

Lison NOËL

Pour une écriture synchronique. Stratégies de concurrence de la peinture chez Claude Simon et Nathalie Sarraute

Notice biographique

Lison Noël est doctorante en Lettres Modernes pour le laboratoire ALITHILA. Ses domaines de recherche sont les liens entre la littérature française et l'art américain du XX^e siècle. Sa thèse dirigée par Dominique Viart s'intitule *The French New Novel : réception du Nouveau Roman dans le milieu artistique new-yorkais*. Elle est la présidente du label de Création Big Machine Inc.

Résumé

Cette contribution s'intéresse à l'influence des peintres expressionnistes américains sur le travail des nouveaux romanciers et notamment le rapport de concurrence, voire de jalousie, de Claude Simon et de Nathalie Sarraute vis-à-vis de la représentation picturale moderne. Leur écriture est en effet une recherche pour représenter simultanément tous les éléments d'un « tableau » pour Simon, tous les « tropismes » d'une situation mise en scène par l'auteur pour Sarraute, simultanéité que permet l'espace de la toile qui offre à l'œil une représentation synchronique de tous les éléments qui la composent, et que ne permet pas l'écriture, art par essence linéaire.

Abstract

This paper focuses on the influence of American expressionist painters upon the work of new novelists and notably the connexion with competition, or even jealousy, between Nathalie Sarraute and Claude Simon concerning modern pictorial representation. Their writing aims indeed at representing all the elements of a *picture* for Simon and all the *tropisms* for Sarraute. The simultaneous space of the canvas gives to the eye a synchronic representation of all its components, when writing, which is essentially a linear art, does not make it possible.

Mots-clés : Simon, Sarraute, peintres expressionnistes américains, Nouveau Roman, représentation.

Keywords : Simon, Sarraute, American expressionist painters, French New Roman, representation.

Introduction

En 1958, les éditeurs américains Grove Press et George Braziller publiaient aux États-Unis respectivement *Le Voyeur* d'Alain Robbe-Grillet et *Portrait d'un inconnu* de Nathalie Sarraute. Ces deux romans ouvraient la voie au Nouveau Roman¹ français Outre-Atlantique : au cours des années suivantes, Claude Simon, Marguerite Duras, Robert Pinget et Michel Butor y seront également traduits. Le Nouveau Roman reçut un accueil particulièrement favorable aux États-Unis par le grand public, l'université, la presse, et par un public moins attendu : les artistes de la contre-culture. Les artistes qui pratiquaient les nouvelles formes d'art qu'étaient l'Art Minimal, l'Art Conceptuel ou le Land Art s'intéressaient au Nouveau Roman, ils y trouvaient une stimulation intellectuelle et un écho de leur propre travail. En tentant de découvrir si cet intérêt était réciproque, nous avons constaté que ce n'était pas le cas. Les nouveaux romanciers s'intéressaient à la peinture américaine – Sarraute se passionnait par exemple pour Paul Klee, Michel Butor s'intéressait à Mark Rothko, Robbe-Grillet et Claude Simon suivaient le travail de Jim Rosenquist et de Robert Rauschenberg –, mais pas du tout à toutes ces nouvelles formes d'art qui n'étaient pas de la peinture.

Le constat de cet intérêt pour la peinture américaine nous a rappelé des déclarations de Claude Simon et de Nathalie Sarraute. Tous les deux ont en effet précisé dans des entretiens qu'ils jalouaient la peinture. Sarraute a été interrogée par un journaliste, pas très convaincu par son écriture, qui avait longuement questionné la composition de ses romans. Lassée par ces mises en cause, elle avait alors répondu : « Vous ne demanderiez pas à un peintre [...] : Expliquez-moi, pourquoi avez-vous mis une tache rouge, là » (LIBAN 1995 : s.p.). Ce qui est en jeu, c'est le fait que le spectateur d'un tableau admet plus facilement de nouvelles compositions picturales

¹ Nous employons le terme « Nouveau Roman » par commodité, à la manière d'Alain Robbe-Grillet : « Si j'emploie volontiers [...] le terme de Nouveau Roman, ce n'est pas pour désigner une école ni même un groupe défini et constitué d'écrivains qui travailleraient dans le même sens ; il n'y a là qu'une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes romanesques » (ROBBE-GRILLET, 1961 : 9).

que le lecteur d'un roman n'admet de nouvelles compositions littéraires. Simon corrobore en expliquant que « les *signes naturels* de la peinture sont plus directement accessibles à la sensibilité que les *signes artificiels de l'écriture* » (SIMON, 1959).

C'est ici que se situe le premier motif de jalousie : dans le rapport au public. Cela demande effectivement un plus gros effort de lire un roman que de regarder un tableau : le lecteur reproche plus facilement cet effort et met plus facilement en doute l'écriture quand elle bouscule ses habitudes de lecture. C'est donc l'immédiateté de la peinture que Sarraute et Simon jalourent. Cette immédiateté est possible en peinture grâce à la simultanéité : en regardant un tableau, on découvre tous les éléments qui le composent d'un seul coup d'œil. À ce sujet, Simon déclare :

La peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité. Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un seul coup d'œil. Il me plairait de parvenir à m'expliquer ainsi (SIMON, 1959 : s.p.).

De son côté, Nathalie Sarraute s'était exclamée devant des toiles de Picasso : « Quelle chance ont les peintres de pouvoir montrer, d'un seul coup, cette décomposition, parce que pour un écrivain, ce n'est pas possible, il est obligé de progresser au coup par coup » (BENMUSSA, 1999 : 132).

En effet, sur une toile tous les éléments de la peinture sont présents simultanément. Alors que dans un livre, les éléments qui le composent apparaissent au lecteur les uns après les autres « au coup par coup ». On retrouve ici la fameuse distinction entre les arts de l'espace – dont la peinture fait partie – et les arts du temps – dont fait partie le roman. Pourtant, Simon et Sarraute tentèrent tous deux de dépasser cette impossibilité fondamentale de la littérature pour concurrencer la peinture sur son terrain, d'abord dans une volonté de réalisme. Simon rejoint Tolstoï qui écrivait : « un homme en bonne santé perçoit couramment, sent et pense un nombre incalculable de choses à la fois » (SIMON, 1986 : 26). En effet, simultanément dans notre esprit se rencontrent des quantités de pensées, de sentiments, de ressentis, de souvenirs. Restituer ce nombre « incalculable », cette multiplicité de choses est évidemment une entreprise vouée à l'échec, mais Simon n'aura de cesse de tenter de résoudre cette impossibilité, au nom de sa conception du réalisme. Brigitte Ferrato-Combe, dans son ouvrage *Écrire en peintre* :

Claude Simon et la peinture, fait le constat que, soumis à la linéarité de l'écriture, Simon n'a eu de cesse de tenter de parvenir à ce que le peintre Jean Dubuffet, proche de Simon, appelle la « pluralité simultanée ».

Le Vent, le premier roman avec lequel Simon, de son propre aveu, a réellement trouvé sa voie d'écrivain, est sous-titré *Tentative de restitution d'un retable baroque*, ce qui est révélateur et intéressant pour deux raisons : premièrement, parce qu'il annonce cette recherche qui sera la sienne dans toute son œuvre de « restitution » ; et deuxièmement parce que, déjà, la peinture est présente sous la forme d'un retable qui fascine Simon puisque cette forme de peinture, comme nous l'avons vu, permet d'embrasser d'un seul coup d'œil toute la vie d'un personnage.

On pourrait parler aussi chez Sarraute de « tentative de restitution » dans la mesure où l'ensemble de son œuvre est un travail pour convaincre son lecteur de l'existence des « tropismes » qu'elle définit ainsi : « des mouvements indéfinissables, qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience ; ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, que nous croyons éprouver » (SARRAUTE, 1956 : 8).

Comme pour Simon, le travail de Sarraute veut restituer une réalité, « une parcelle de réalité commune à tous ». Elle poursuit en expliquant : « je voudrais attirer l'attention du lecteur sur des mouvements qui existent chez n'importe qui » (FAUCHEREAU, 1984). L'œuvre de Sarraute, pourrait-on résumer rapidement, consiste ainsi à mettre en scène des situations (souvent une conversation entre deux ou plusieurs personnages) et à décrire, à restituer les tropismes à l'œuvre dans cette situation. Comme chez Simon, cette « tentative de restitution » reste une tentative, Sarraute étant consciente de l'impossibilité de parvenir parfaitement à son but : « ces mouvements, aucun mot ne les exprime, car ils se développent en nous et s'évanouissent avec une rapidité extrême, sans que nous percevions clairement ce qu'ils sont ». Les tropismes apparaissent effectivement chez un personnage et sont remplacés par d'autres « avec une rapidité extrême », qui s'approche de la simultanéité. Et quand plusieurs personnages sont en présence, ils développent chacun des tropismes de manière simultanée.

Ainsi, Sarraute et Simon tentent tous deux de « restituer » de manière synchronique des phénomènes simultanés à travers l'écriture, *médium* par essence diachronique.

Il suffit d'ouvrir *Triptyque* (SIMON, 1971) pour observer dès les premières pages un certain nombre des techniques utilisées pour parvenir à une impression de simultanéité. Le narrateur (appelé d'ailleurs de manière révélatrice « spectateur ») décrit les différentes scènes d'un tableau d'ensemble. La première technique présentée dans *Triptyque* est de faire du roman entier une immense hypotypose. Dans un roman traditionnel, la description est une pause dans le cours du récit. Chez Simon, le roman entier n'est qu'une vaste description, il n'y a pas d'avancée du récit, le temps est arrêté. Le roman n'est qu'une ample pause. Ensuite, il est entièrement rédigé au présent et ainsi toutes les scènes se passent en même temps : la cascade coule au loin, tandis que la brise agite les feuilles du noisetier, tandis que deux garçons observent une truite dans la rivière, tandis qu'un couple copule, tandis que deux papillons se poursuivent, tandis que cinq ou six vaches traversent le pont, et ainsi de suite. Troisièmement, la simultanéité est également restituée de temps en temps par la superposition d'images, comme dans ces extraits :

Sous cet angle les ombelles sont plus grandes que le clocher. En fait on ne peut pas regarder à la fois les ombelles et celui-ci. Si l'on fixe les ombelles, le clocher, dans le lointain, apparaît comme un rectangle flou et gris, étiré en hauteur, surmonté d'un triangle violacé, flou lui aussi. [...] Si l'on fixe le clocher, les tiges et les fleurs des ombelles se muent à leur tour en formes floues oscillant doucement, dessinant des triangles aigus dont les côtés imprécis se croisent et se disjoignent tour à tour (SIMON, 1971 : 9-10).

L'image du clocher et celle des ombelles se superposent et sont observées simultanément, de même que les profils superposés d'un personnage qu'un garçon observe à la loupe sur une pellicule cinématographique :

D'une image à l'autre la position des membres et des têtes des deux personnages varient peu, sauf celle du bras qu'agite l'homme vêtu de clair. Toutefois un événement imprévu (peut-être l'irruption dans le bar d'un troisième personnage, peut-être simplement le garçon venu renouveler inopinément les consommations) a dû se produire, car, sur les deux dernières images, on peut voir la tête de l'homme-oiseau pivoter de droite à gauche avec une telle rapidité (soit qu'il ait été surpris, soit que tous ses mouvements – comme un peu plus tôt ceux de son bras – soient empreints de la même

vivacité) qu'elle montre à la fois deux profils tournés en sens opposés et reliés par une trace claire striée horizontalement de traînées sombres à hauteur des yeux et de la bouche, comme si l'espace entre les deux profils avait été balayé d'un coup de pinceau aux poils inégalement chargés de couleur (SIMON, 1971 : 31).

Les deux profils superposés, avec la mention du coup de pinceau, rappellent inévitablement les toiles de Picasso dans lesquelles les visages de figures sont représentés par des profils comme en surimpression. Ferrato-Combe rapproche Simon du cubisme et de Dubuffet dans leur esthétique commune « de la surimpression » :

Cette voie, n'est-ce pas celle sur laquelle les peintres – Dubuffet [...], avant lui les peintres cubistes – se sont depuis longtemps engagés, et Claude Simon avec eux, voie d'une œuvre qui associe, combine, superpose les images multiples et fragmentaires toujours vivantes dans la mémoire (FERRATO-COMBE, 1998 : 233).

Quatrième technique : souvenons-nous que Simon faisait le constat qu'« un homme en bonne santé » sent un nombre incalculable de choses. Simon restitue cette réalité en faisant intervenir à la fois plusieurs sens : la vue, majoritairement, mais aussi l'ouïe, l'odorat et le toucher – « on peut sentir l'odeur des planches fraîchement découpées » (SIMON, 1971 : 10), tandis qu'« on entend distinctement le bruit puissant et continu de la cascade » (*Ibid.* : 11), tandis que « sous les doigts le contact de la mousse verte est doux, velouté » (*Ibid.* : 17).

La dernière technique que nous évoquerons est celle du collage. Le roman consiste en un ensemble de fragments juxtaposés, sans compléments circonstanciels de temps pour les relier. Les différentes scènes décrites se suivent sans transitions : parlant de la truite dans la rivière, « l'un des garçons chuchote à l'autre de ne pas bouger et qu'elle va bientôt ressortir. / Deux papillons blancs se poursuivent, voletant, se croisant [...] » (*Ibid.* : 15), ou encore : « la vieille femme abat une troisième fois la bûche au même endroit, puis la jette au pied de l'arbre. / Ouvrant le tiroir de sa table, le garçon en sort une loupe et élevant le morceau de film dans sa main gauche il entreprend d'examiner en détail les petites images » (*Ibid.* : 29). Comme l'écrit Brigitte Ferrato-Combe,

[...] il serait vain de chercher à représenter une totalité, puisque le monde est perçu comme essentiellement discontinu, impossible à envisager d'un point de vue unique [...]. [Les fragments juxtaposés sont] aux yeux de Claude Simon la condition *sine qua non* de toute tentative de restitution de notre rapport au monde (FERRATO-COMBE, 1998 : 84).

On peut opérer un lien entre ce collage, cette juxtaposition de fragments de texte et la technique de collage des peintres américains James Rosenquist et Robert Rauschenberg, dont Simon a découvert les peintures dans des galeries de Soho à New York. Les toiles de Rosenquist sont des compositions d'images hétérogènes souvent construites en diptyque ou triptyque. Rauschenberg, quant à lui, réalisait ce qu'il appelait des *combine paintings*, qui sont des collages, des combinaisons d'images et d'objets trouvés, d'origines très diverses. Rauschenberg voulait faire le lien entre l'art et la vie en juxtaposant des fragments de réalité au sein d'une même œuvre d'art. Simon se passionnait pour ces tableaux, jusqu'à se servir de *Charlene* (1954) comme base de construction de son roman *Les Corps conducteurs*, paru en 1971. On observe entre le romancier et le peintre une réelle analogie d'intention dans leur volonté de juxtaposer des éléments de réalité, chacun dans leur médium : images et objets trouvés chez Rauschenberg, fragments d'images du monde chez Simon. Les fragments sont réunis dans un temps présent et la linéarité de l'écriture est contestée par leur simultanéité.

Chez Sarraute, la linéarité de l'écriture est également contestée, mais de manière différente : plutôt que de rester dans un temps présent perpétuel, le roman semble avancer (toutes proportions gardées car les événements qui y sont décrits sont presque inexistantes et l'« action » consiste principalement en des conversations entre les personnages), mais le récit revient à de nombreuses reprises en arrière, avec la répétition de scènes identifiées par des phrases qui reviennent. Prenons comme exemple son roman *Martereau*, publié en 1953. Il est intéressant de remarquer que la couverture choisie par Sarraute pour l'édition Folio est le tableau *Nu descendant un escalier* de Marcel Duchamp de 1911 et dans lequel se superposent plusieurs représentations de ce « nu » à différentes étapes de sa descente de l'escalier. Le tableau met en perspective ce que déplore l'auteur : « l'écriture ne permet pas de voir les choses d'un coup », contrairement au tableau moderne, par

exemple. Pour tenter de voir « les choses d'un coup », dans *Martereau*, elle explique qu'elle a écrit « quatre scènes à peu près semblables mais différentes en même temps, autour d'une phrase identique » afin de voir simultanément ces « choses » impossibles à voir en une seule fois. Cette phrase identique semble être : « Taper sur le même clou, pour réussir, il n'y a que ça », phrase énoncée par l'oncle du narrateur qui considère que pour réussir dans la vie, il faut se concentrer sur une seule chose. À chaque occurrence de la phrase, Sarraute ajoute la description de nouveaux tropismes qui se développent entre l'oncle et le personnage de Martereau à qui est destiné ce conseil. Ainsi, s'il est impossible de « voir les choses d'un coup », on découvre ces « choses », ces tropismes simultanés en plusieurs fois, à plusieurs moments du roman. La technique de répétition donne l'impression que le temps du roman n'est pas linéaire mais revient toujours à la même situation pour l'enrichir davantage. L'écriture de Sarraute donne au lecteur l'impression de ne pas avancer dans le temps.

Ensuite, comme nous l'avons vu, chez Sarraute, il s'agit de décrire des mouvements infimes extrêmement rapides et aussi extrêmement subtils. Ainsi l'auteur procède à un étirement du texte, composant des phrases complexes, comme dans cet exemple, toujours tiré du roman *Martereau* :

[...] tout me revient... toute la scène, le drame minuscule, ce jour-là, dans l'escalier... quand nous les avons croisées... les deux amies très genre petites amies de pension, toutes craintives et frétilantes : un geste m'avait tout révélé, le geste furtif avec lequel l'une d'elles en nous apercevant avait lissé aussitôt dans son cou le rouleur de ses cheveux ou même moins que cela, rien de perceptible, juste une vibration en elles, un vacillement, une faible titillation... quelque chose avait remué faiblement, quelque chose d'averse, d'apeuré... nous avions senti, émanant d'elles, un effluve douceâtre, une fade odeur... et, comme le médecin qui flaire une plaie ou aperçoit une pâle rougeur fait aussitôt son diagnostic... mais non, ce n'est pas vrai, nous n'avons eu le temps de rien penser, nous n'avons rien diagnostiqué, ce qui s'est levé soudain en nous, sans que nous sachions bien pourquoi, est comparable plutôt à la fureur gloutonne du tigre qui sent palpiter sous sa patte, toute molle et déjà résignée, sa proie, ou bien on pourrait mieux comparer l'effet sur nous de ces effluves qu'elles dégagent à celui que fait la puanteur sucrée de la charogne sur le vautour, nous avons piqué tout droit sur elles, mon ami d'abord, plus rapide, plus adroit – je le suis si peu, mais je

J'ai suivi aussitôt, j'ai partagé le festin –, ils les a regardées en souriant, les mots devaient lui venir tout seuls, il n'a sûrement pas cherché il n'avait que l'embarras du choix (SARRAUTE, 1996 : 214).

La description de ce mouvement infime de la jeune fille qui lisse ses cheveux et incite le narrateur et son ami à « piquer tout droit sur elles » s'étend sur une page et demie. Le temps du texte est disproportionné par rapport à l'événement décrit, ce qui donne l'impression d'un ralenti extrême, d'un temps figé. Ces deux mouvements qui sont quasiment simultanés, le recoiffage et l'approche des deux amis, sont décomposés pour être décortiqués par l'écrivain. Sarraute opère un grossissement extrême de ce mouvement infime, un zoom qui provoque une extension du temps de ce mouvement, et ainsi l'extension du temps de la description, la description étant traditionnellement une pause dans le récit.

Conclusion

Ces techniques que nous avons mises en évidence tentent de concurrencer la simultanéité de la peinture en niant l'avancée du récit. Elles vont toutes dans le même sens : celui de donner l'impression d'un temps qui n'avance pas ou très peu. Les romans de Claude Simon et Nathalie Sarraute proposent ainsi au lecteur une alternative au roman conventionnel dans lequel les différents événements de l'intrigue s'enchaînent, ils invitent à une lecture active, à un abandon des habitudes forgées par la lecture des romans conventionnels.

Bibliographie

- BENMUSSA S., 1999, *Entretien avec Nathalie Sarraute*, Paris : La Renaissance du Livre.
- FAUCHEREAU S. (éd.), 1984, *Aujourd'hui Nathalie Sarraute, Digraphe*, n° 32.
- FERRATO-COMBE B., 1998, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble : Ellug.
- LIBAN L., 1995, « Je n'ai rien à dire », entretien avec Nathalie Sarraute, *Lire*, 1er septembre 1995. En ligne : <http://www.lexpress.fr/culture/livre/nathalie-sarraute>.
- ROBBE-GRILLET A., 1961, *Pour un nouveau roman*, Paris : Éditions de Minuit.
- SARRAUTE N., 1956, *L'Ère du Soupçon*, Paris : Gallimard.
- SARRAUTE N., 1953, *Martereau*, Paris : Gallimard.

- SARRAUTE N., 1996, *Cœuvres Complètes*, Paris : Gallimard.
- SIMON C., 1959, « Je cherche à suivre au mieux la démarche claudiquante de mon esprit », *Tribune de Lausanne*, 20 octobre 1959.
- SIMON C., 1971, *Triptyque*, Paris : Éditions de Minuit.
- SIMON C., 1986, *Discours de Stockholm*, Paris : Éditions de Minuit.