Certaines qualités communes regroupent un ensemble d'éléments exactement comme dans un tableau. Cet ensemble pictural est cohérent, bien que les objets et les personnages qui y sont représentés paraissent dans la logique du réel tout à fait inconcevables. Tel est le cas par exemple de deux yeux dans le même profil peint par Picasso. L'étiquette du roman cubiste s'applique donc parfaitement à ce dernier roman.

Il était difficile d'analyser en détail toutes ces questions en quelques pages, d'autant plus qu'il s'agit d'une oeuvre riche. J'ai dû me contenter de signaler les problèmes qui me semblaient les plus intéressants, ceux qui permettaient de considérer certains romans de C. Simon comme des romans cubistes. Puisqu'en réalité Simon écrit comme peindrait un artiste, et compose ses romans comme des tableaux cubistes. Simon fait la peinture d'une conscience: une conscience qui voit, se souvient, imagine, décompose et juxtapose les formes, les gestes, les couleurs, les bruits notés et analysés jusqu'au vertige, toujours sous la forme de visions glissant les unes sur les autres dans le temps infini.

#### NOTES

<sup>1</sup> Lessing, *Laocoon*, pp. 109-110, Paris 1964.

<sup>2</sup> Voir: *Wspólczesna teoria badań za granicą*, t. 2, chap. *Literaturoznawstwo porównawcze*, Wyd. Literackie. Kraków 1976.

<sup>3</sup> J. Bloch-Michel, *Présent de l'indicatif*, Gallimard 1973, p. 112-113.

<sup>4</sup> *Problèmes du Nouveau Roman - Un ordre dans la débâcle*, Ed. du Seuil 1967.

<sup>5</sup> Entretien avec C. Sarraute réédité à la fin de La Route des Flandres, Coll. 10/18, 1963, pp. 273-275.

<sup>6</sup> J. Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman, Ed. du Seuil 1967, chap. Un ordre dans la débâcle.

#### BIBLIOGRAPHIE

1. T. Bishop, L'image de la création chez C. Simon, Nouveau Roman: Hier, aujourd'hui, t. 2, Pratiques Coll. 10/18.
2. J. Bloch-Michel, Présent de l'indicatif, Gallimard 1963.
3. J. Cassou, Panorama des arts plastiques, Gallimard 1960.
4. L. Janvier, Une parole exigeante. Chap.: Vertige et parole chez Simon. Ed. de Minuit 1964.
5. J. Maurin-Białostocka, Lessing i sztuki plastyczne, Osolineum, Wrocław 1969.
6. Un Nouveau Roman? Recherches et traditions - sous la direction de I.H. Mathews. Revue des Lettres Modernes N° 94-99, 1964; B. Fitch, Participe présent et procédés narratifs, chap. 12; J.L. Seyloz, Du Vent à La Route des Flandres la conquête d'une forme romanesque, chap. 11.
7. Les nouveaux romanciers. Bordas Etudes, Paris 1976.
8. Porębski, Kubizm. Wiedza Powszechna, Warszawa 1962.
9. J. Ricardou, Problèmes du Nouveau Roman. Ed. du Seuil 1967, chap. Un ordre dans la débâcle.
10. J. Ricardou, Problèmes d'une théorie des générateurs, pp. 143-151. Positions et oppositions sur le roman contemporain. Actes et colloques. N° 8, Paris 1971.
11. Teoria badań literackich za granicą. Antologia, t. 2, cz. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1974.

12. R. Wellek, A. Warren, La thóorie littéraire. Ed. de Seuil 1971.
13. C. Simon, La Route des Flandres, Ed. de Minuit, 1960.
14. C. Simon, Les Corps Conducteurs, Ed. de Minuit, 1971.
15. C. Simon, La Bataille de Pharsale, Ed. de Minuit, 1969.

Ewa Konieczna

#### TECHNIKI KUBISTYCZNE W POWIEŚCIACH CLAUDE SIMONA

W powieściach C. Simona /Route des Flandres, Corps Conducteurs i inne/ można odnaleźć techniki narracyjne charakterystyczne dla malarstwa kubistycznego /analitycznego oraz syntetycznego/. Z jednej strony mamy do czynienia z rozbióciem tradycyjnej formy powieściowej /kompozycja, fikcja, narracja, porządek chronologiczny, postacie/. Z drugiej strony, Simon buduje swoje powieści na zasadzie kolażu opartego na grze skojarzeń i własnościach generatywnych słów.

Na uwagę zasługuje częste użycie imiesłowu teraźniejszego decydujące w dużej mierze o osiągnięciu efektu syntultaniczności właściwej obrazom kubistycznym.