



## Carnets

Revue électronique d'études françaises de l'APEF

Première Série - 2 Numéro Spécial 10-11 | 2011  
D'un Nobel l'autre

---

# D'une forêt à l'autre: quelques remarques à propos des discours de Stockholm de Claude Simon et de J.M.G. Le Clézio

Felipe Cammaert

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/carnets/5379>

DOI : 10.4000/carnets.5379

ISSN : 1646-7698

### Éditeur

APEF

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2011

Pagination : 27- 40

### Référence électronique

Felipe Cammaert, « D'une forêt à l'autre: quelques remarques à propos des discours de Stockholm de Claude Simon et de J.M.G. Le Clézio », *Carnets* [En ligne], Première Série - 2 Numéro Spécial 10-11 | 2011, mis en ligne le 16 juin 2018, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/5379> ; DOI : 10.4000/carnets.5379

---



*Carnets* est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons - Attribution – Pas d'utilisation commerciale 4.0 International.

# D'UNE FORÊT À L'AUTRE

Écriture et soupçon dans les discours de Stockholm de Claude Simon et de

J. M. G. Le Clézio

FELIPE CAMMAERT

Centro de Estudos Comparatistas, Universidade de Lisboa

## Résumé

Ce texte analyse les discours prononcés par Claude Simon (1985) et par J.M.G. Le Clézio (2008) lors de la remise des Prix Nobel de Littérature, afin d'interroger le positionnement de l'écrivain vis-à-vis du monde qui l'entoure, attitude critique accomplie par le biais d'une profonde réflexion sur le genre romanesque. Nous commentons quelques *topoi* présents dans les deux Discours de Stockholm tels que l'allusion à l'Histoire (et, plus particulièrement, la guerre) comme source de l'écriture, ou encore le recours à l'image de la forêt pour signifier l'activité romanesque de ces deux écrivains. Dans ce rapprochement, qui convoque des questions clés de la littérature de langue française contemporaine, nous soulignons non seulement l'actualité de certains postulats littéraires évoqués par Claude Simon dans les années quatre-vingt, mais aussi le renouvellement des préoccupations chez l'écrivain, que Le Clézio expose dans son récent discours de Stockholm.

## Abstract

This text analyses the Nobel lectures pronounced by Claude Simon (1985) and J.M.G. Le Clézio (2008) when they were given the Literature Prize. Our aim is to inquire the way the writer positions himself vis-à-vis his surrounding world. This critical assessment is materialised through a deep reflexion on the novelistic genre. We will comment some *topoi* noticeable in both Nobel Lectures, such as the allusion to History (and, particularly, to war) as a source for writing, or the use of the metaphor of the forest to comment the novelistic approach of these two authors. In this study, which evokes some key-questions for understanding contemporary French literature, we intend to outline not only the relevance of Simon's literary premises but also the renewal of the writer's concerns as exposed by Le Clézio in his Nobel lecture.

**Mots-clés:** Claude Simon, J.M.G. Le Clézio, Prix Nobel, Histoire, écriture, théorie du roman

**Keywords:** Claude Simon, J.M.G. Le Clézio, Nobel Prize, History, writing, novel's theory

“Et c’est assez, pour le poète, d’être la mauvaise conscience de son temps”

Saint-John Perse, *Discours du Nobel*, 1960

Plus de vingt ans se sont écoulés entre le Prix Nobel de Littérature octroyé à Claude Simon et celui qui a été récemment décerné à Jean-Gustave Marie Le Clézio. Force est de constater que, dans le laps qui sépare ces deux dates marquantes pour les Lettres Françaises, les contextes historiques, littéraires et sociaux ont sensiblement changé. La littérature française actuelle présente un panorama tout à fait différent de celui des années quatre-vingt, ce dernier fortement marqué par les théories structuralistes. Toutefois, les deux dernières récompenses ont ceci de commun qu’elles viennent mettre fin à des périodes de “disette” en termes de la plus importante reconnaissance institutionnelle littéraire.

La consécration de Simon survient en 1985, et vient succéder celle de Saint-John Perse, en 1960. Elle est davantage accrue par le refus de Jean-Paul Sartre d’honorer la distinction en 1964. En 2008, le Prix est attribué à Le Clézio. N’oublions pas, toutefois, le nom de Gao Xingjian, lauréat en 2000, écrivain français dont la plupart de l’œuvre est écrite en chinois<sup>1</sup>. Les discours proférés par Simon et par Le Clézio lors de la remise des Prix sont, à cet effet, très significatifs de l’état des Lettres Françaises dans la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle.

Nous procéderons à un rapprochement des discours proférés lors de la remise des Prix Nobel à ces deux écrivains en nous appuyant tout d’abord sur les réflexions théoriques de Dominique Viart sur les enjeux du roman contemporain de langue française, et tout particulièrement sur la notion de “roman paradoxal” qui définit le roman postérieur à la période de l’analyse textuelle. Ensuite, il sera question d’étudier le positionnement des deux Lauréats du Nobel vis-à-vis de l’Histoire, et tout particulièrement la place qu’ils réservent à la Deuxième Guerre mondiale dans l’entreprise romanesque. Finalement, nous verrons que cette relation particulière entre l’écrivain et les événements historiques des années 1940 entraîne une profonde réflexion sur le rôle de l’écriture romanesque au sein de la réalité, ainsi que du langage pour décrire le réel dont découlent les deux œuvres.

## 1. Le soupçon de la réalité

Dans un texte intitulé “Écrire avec le soupçon. Enjeux du roman contemporain”, publié en 2002 dans l’ouvrage *Le Roman Français Contemporain*, Dominique Viart affirme:

---

<sup>1</sup> Gao Xingjian est en effet le premier écrivain français de langue chinoise à avoir remporté le Nobel. La question de savoir si Xingjian doit, pour autant, être considéré comme un écrivain du canon littéraire français doit faire l’objet d’un autre débat. Signalons, pour ce qui nous intéresse ici, que le Discours de Stockholm de Xingjian a été prononcé en chinois.

Je placerais volontiers le roman contemporain sous le signe du paradoxe. En faisant jouer tous les sens du terme. D'abord très certainement parce que ce que je propose de retenir de la quantité de choses qui se publie en ces temps sous le nom de roman en est en effet le plus paradoxal: le plus en écart avec des attentes calibrées en termes de public et de marketing, le plus en désaccord avec cette masse de livres "grand public" dont il n'a pas été question ici. Sans doute le roman dont je parle est-il aussi le plus éloigné de la doxa en matière de "roman": puisque à quelques exemples près, forme et contenu diffèrent souvent de ce que la tradition préfère retenir sous ce mot. [...] Paradoxal, ce roman l'est encore par sa dimension explicitement ou implicitement polémique. Il fait la guerre à la langue comme aux discours. Il s'érige face aux idées reçues, aux leçons apprises, aux pensées consensuelles – non pour en opposer d'autres, tout aussi certaines de leur fait, mais pour instiller sans relâche le soupçon et le doute. (Braudeau, 2002: 161)

Pour le critique, le paradoxe se déploie en deux temps: d'un côté, sur la question de la tradition romanesque, en ceci que la forme et le contenu des romans contemporains faisant partie du *corpus* d'études s'écarteraient du modèle romanesque classique. De l'autre, sur les thématiques abordées, dans la mesure où ces œuvres sont de nature polémique, en constante opposition avec le *statu quo* du genre.

Une nuance s'impose ici: de prime abord, l'étude de Viart s'éloignerait sciemment de l'univers de Le Clézio, puisque ce dernier est plus proche des livres "grand public" dont le critique semble vouloir faire l'impasse. Toutefois, nous verrons que certains des phénomènes commentés par le critique rejoignent sur plusieurs points les idées sur le roman exprimées par Le Clézio en 2008. Quoi qu'il en soit, la nature antinomique du romanesque contemporain est bel et bien présente dans les discours d'attribution du Prix Nobel proférés par Claude Simon et par J.M.G. Le Clézio. Il sera donc question de commenter ici *le* ou *les* paradoxes sur lesquels se fonde l'écriture romanesque pour ces deux auteurs.

On remarquera d'emblée que l'attribution du Prix de l'Académie suédoise aussi bien à Simon qu'à Le Clézio a donné lieu, en 1985 et en 2008 respectivement, à une polémique dans la presse spécialisée et dans le milieu de la critique littéraire. Mentionnons uniquement, parmi les plus significatifs, l'article de Frédéric-Yves Jeannet, intitulé "Jean-Marie Le Clézio ou le Nobel immérité", publié dans *Le Monde* le 8 octobre 2008, et celui d'Angelo Rinaldi, "L'Affaire Claude Simon", paru dans *L'Express* le 1<sup>er</sup> novembre 1985. Plutôt que de creuser ici le débat, nous nous bornerons à signaler que la discussion autour de ces deux auteurs est d'une nature différente selon le cas. Pour Simon, la polémique porte sur la difficile réception de son œuvre, du prétendu caractère "hermétique", "difficile" ou "illisible" de celle-ci, présenté comme la cause de la méconnaissance de son œuvre par le grand public. En

revanche, pour Le Clézio, la controverse tourne autour non pas tant de la réception de l'œuvre (celle-ci largement assurée depuis longtemps), mais autour de la question de savoir si ce dernier possède les qualités suffisantes pour appartenir au canon littéraire, ce qui semblerait être une condition *sine qua non* chez les Prix Nobel. En principe, les deux cas litigieux des deux derniers lauréats français s'inscrivent dans une dynamique foncièrement contraire. Nous sommes donc confrontés à deux écrivains que tout semblerait opposer. Pourtant, le point de départ de ces deux Discours de Stockholm présente des similarités qui méritent d'être confrontées.

Mais avant cela, revenons au texte de Dominique Viart, qui devrait nous fournir le cadre conceptuel pour un tel rapprochement. "Écrire avec le soupçon" prend comme point de départ l'ouvrage de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon* (1956), généralement considéré comme l'un des textes fondateurs du Nouveau Roman, courant littéraire dans lequel s'inscrit l'œuvre de Simon. Viart affirme que le roman des années 80 (et Le Clézio appartient lui aussi à cette période, même s'il est peu présent dans cette étude) reprend en quelque sorte le questionnement formaliste et la critique du réalisme opérée par les années de rupture structuraliste:

Comment dire le réel sans tomber sous le coup des déformations esthétiques et idéologiques du réalisme? comment arracher le sujet aux caricatures de la littérature psychologique sans l'abandonner aux lois de la structure? comment restituer l'Histoire collective ou les existences singulières sans verser dans les faux-semblants de la ligne narrative? en un mot, comment renouer avec une littérature transitive sans méconnaître le soupçon? Car le soupçon perdure: fortement posé par la génération précédente, il constitue l'héritage des écrivains d'aujourd'hui. Comment écrire avec le soupçon? Tel est l'enjeu critique de la littérature présente, que celui-ci s'énonce effectivement dans les œuvres ou que celles-ci se déploient implicitement à partir de lui. (Braudeau 2002: 139)

Pour Viart, le soupçon du réalisme est bel et bien présent dans la littérature qui suit la période structuraliste, non pas comme une simple continuation des questionnements formalistes, mais comme une nouvelle forme d'appréhender la réalité. Pour le cas qui nous intéresse ici, on observera que le rapport problématique avec le réel, tel qu'il se déploie dans les conférences Nobel proférées par Le Clézio et par Simon, porte essentiellement sur deux points: d'une part, la place prépondérante de l'Histoire, et plus particulièrement de la Deuxième Guerre mondiale, dans l'acte d'écriture romanesque. D'autre part, conséquence logique de ce premier aspect, le rôle de l'écriture romanesque dans l'entreprise fictionnelle de description du monde par le biais de la langue.

## 2. De l'écriture de l'après-guerre à l'expérience réelle de l'écriture

Claude Simon et J.M.G. Le Clézio appartiennent à deux générations différentes: le premier est né en 1913 et décédé en 2005; le deuxième, né en 1940, continue de nourrir une œuvre tout aussi prolifique que diverse. Toutefois, tous deux font de la guerre, et en particulier de la Deuxième Guerre mondiale, le point de départ de leur écriture. Rappelons que Simon a participé directement à ce conflit, comme brigadier d'un régiment de cavalerie qui a été anéanti par les chars Allemands en 1939 dans les combats en Belgique. L'un des seuls survivants de cette déroute, il est ensuite emprisonné quelques mois dans un camp en Allemagne, d'où il parvient à s'évader en octobre 1940. Pour sa part, Le Clézio, né pendant la guerre à Nice, vécut cette période dans la peau de l'enfant qui subit les privations liées au conflit. Dans les Discours de Stockholm de 1985 et de 2008, la guerre apparaît à plusieurs égards comme la source de l'écriture. Curieusement, c'est Le Clézio qui s'y montre le plus prolix, Simon ayant fait preuve d'une certaine discrétion tout au long de sa vie à ce sujet<sup>2</sup>.

Le discours du Nobel de Le Clézio s'ouvre sur une évidence: "Pourquoi écrit-t-on?", s'interroge l'écrivain, pour qui la réponse tient au choix d'adopter ce qu'il appelle "une autre façon de communiquer" (Le Clézio, 2008: 1). Or, dès les premières lignes la guerre est associée à l'origine de l'écriture:

Si j'examine les circonstances qui m'ont amené à écrire – je ne le fais pas par complaisance, mais par souci d'exactitude – je vois bien qu'au point de départ de tout cela, pour moi, il y a la guerre. La guerre, non pas comme un grand moment bouleversant où l'on vit des heures historiques, [...] Non, la guerre pour moi, c'est celle que vivaient les civils, et surtout les enfants très jeunes. Pas un instant elle ne m'a paru un moment historique. Nous avons faim, nous avons peur, nous avons froid, c'est tout. (*ibidem*)

Ce "souci d'exactitude", revendiqué avec détermination par l'écrivain, le pousse à postuler d'entrée de jeu un refus du grandiose associé à l'Histoire, lequel se définit essentiellement par l'individuation de l'expérience historique en dépit de l'instrumentalisation véhiculée par le discours officiel. Le Clézio, comme beaucoup d'autres écrivains de son temps (nous pensons, notamment, à Patrick Modiano) préfère la vision subjective des faits lorsqu'il est question de s'inscrire dans l'Histoire de son temps<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Voir, à ce propos, la notice (auto)biographique rédigée par Simon lui-même pour l'ouvrage de Jérôme Garcin intitulé *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine* (Garcin, 1988: 403)

<sup>3</sup> Voir, à ce propos, notre texte sur la mémoire et l'autobiographie chez Modiano et chez Lobo Antunes. (Cammaert, 2010)

Or, chez Le Clézio, l'expérience de la guerre provoque un manque, qui se matérialise de manière assez subite au niveau de l'écriture: "Je me souviens d'avoir manqué de tout, et particulièrement de quoi écrire et de quoi lire." (*ibidem*). Le vide provoqué par le conflit déclenche ainsi un désir de fuite. L'écriture est ici présentée comme un moyen d'évasion de la réalité violente qu'il endure: "Je peux comprendre que c'était un contexte où l'on avait le désir de s'enfuir – donc de rêver et d'écrire ces rêves." (*ibidem*).

À ce propos, notons que Le Clézio partit pour l'Afrique en 1948 en bateau rejoindre son père au Nigéria, voyage au cours duquel, affirme-t-il, est né son désir d'écriture. Confronté à l'univers des livres et des mots qui fera défaut, l'auteur fait référence à un aspect qui va s'avérer fondamental pour ce que deviendra par la suite son œuvre: la littérature orale, ici incarnée dans la figure de la grand-mère maternelle. Pour Le Clézio, l'échappée qu'apportent les récits oraux et écrits joint très vite l'expérience personnelle. Ainsi, y est mentionné le voyage dans la forêt africaine, dont l'auteur avoue avoir retenu non seulement

[...] la matière de romans futurs, mais une sorte de seconde personnalité, à la fois rêveuse et fascinée par le réel, qui m'a accompagné toute ma vie – et qui a été la dimension contradictoire, l'étrangeté moi-même que j'ai ressentie parfois jusqu'à la souffrance (*idem*: 2).

Nous voici donc confrontés à un trait majeur de l'esthétique romanesque de Le Clézio, à savoir, cette imbrication constante entre la sphère autobiographique et le domaine fictionnel, laquelle se traduit concrètement dans cette conception multiple du réel, si proche d'une démarche anthropologique.

Chez Claude Simon, il est vrai, la question de la guerre comme source de l'écriture ne sera énoncée que brièvement dans le *Discours de Stockholm*. Cela dit, l'auteur n'a jamais été très prolix à ce sujet, préférant toujours mettre en avant son travail d'écriture. Dans ce texte, Simon affirme:

[...] j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à l'avance et dont, en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle [...] (Simon, 2006c: 897-898)

Nous sommes ici en présence du témoignage de l'acteur direct du conflit. Ce qui est important de signaler pour Simon c'est le fait que l'expérience traumatique se situe à la base de l'écriture fictionnelle, dans la mesure où la scène de l'anéantissement du régiment de

cavalerie par les chars allemands, bien qu'évoquée sommairement, va se présenter comme l'élément mnésique par excellence (il parle, à cet effet, de *stimuli*) à partir duquel se développera la plupart de son œuvre, et dont *La Route des Flandres* (1967) constitue le meilleur exemple. Or, à l'image de ce que nous constatons pour Le Clézio, ce n'est pas pour autant que Simon adopte une quelconque vision grandiose de l'Histoire. En effet, son œuvre, fidèle aux postulats du Nouveau Roman, privilégie la vision intime des faits en ayant comme point de départ la perception présente dans la conscience du personnage.

Chez Simon, la confusion entre autobiographie et fiction est également présente, mais sous une forme plus complexe, à savoir la « fictionnalisation » de la mémoire dans l'acte même d'écriture, laquelle accorde une place centrale au vécu. Il privilégie ainsi la composante fictionnelle, mais surtout il place au-dessus de tout l'acte d'écriture qui donne naissance au roman. C'est sur ce point qu'intervient "le présent de l'écriture", notion capitale pour la compréhension de l'œuvre simonienne:

Et, tout de suite, un premier constat: c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention. (Simon, 2006c: 898).

Dès lors, l'écriture doit être considérée comme une activité de production de sens qui se suffit à elle-même, en ceci qu'elle introduit une variante temporelle déterminante pour l'existence de la fiction. Chez Simon, la capacité remémorative d'où jaillit la matière romanesque apparaît entièrement conditionnée par le contexte dans lequel se produit la réminiscence; l'acte d'écriture n'est plus un simple moment de transposition de la mémoire, mais il constitue un instant privilégié de création fictionnelle au même degré que la matière de l'écriture. Le manque provoqué par la guerre existe également chez Simon, même si le Discours Nobel reste silencieux à cet égard. Ce manque est même présenté, dans *La Route des Flandres*, comme un vide conceptuel, dans un passage de facture clairement postmoderne:

[...] mais comment appeler cela: non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore: la disparition de l'idée de la notion même de régiment de batterie d'escadron d'escouade

d'homme, ou, plus encore: la disparition de toute idée de tout concept [...]. (Simon, 2006a: 402)

Dès lors, l'écriture opère aussi comme une fuite, non pas en tant que soustraction de la réalité douloureuse, mais entrevue en termes d'un impératif esthétique qui oblige en quelque sorte l'écrivain à exorciser la réalité traumatique qu'il a endurée. Dans l'analyse citée ci-dessus, Dominique Viart parle d'une "écriture de l'expérience", qui caractériserait le roman français contemporain. En constatant le sentiment d'incomplétude qui définit la production romanesque récente, Viart évoque un sujet qui procède selon une méthode "d'enquête subjective" afin d'interroger aussi bien son propre temps que ses modèles et ses fondations.

Plutôt que d'inventer de toutes pièces des fictions improbables – dit-il –, l'écriture contemporaine, qui s'est faite investigatrice, construit des fictions à partir des données incertaines et incomplètes de son expérience. Cela me semble être la marque d'un temps interrogateur. Le sujet, orphelin désormais des valeurs qui président à son existence, cherche à comprendre son temps, qui lui échappe, et à se relier à son passé, à interroger ses modèles et ses fondations. Ces textes enfin disent combien l'existence comme la langue sont toujours habitées d'autres expériences et d'autres paroles, qui la constituent et résonnent en elle. (Braudeau, 2002: 146)

Cette écriture de l'expérience dont parle Viart acquiert une forme concrète dans les œuvres de Simon et de Le Clézio, se rapprochant à plusieurs égards de la question de l'altérité. En effet, si chez Le Clézio la question de l'expérience se matérialise dans la découverte de l'autre, à travers les multiples voyages et séjours que l'écrivain a effectués et qui nourrissent sans cesse son œuvre, chez Simon elle répond plutôt à une démarche éminemment introspective, visant à dialoguer avec les différentes voix du passé qui logent dans la conscience de l'écrivain. Quoi qu'il en soit, ces deux voix se construisent autour du doute ou, autrement dit, elles sont la conséquence d'un "temps interrogateur" pour reprendre l'expression de Viart.

Or le questionnement des modèles par lequel se traduit le soupçon chez les deux écrivains aboutit, dans les deux cas, au constat d'une situation paradoxale entre la langue et la réalité, présente dans les deux Discours Nobel dans l'image de la forêt.

### **3. La forêt de l'écriture: les paradoxes de la réalité**

L'idée de l'écriture comme expérience passe nécessairement par une interrogation sur le rôle de l'écrivain confronté à une réalité qu'il est difficile de reproduire "telle quelle", ainsi que

par un questionnement sur les pouvoirs et les significations inhérentes au langage romanesque. La métaphore de la forêt, présente dans les deux *Discours de Stockholm*, surgit pour signifier le rapport qu'entretient l'écrivain avec la réalité, mais aussi pour tenter de rendre explicite une certaine idée de la fonction sociale de l'écriture. Sur cet aspect, on constate que la vision de Simon et celle de Le Clézio divergent assez distinctement.

Dans sa conférence Nobel, Simon s'exprime longuement au sujet du pouvoir de la littérature pour intervenir dans le monde réel, notamment dans des situations dans lesquelles les valeurs font défaut. Simon se place ici en opposition par rapport à Sartre, qui avait reconnu, à propos de *La Nausée*, que son livre ne ferait pas le poids devant un enfant qui meurt. Dans le même sens, il s'attaque à l'interrogation sartrienne "Qu'avez-vous à dire?", en affirmant ironiquement ne rien avoir à dire selon cette acception:

[...] Comme on voit, je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression. D'ailleurs, si m'avait été révélée quelque vérité importante dans l'ordre du social, de l'histoire ou du sacré, il m'eût semblé pour le moins burlesque d'avoir recours pour l'exposer à une fiction inventée au lieu d'un traité raisonné de philosophie, de sociologie ou de théologie. (Simon, 2006c: 898)

Simon remplace d'ailleurs le "dire" sartrien par le "faire", plus proche d'une activité de fabrication de sens, qui consiste à concevoir le roman comme une œuvre d'art, et dont le mot d'ordre réside avant tout dans

[...] la pertinence des rapports entre ses éléments, dont l'ordonnance, la succession et l'agencement ne relèveront plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psychosocial qui est la règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure. (Simon, 2006c: 896)

On observe à quel point la pensée simonienne, imprégnée par le contexte du Nouveau Roman, revendique la primauté du texte, la "causalité intérieure" s'avérant désormais la loi fondamentale de fonctionnement du romanesque, opposée à ce qu'il appelle "la causalité d'ordre psychosocial". Or, prenant à contre-pied la vision sartrienne, Simon situe la question de l'engagement sur le plan de l'écriture. Pour cela, il fait appel (comme il l'avait déjà fait auparavant) au domaine des sciences exactes, en affirmant que l'engagement de l'écriture consiste à percer ce qu'il appelle "le jeu étrange des rapports entre les choses" (Simon, 2006c: 901-902). Dans ce contexte, l'image de la forêt vient s'inscrire dans l'écriture, pour s'opposer au cheminement linéaire de l'écriture réaliste et sa quête d'une rationalité inébranlable. Dans le *Discours de Stockholm*, l'allusion à la forêt n'apparaît certes qu'en

filigrane, dans les dernières lignes du texte, lorsqu'il est question du cheminement de l'explorateur dans une contrée inconnue s'égarant et revenant sur ses pas:

[...] il peut arriver que l'on soit ramené à la base de départ, seulement plus riche d'avoir indiqué quelques directions, jeté quelques passerelles pour être peut-être parvenu, par l'approfondissement acharné du particulier et sans prétendre avoir tout dit, à ce "fonds commun" où chacun pourra reconnaître un peu – ou beaucoup – de lui-même. (Simon, 2006c: 902)

Cette référence au parcours sinueux de l'écriture reprend à grands traits l'idée déjà développée en 1970 dans la préface à *Orion Aveugle*. Dans cet étonnant texte, Simon parle expressément d'un "voyageur égaré dans une forêt" qui effectue un trajet sinueux et répétitif sans "commencement" ni "fin". C'est justement ce trajet irrégulier qui, pour Simon, définit le mieux la notion de romanesque. Voici donc les derniers mots du texte:

[...] Aussi ne peut-il avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable. À ce moment se sera peut-être fait ce que j'appelle un roman (puisque, comme tous les romans, c'est une fiction mettant en scène des personnages entraînés dans une action), roman qui cependant ne racontera pas l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne, mais cette toute autre histoire qu'est l'aventure singulière du narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture. (Simon, 2006b: 1183)

Le cheminement dans la forêt fait de l'engagement un acte intrinsèque à l'écriture. Néanmoins, cet engagement dans les bois de l'écriture vide l'image végétale de toute signification sociale, du moins dans le sens politique du terme. La référence à l'aventure de l'écriture comme moyen de s'approprier le monde apparaît, à cet égard, comme le paradoxe fondamental de l'esthétique romanesque simonienne.

En revanche, la forêt dont parle Le Clézio, bien qu'elle s'insère aussi dans le terrain du romanesque, est d'un tout autre ordre: elle prend racine dans la question de la portée sociale de la littérature. Le Clézio s'approprie l'image de la forêt à partir d'un texte de l'auteur suédois d'après-guerre Stig Dagerman qui, en parlant de l'écrivain confronté à la misère du monde, pose le paradoxe suivant: "lui qui ne voulait écrire que pour ceux qui ont faim découvre que seuls ceux qui ont assez à manger ont loisir de s'apercevoir de son existence"

(Le Clézio 2008: 3). Dans son *discours*, Le Clézio développe longuement l'allégorie de la forêt comme le lieu antinomique de l'écriture<sup>4</sup>:

L'écrivain est l'être qui cultive le mieux cette plante vénéneuse et nécessaire, qui ne croît que sur le sol de sa propre incapacité. Il voulait parler pour tous, pour tous les temps: le voilà, la voici dans sa chambre, devant le miroir trop blanc de la page vide, sous l'abat-jour qui distille une lumière secrète. [...] C'est cela, sa forêt. (*idem*: 5)

Le Clézio situe donc le malaise métaphysique dans l'impossibilité, pour l'écrivain, de parvenir à atteindre ceux qui ont le plus besoin de cette liberté inhérente à la pratique littéraire. Tout en précisant qu'il ne s'agit pas ici d'une préoccupation récente (il cite notamment Rabelais), Le Clézio insiste sur le "simple" rôle de témoin de l'écrivain confronté à son monde, à défaut de pouvoir le changer par le biais de l'écriture. Advient ici ce que nous pourrions nommer le paradoxe primordial de cette forêt: malgré son désir d'agir "...pour que ses mots, ses inventions et ses rêves interviennent dans la réalité, changent les esprits et les cœurs, ouvrent un monde meilleur", l'écrivain aura du mal à se défaire de ce statut de témoin muet que lui donnent les mots (*ibidem*).

Or, malgré ce statut contradictoire qu'il attribue à la littérature, Le Clézio en prend la défense comme un influent moyen de combattre les maux de notre époque. Il y voit un instrument de pouvoir, en ces temps d'échanges virtuels pour reprendre ses mots. Selon lui, la littérature n'est pas une simple application du langage, mais bien son garant. Les écrivains sont ainsi vus comme des créateurs de langage, en ceci qu'ils "... le célèbrent, l'aiguisent, le transforment, parce que le langage est vivant par eux, à travers eux et accompagne les transformations sociales ou économiques de leur époque" (*idem*: 6). Par ailleurs, la littérature est perçue comme un outil propice de diffusion de la culture, des différentes cultures, à l'échelle mondiale, en raison des qualités artisanales que conserve encore l'objet livre.

Bien que s'inscrivant dans un contexte différent, celui de l'observation sociale, Le Clézio reprend l'idée d'un engagement de type sartrien, même s'il reste plus nuancé. Ses remarques sur le paradoxe premier de la littérature répondent, ne serait-ce que partiellement, à la formule "qu'avez-vous à dire?" de *Qu'est-ce que la littérature?*. Ce faisant, le résultat s'avère contraire à celui esquissé par Simon. Si, en 2008, Le Clézio affirme que la littérature a encore quelque chose à dire sur le monde dans lequel elle s'inscrit, en revanche, en 1985, Simon estime que le rôle de la littérature n'est pas tant *dire* que de *faire*.

---

<sup>4</sup> On peut supposer que Le Clézio est pour le moins conscient de l'utilisation que Simon a faite de la métaphore de la forêt pour décrire le parcours de son écriture, bien qu'il n'y ait pas de références précises à ce dernier. En ce sens, le *Discours de Stockholm* de 2008 constitue une réponse indirecte adressée à Simon.

Quoi qu'il en soit, et malgré les écarts temporels et idéologiques qui séparent les univers de Simon et de Le Clézio, les positions de ces deux écrivains nous confrontent à un nouveau type d'engagement, lequel se définit par " une comparution du politique – au sens large – sur la scène de la fiction", pour reprendre la formule de Dominique Viart (Braudeau, 2002: 156).

Pour conclure cette réflexion sur les discours Nobel de Le Clézio et de Simon, nous reviendrons sur la notion de paradoxe, ainsi que sur ses particularités dans les deux cas. Il semblerait que l'on soit face à deux démarches antagoniques dans le traitement du paradoxe, lesquelles peuvent être résumées en termes *d'ouverture* ou de *fermeture* en fonction de l'écrivain qui les exprime.

Chez Le Clézio, on a affaire à un paradoxe ouvert, autrement dit à une forêt romanesque qui se projette vers l'extérieur, vers le terrain de l'expérience réelle. Cette ouverture vers le monde se matérialise grâce à une "archéologie des savoirs" selon les termes de Foucault. C'est à ce moment-là qu'intervient la dernière réflexion sur le binôme littérature-réalité. Le Clézio clôt son discours en évoquant la forêt du Darién d'Amérique Centrale, où le savoir issu de la tradition orale de l'indigène Elvira qu'il a connue écrase les jalons du paradoxe de la forêt de Dagerman. À propos de cette femme, le Prix Nobel 2008 nous dit:

Comme si elle portait dans son chant la puissance véridique de la nature, et c'était là sans doute le plus grand paradoxe, que ce lieu isolé, cette forêt, la plus éloignée de la sophistication de la littérature, était l'endroit où l'art s'exprimait avec le plus de force et d'authenticité. (Le Clézio, 2008: 10)

L'ouverture du paradoxe leclézien réside dans le fait qu'il se situe en-dehors de l'écriture, dans l'expérience du monde que l'on peut y avoir. Or, chez lui, le sens figuré ne peut s'empêcher de succomber face au réel, ce qui finit en quelque sorte par annuler la portée antithétique de la forêt des paradoxes imaginée par Le Clézio.

En revanche, le paradoxe de l'écriture se trouve, pour Simon, à un tout autre niveau. Il est à chercher sur le plan de la logique interne de l'écriture. Dans un passage du *Discours de Stockholm*, Simon fait allusion à Flaubert et à Tolstoï qui, chacun dans leur univers (celui de Emma Bovary et d'Ivan Ilitch), se heurtent à la complexité de la réalité qu'ils veulent décrire. Et Simon d'ajouter:

Car c'est bien là que réside l'un des paradoxes de l'écriture: la description de ce que l'on pourrait appeler un " paysage intérieur " apparemment statique, et dont la

principale caractéristique est que rien n'y est proche ni lointain, se révèle être elle-même non pas statique mais au contraire dynamique” (Simon, 2006c: 900)

Par la suite, Simon explique ce paradoxe en reconstituant les rapports spontanés qui se créent entre les mots au moment d'exister sur la page blanche. Le caractère fermé du paradoxe simonien tient au fait qu'il exploite jusqu'à la fin la contradiction logique inhérente à toute écriture, et qui réside dans la difficulté d'exprimer le caractère incommensurable de la réalité à l'aide d'un instrument à la fois successif et limité: le langage.

Nous souhaiterions terminer en citant un passage de la préface à *Orion Aveugle* qui résume finement le paradoxe simonien:

Si aucune goutte de sang n'est jamais tombée de la déchirure d'une page où est décrit le corps d'un personnage, si celle où est raconté un incendie n'a jamais brûlé personne, si le mot sang n'est pas *du* sang, si le mot feu n'est pas *le* feu, si la description est impuissante à reproduire les choses et dit toujours d'autres objets que les objets que nous percevons autour de nous, les mots possèdent par contre ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars. (Simon, 2006b: 1182)

## Bibliographie

- BRAUDEAU, Michel, *et al.* (2002). *Le Roman Français Contemporain*. Paris: Ministère des Affaires Étrangères – adpf.
- CAMMAERT, Felipe (2010). “Les souvenirs inventés de Patrick Modiano et d’António Lobo Antunes”, in: JULIEN, Anne-Yvonne (dir.), *Modiano ou les intermittences de la mémoire*. Paris: Hermann, pp. 351-371.
- LE CLEZIO, Jean-Marie Gustave (2008). “Conférence Nobel. Dans la forêt des paradoxes”. Stockholm: La Fondation Nobel [consulté le 15 mars 2010]  
<URL: [http://nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture\\_fr.html](http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2008/clezio-lecture_fr.html)>  
\* La version PDF de ce document, disponible sur ce même URL, comporte une pagination, que nous respectons ici.
- GARCIN, Jérôme (2001). *Le Dictionnaire. Littérature française contemporaine*. Paris: Éditions François Bourin.
- SIMON, Claude (2006a). *La Route des Flandres* (1967), in: *Œuvres*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade.
- SIMON, Claude (2006b). *Préface à Orion Aveugle* (1970), in: *Œuvres*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1181-1183.
- SIMON, Claude (2006c). *Discours de Stockholm* (1986), in: *Œuvres*. Paris: Gallimard – Bibliothèque de la Pléiade, pp. 887-902.