

Sens et textualité dans *Leçon de choses* de Claude Simon

Nina Hopkins Butlin

[Communication préparée pour le cours de Littérature contemporaine de Michael Bishop.]

La métaphore du travail dans *Leçon de choses* de Claude Simon (1975) s'avère merveilleusement active. Ainsi que les maçons s'occupent de déconstruire une maison délabrée pour qu'elle puisse être rénovée, l'écrivain, ou le "scripteur" (Jean Ricardou 1973)--pour souligner l'aspect concret de la tâche--démantèle la notion du texte réaliste afin de révéler la possibilité d'un texte de transformation. Ce texte rénové ne cherche plus un rapport de mimésis avec le monde naturel: le langage littéraire se montre libre de déceler au sein de sa nature figurative un sémantisme qui dépasse la schématisation spatio-temporelle si valorisée par le discours romanesque conventionnel.

Pour Simon, l'écriture et la lecture sont des travaux de découverte. L'écrivain ne structure pas le sens du texte: il l'affranchit. Toujours productive, inlassablement générative, "la langue travaille celui qui la travaille" (Simon 1977:47). Se disant "bricoleur," Simon estime que l'écriture est presque un travail manuel. Le produit de ce travail dépasse l'intention de l'auteur: aussitôt bâtie, la structure semble déraiper, donnant une impression d'immobilité et de mobilité en même temps.

La métaphore du travail manuel évoque aussi la notion de matérialité. D'après Simon, la langue ne sait reproduire le réel. Elle est, elle-même, réelle. Soucieux de la forme visuelle et sonore de chaque mot, conscient du puissant "carrefour de sens" qui s'y situe, Simon façonne une structure textuelle indéniablement cohérente, mais dont la cohérence ne dépend pas des isotopies suivies d'ordre temporel ou spatial. Loin d'être abstraite, loin d'être faible ou insuffisante, la langue pour Simon est présente et puissante, sinon palpable.

La cohérence du texte simonien se produit à partir d'une insistance sur de nombreux éléments sémantiques (l'idée d'usure, de fragmentation, d'immobilité, de pénétration; des formes, des couleurs, des rapports spatiaux), sur la répétition de certaines images (la vache morte, du verre brisé, les ombrelles des promeneuses, le journal), sur la répétition de

quelques phrases, et sur la reprise de mots d'une valeur polysémique. Grâce à cette cohérence le texte atteint une épaisseur qui augmente à chaque lecture.

Tout en sabotant le réalisme du dix-neuvième siècle, Simon privilégie le descriptif. En situant la description sur l'avant-scène, le fil narratif (ou plutôt les trois principaux fils narratifs) recule. Ne servant plus de décor ni de lieu où se répandent des indices d'ordre sociologique ou psychologique (comme on l'aurait vu chez Balzac, par exemple), la description, déployée sur l'axe spatial, semble engendrer tout ce qui s'élabore sur l'axe temporel.

Ce n'est pas le travail des maçons qui met le texte en oeuvre, mais plutôt la description bien détaillée d'une chambre où le papier peint se décolle et le plâtre s'effrite. Une telle chambre aurait besoin de maçons: le texte les livre. Elle pourrait avoir été le lieu de rencontre d'amants: et voilà que cette possibilité se réalise. Et ce plâtre qui tombe: ne se pourrait-il pas qu'il soit de la même sorte que celui qui a couvert de poussière quelques soldats coincés pendant la guerre? Et un autre fil narratif se met en jeu.

Comme le narrateur nous le dit dans "Générique" (Simon 1975:10), la description peut s'étendre jusqu'à l'infini. Tout commencement, toute fin que nous présente le texte sont à la fois arbitraires et définitifs. N'étant pas l'image du monde hors-textuel, le texte n'a aucun besoin d'expliquer ses lacunes ni de se conformer au cadre spatio-temporel conventionnel. Les suggestions de liens entre les diverses chaînes narratives n'entraînent aucune preuve. (Est-ce que le vieil ouvrier était le pourvoyeur? Le verre brisé que balaie la femme dans "Courts-circuits," pourrait-il être les restes de la bouteille du vieil ouvrier ou de celle qui figure dans l'histoire des soldats?) Pour ce qui est de l'organisation temporelle, il y a une certaine progression d'événements, mais cette progression est lacunaire et trompeuse. Plusieurs détails sont contradictoires: on ne saura jamais si quelqu'un a été écrasé (des ouvriers? des touristes? des soldats?) comme le suggèrent les fragments du journal qui apparaissent souvent; on ne sait pas si le jeune ouvrier a consommé ses sardines (la boîte n'est pas encore ouverte à la fin de la journée malgré le fait que le lecteur est témoin du repas).

La description, caractéristiquement métonymique (une liste de détails ou de qualités choisis figure dans n'importe quelle description, semble-t-il), s'avère également métapho-

rique chez Simon. C'est là, dans l'espace de la métaphore (d'ordre textuel ou lexical), où jaillit l'énergie sémantique du texte. Simon cherche à découvrir des propriétés partagées par des choses disparates. En insistant sur des couleurs (plutôt génériques), sur des formes (souvent précisées en termes géométriques), sur des gestes (le visage essuyé, le mouvement des mâchoires), sur des processus (l'usure, l'acte de lire, de regarder au loin), et sur des dispositions dans l'espace (la verticalité), il nous montre une harmonie possible entre des éléments qui sembleraient au premier regard peu liés. Les rapports multiples qui se manifestent créent un monde de convergences étonnantes, de comparaisons implicites entre le petit et l'immense, entre le déchet et l'objet d'art, entre l'humain et l'animal. Ce qui distingue cette tendance métaphorique chez Simon, c'est la nature précaire de la figure. Tout est en voie de transformation: le reflet métallique qui se dégageait tout à l'heure des sardines se déplace pour rejaillir de leur boîte maintenant: tantôt on le remarque qui miroite sur les poissons entassés sur le bateau au large.

Une fois libéré des exigences réalistes et de tout besoin de se justifier sur le plan du causal, du psychologique ou du philosophique, le texte se révèle fécond. La langue, à son tour, se montre puissante et habile. Selon Simon, il n'est pas question de "s'exprimer." La langue est sage, elle "parle déjà avant nous" (1986:28). Simon considère le produit textuel plus riche que l'intention. Etant le site possible de transformation et de découverte, les réalisations textuelles de la langue peuvent changer le rapport de l'être humain avec le monde.

L'écriture ne reproduit pas, elle *produit* (quelque chose qui n'existait pas avant d'avoir été écrit), mais, et c'est là sa puissance ambiguë, ce produit, *réalité en soi*, se trouve à *la fois* en rapports avec la "réalité" qui l'a suscité et avec tout ce que la langue peut tisser autour de lui, à travers le temps et l'espace, de connexions. (1977:36)

Quelque convaincu qu'il soit de son propos en tant qu'écrivain, Simon n'est pas didactique. Il se méfie des procédés réglés à l'avance, des projets et des calculs "à froid" (1977:40). Il distingue entre "sens produit" et "sens institué" (1977:35). Le sens de *Leçon de choses* se produit à chaque reprise du texte. Simon ne différencie pas entre forme

et contenu. Le message du texte, s'il y en a un, s'enchâsse là où la langue se trouve en dialectique avec la conscience de la lectrice. Ce n'est pas l'écrivain, en tout cas, qui déterminera le "sens" de son texte.

L'ensemble des métaphores ainsi que les images et textes du type "ready-made" (le calendrier, l'image sur la boîte aux cigares, le manuel scolaire *Leçon de choses* que feuillette le tireur, l'inscription en allemand gravée sur la cheminée) semblent être des sources inépuisables de génération textuelle. Une autre source d'énergie implicite dans ce texte est celle des configurations du désir. Il s'agit du désir érotique, bien entendu, mais aussi du désir de combler toutes sortes de vides: de réparer (la maison), de soulager (les soldats anxieux), de voir (l'ennemi qui se cache.) La lectrice éprouve aussi le désir de voir ce que la description cache, tout ce qui n'est pas là, et qui ne peut jamais y être. La lecture est également soutenue par le désir de connaître: par le truchement du langage métaphorique on voit des rapports insoupçonnés, des tropismes délicats, la fécondité d'un geste, l'ironie concevable au sein du gratuitement contigu.

Regardons de près le fragment de texte où s'élabore une des variations opérées sur le motif de la bouffe des ouvriers. La troisième partie du livre qui s'intitule "Leçon de choses" commence par décrire en détail comment le jeune ouvrier consomme l'oeuf dur qu'il vient de peler. Ce bout de texte (1975:135-137) reprend ce motif et l'étend sur l'axe syntagmatique. Un aspect important de l'écriture de Simon est son refus de valoriser les sujets et le langage "nobles" du canon littéraire. Il mine les images de l'habituel, du minimal, de l'usé, de l'indélicat, du consommé, de l'abîmé et du peu remarquable, pour y montrer par le biais de la langue comment la chose la plus dérisoire fait partie des transformations, des miroitements, des échanges continus.

En mettant l'oeuf sur l'avant-scène, Simon en crée une métaphore non seulement pour l'aspect génératif de la langue, mais aussi pour la consommation, la destruction, l'absorption, la fusion. On associe l'acte de peler à la production d'une forme spiroïdale (l'épluchure de l'orange de la jeune femme), forme qui évoque la paire sémiotique immobilité/mobilité si fondamentale dans cette oeuvre.

Le morceau de pain est absent de cette reprise du motif de l'oeuf. Il est normal dans ce texte que les détails ne s'accordent pas: la production métaphorique dépend très peu

de la stabilité des images. C'est leur interpénétration et leur réciprocité qui importent, et non pas leur particularité. L'absence du pain révèle la gratuité du particulier alors que l'image de l'oeuf s'incline vers une sorte de convergence transformationnelle où, condensé par la lumière, le reflet de l'univers est dévoré par la matière granuleuse et opaque du jaune de l'oeuf, matière comparée métaphoriquement ("cratère") à la matière en fusion qu'est la lave volcanique.

L'image de la pièce reflétée à la surface de l'oeuf est "virtuelle," ou, selon le *Petit Robert*, image "qui n'a pas d'existence réelle dans l'espace." Simon souligne ici l'impossibilité de représenter le monde par le langage et même, peut-être, par l'art plastique.

L'idée de lecture est réinterprétée dans le cadre de la vision ("à un degré moindre de lecture, invisible mais cependant présent...", :136). Lire, c'est entrevoir par-dessous des formes de surface. La lecture du texte simonien ressemble quelque peu à l'acte de regarder, d'intérioriser un tableau impressionniste ("L'effet du soir" de Monet, par exemple). Ce qui se voit (se lit) n'est pas seulement l'image créée spontanément par le peintre (l'écrivain), mais est aussi le produit, verbal ou non, de l'acte intellectuel de percevoir et d'interpréter le vu.

A la suite du mot "dents" (:137) il arrive une disjonction narrative. C'est en vain qu'on cherche l'antécédent grammatical des pronoms il et la dans les phrases précédentes. (Par contre, le on, ce fouinard des coins poussiéreux, va inlassablement décrivant malgré le décalage narratif.) L'effet de cette incohérence grammaticale est d'inviter à une lecture plus profonde, plus active, plus sensible aux glissements des connotations, aux nouveaux rapprochements d'ordre signifiant/signifié. La lecture prévue décèlerait les diverses pulsions (vers l'union, vers la désagrégation, vers le viol, la chute, la jouissance) qui déclenchent le défilement syntagmatique du texte. Sont évoquées par les mots "la trace striée des dents" les connotations d'usure, de passage violent, de consommation, d'animalité, connotations qui évoquent l'érotisme, le hérissément, l'idée d'entamer et de scier dans les phrases suivantes.

En somme, cette *Leçon de choses* s'avère une lecture de choses, une substitution du matériau verbal à celui du monde naturel. Ce matériau textuel est pesant, ébréché, fendillé, poussiéreux, viscéral, en voie de fusion et de diffusion en

même temps. Toute lecture, toute leçon, s'ouvre sur certaines possibilités et se referme contre d'autres. S'il s'agit d'un enseignement de régénération et de transformation, c'est aussi une leçon d'aveuglement, d'illisibilité, du jamais révélé. C'est la leçon du refus du dicactique et de l'assomption du sens qui s'articule là où l'harmonie tente la débâcle.

Bibliographie des oeuvres consultées

- Duncan, Alistair B. 1980. "La description dans Leçon de choses de Claude Simon," Littérature, 38.
- DuVerlie, Claude. 1981. "Pictures for writing: premises for a graphopictology," dans Randi Birn et Karen Gould, Orion Blinded. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 200-218.
- Gaudin, Colette. 1977. "Niveaux de lisibilité dans Leçon de choses de Claude Simon," Romanic Review, 68: 3, pp. 175-196.
- Holter, Karin. 1981. "Simon citing Simon," dans Randi Birn et Karen Gould, Orion Blinded. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 133-147.
- Levitt, Morton P. 1981. "Modernist survivor: the later fiction of Claude Simon," dans Randi Birn et Karen Gould, Orion Blinded. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 260-285.
- Makward, Christine P. 1981. "Aspects of bisexuality in Claude Simon's works," dans Randi Birn et Karen Gould, Orion Blinded. Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 219-235.
- Poirson, Alain. 1977. "Un homme traversé par le travail: entretien avec Claude Simon," La nouvelle critique, juin-juillet, p. 32-46.
- Ricardou, Jean. 1973. Le nouveau Roman. Paris: Minuit.
- Sarraute, Claude. 1960. "Une interview de Claude Simon," Le Monde, 8 octobre.
- Simon, Claude. 1975. Leçon de choses. Paris: Minuit.

_____. 1977. "The crossing of the image," Diacritics,
December, pp. 47-58.

_____. 1986. Discours de Stockholm. Paris: Minuit.

Sturrock, John. 1969. The French new novel. London:
Oxford University Press.

Sykes, Stuart. 1979. Les romans de Claude Simon. Paris:
Minuit.

N.H.B.