

# **UCLA**

## **Paroles gelées**

### **Title**

À l'écoute de la littérature vivante: An Interview with Lucien Dällenbach

### **Permalink**

<https://escholarship.org/uc/item/98p2z5gt>

### **Journal**

Paroles gelées, 7(1)

### **ISSN**

1094-7264

### **Author**

Wiesmann, Marc-André

### **Publication Date**

1989

### **DOI**

10.5070/PG771003224

Peer reviewed

## A l'écoute de la littérature vivante: An interview with Lucien Dällenbach

---

*Marc-André Wiesmann*

### I

In his "Discours de Stockholm", delivered on the occasion of his acceptance of the Nobel Prize in 1985, Claude Simon reflects upon the nature of the writer's work in these terms:

Plus ou moins consciemment, par suite des imperfections de sa perception puis de sa mémoire, l'écrivain sélectionne subjectivement, choisit, élimine, mais aussi valorise entre cent ou mille quelques éléments d'un spectacle....<sup>1</sup>

A few phrases later, using Tolstoï and Flaubert as his mouthpieces, Simon completes these remarks by positing another pole, a combinatory phase which gives coherence and unity to the initial selective steps:

Ils [i.e. Tolstoï and Flaubert] sont d'accord pour constater que toutes ces réminiscences, toutes ces émotions et toutes ces pensées se présentent à la fois, d'un seul coup, mais Flaubert précise pour sa part qu'il s'agit là de "tableaux détachés", en d'autres termes de fragments, et que l'aspect sous lequel ils se présentent à nous est celui de "combinaisons".<sup>2</sup>

I have chosen these two texts as epigraphs to my introduction of Lucien Dällenbach, whom I had the honor to interview in October 1988, because, upon examination, they reveal a close kinship between Simon's conception of the novelist's task and Dällenbach's thoughts about the activity of the literary critic or, more generally,

of the reader. For Simon, it is *la langue*, vast collection of *mots-carrefours* whose interconnections are the basis of the individual's psychological make-up, which guarantees the trustworthiness, the *fiable*<sup>3</sup>, of the novelist's production. It is *la langue* which offers "la possibilité de 'combinaisons' en 'nombre incalculable'"<sup>4</sup>. Thus, for Simon, there exists a dialectic between the fragmentation of experience, further pulverized by the inadequacy of memory, and the immediacy, the totalization which both consciousness and literary composition are somehow able to achieve. From the citations, two sets of operative words can be opposed in this way: 1) *cent ou mille éléments, tableaux détachés, fragments*; 2) *sélectionne, choisit, valorise, // combinaisons, à la fois, seul coup*. In this second set, a dynamic progression insures an increasing coherence which overcomes the dangers of fragmentation, and the term *combinaisons* acts as a bridge between an activity which is basically fragmenting and the final product. Remarkably, the terms of this progression rejoin the array of semantic possibilities which the verb *lire*, "to read", contains when its Greek and Latin roots are taken into account. Dällenbach is fond of qualifying the etymological dimensions of *lire* as "providential", and it is always fruitful to remember them and to try to gauge their import. For the verb *lego*, the etymological dictionary of Ernout et Meillet lists the following acceptations, organized according to the chronological development of the Latin tongue: 1) to collect; 2) to assemble; 3) to choose; 4) to read<sup>5</sup>. Clearly, Simon conceives of his activity also as a collecting, choosing and assembling or combining.

The same semantic configurations are very close to Dällenbach's formulations about his own endeavors. In French, the verb "to bind", *lier*, exhibits its relations with *lire*, and it is by alluding to these relations that Dällenbach concludes an important article, "Reading as Suture", dating from 1982, and subsequently translated in English and published in *Style* in 1984:

The moral of my inquiry will thus be the following. Parodying the formula: "tell me what you read (*tu lis*) and I will tell you who you are," I will propose this one, which has the advantage of not ontologizing the reading subject and of resuming in one sentence everything that I have tried to say: "tell me how you make connections (*tu lies*) and I will tell you what your relationship to literature is."<sup>6</sup>

The warning against "ontologizing the reading subject" addresses the pitfalls inherent to the view that every reader responds to the text

uniquely and utterly subjectively, view which precludes any further discussion of the rhetorical strategies designed to sway assent one way or another. It is rather the "poïetical" (that is, from the Greek *poiien*, "to make") aspects of these strategies which interest Dällenbach, both in their synchronic and diachronic dimensions. At the same time, he does not totally evacuate the ontological investment ("your relationship") present in any reading, but sees the paths one follows when processing texts as indicative of a singular *literary* consciousness. On a purely material level, involving sight and the printed word, reading, *legere oculis*, as Ernout et Meillet remind us<sup>7</sup>, is to cull letters from the page with one's eyes. On a semiotic level, Dällenbach seems to suggest that a process of choice and promotion is at the root of reading, process similar to Simon's description of the selection of impressions on the writer's part. Whereas material reading imposes the choice of each letter, subjective reading allows for the neglect of certain units, the binding together of others in a way dictated by the reader's competence and the cultural context of his/her performance. This model needs fragmentation, the presence of gaps between units, the presence of *disjecta membra* which become the object of a unifying endeavor on the reader's part, a reader always avid for a totalization, for the relative comfort of the *unum*. Isis looks for the scattered limbs of Osiris and attempts to weld them, to suture them back together: in Dällenbach's beautiful phrase, reading is *une activité isiaque*<sup>8</sup>.

It is a reflexion of Lucien Dällenbach's integrity, a tribute to his own isiac persistence and fidelity, that his own work is characterized, as Philippe Carrard has noticed in his 1984 overview of his work<sup>9</sup>, by a single-mindedness, a refusal to cut short the quest for the thorough understanding of a given subject. For even the main lines of his itinerary, "From Reflexivity to Reading", as goes the title of Carrard's article, betray the similarity of the concerns which have always mobilized his attention. As a notable theoretician of *mise en abyme*<sup>10</sup> and its various avatars during the development of the Nouveau Roman<sup>11</sup>, he is already operating at the core of the problematic of the one and the many, of the fragmented nature of the reading experience and its paradoxical reliance upon a desire for totalization. For example, it is as a successful textual system designed to consistently thwart this desire that Dällenbach presents the most radical of Simon's novels, *Triptyque*: "dans *Triptyque*, pas d'apocatastase"<sup>12</sup>. And this last word, from Origen, he glosses as "réconciliation générale et finale de tout". The same central thematic thread marks two

of his articles on Balzac which appeared in *Poétique*, "Du fragment au cosmos" and "Le tout en morceaux"<sup>13</sup>. Finally, in his latest book, *Claude Simon*, the novelist's *Les Géorgiques* is celebrated as "un roman capable de tout", cosmic in its ambitions:

Assemblage de voix innombrables dialogiquement corrélées, formation syncrétique réunissant tous les modes, tous les genres, ainsi qu'une multiplicité alternée de cadences: si elle a jamais eu un sens, c'est donc aux *Géorgiques* au premier chef que s'applique l'expression de *roman polyphonique* ou de *roman total*.<sup>14</sup>

It is of course woefully reductive to so summarily organize Dällenbach's work around a single thematic. His own words, which we have just quoted, should remedy this Procrustean violence necessitated by the brevity of this introduction. For whenever he articulates a global view of a literary text in order to teach us something about it, he does so by allowing the polyphonic qualities he so values in Simon to range freely in his own approach. Constantly inveighing against the annexation of the text by theoretical pet peeves, he considers himself crucially concerned with the preservation of the living dimensions of literature and he seeks never to petrify it under the gorgonian gaze of pre-fabricated choices. It could be said that criticism, for Dällenbach, is truly the *crisis* the word's etymology implies: it always must remain on that vacillating edge before determination, before a decision. Just as reading itself, recounting expertly one's reading to others, which is the job of the critic, desires urgently a totalizing resolution. Should it yield and indulge this impulse, the critic's text falls to pieces and becomes one more example of thanatography.

## II

M.W.: Pour commencer de la manière la plus générale, pourriez-vous nous parler de la situation du roman en France en 1988. Dans votre présentation de tout à l'heure, vous avez mentionné François Bon. Est-ce que vous voyez certaines directions, certaines lignes de force qui caractérisent la fiction contemporaine?

L.D.: Ce qu'on discerne d'abord, c'est que l'éloignement du Nouveau Roman a eu pour effet un retour assez massif d'un récit de type traditionnel. Comme après un pénible intermède dont ils ne veulent rien savoir ou dont ils avouent parfois qu'il les a terriblement traumatisés, un certain nombre d'écrivains émergent ou réémergent et

reconduisent avec soulagement des conventions éculées. Mais la forte impression de redite qu'on éprouve en feuilletant ce qui se publie aujourd'hui ne tient pas seulement à cette sorte de régression à un stade pré-Nouveau Roman. Elle s'explique aussi par le fait que le Nouveau Roman reste le principal modèle de référence et que d'autres romanciers moins conservateurs le perpétuent, fût-ce pour s'en démarquer. De par sa radicalité, le Nouveau Roman apparaît comme incontournable. Et parce qu'il a fait long feu (il a occupé le devant de la scène beaucoup plus longtemps que bien d'autres mouvements littéraires) et qu'un certain nombre d'opérations qu'il a expérimentées et imposées sont devenues des procédés, la tentation est grande, pour des écrivains en proie à "l'anxiété de l'influence", de gérer cet héritage plutôt encombrant en utilisant le registre parodique, post-moderne pourrait-on dire. Quelqu'un comme Jean Echenoz excelle dans cette reprise ironique, et d'ailleurs très talentueuse, des romans de Robbe-Grillet par exemple. Il y a certainement des écrivains plus originaux, plus libérés de l'exemple ou du contre-exemple des grands aînés. J'ai parlé de François Bon tout à l'heure. Je pourrais aussi évoquer Jean-Philippe Toussaint. Certains textes publiés notamment aux Editions de Minuit, en tout cas, me paraissent de très bon augure. Et même si la relève tarde un peu, le pari qu'on peut faire, c'est qu'une nouvelle littérature s'invente dans l'ombre.

M.W.: En tant que critique dont la réputation et l'importance sont dorénavant reconnues, comment concevez-vous votre responsabilité envers le champ littéraire, ou plutôt envers la littérature en tant qu'institution? Pensez-vous qu'il est encore possible de parler de normes esthétiques, éthiques ou politiques que le critique littéraire doit promulguer ou défendre?

L.D.: Je pense que les critiques s'inscrivent dans des traditions et des institutions très différentes, et qu'on ne peut parler que pour soi. Une chose, en tout cas, me paraît certaine: c'est, qu'ayant pour souci premier de se reproduire, toute institution est, par nature, hostile à l'innovation. Prenons le triste exemple de ce bastion de conservatisme qu'est l'Université française. N'est-il pas symptomatique que les grands critiques français, au mieux, n'en aient fait partie qu'en fin de carrière, et que le premier philosophe de ce temps, Jacques Derrida, s'en voie refuser l'accès aujourd'hui encore? A cet égard, un milieu moins assuré institutionnellement apparaît comme une chance. Pour quelqu'un comme moi, élève de Jean Rousset, de Jean Starobinski, de Roger Dragonetti, eux-mêmes, en tout cas les deux premiers,

élèves de Marcel Raymond, il y a toujours eu une espèce d'osmose entre l'idée que nous nous sommes faite de notre travail universitaire et de la littérature vivante. Car nous avons toujours pensé que la littérature était dépositaire d'un savoir propre, irremplaçable, et qu'il fallait absolument aller regarder de ce côté-là. Dans cette perspective, on comprend que la relation au texte soit avant tout pour nous une relation d'écoute plutôt que d'annexion à des méthodes conquérantes. D'écoute; et je dirais, par là même, de service. C'est-à-dire que cette écoute doit se communiquer à d'autres et prendre ainsi la forme d'une médiation que propose le critique entre ces textes par définition ardu, difficiles puisqu'ils rompent avec les stéréotypes, et un grand public réservé, voire rétif, pour cette raison même.

M.W.: Vous avez mentionné les grands noms de ce qu'on appelle parfois l'école de Genève: Marcel Raymond, Jean Rousset, Jean Starobinski. On parle souvent de vous comme le continuateur de ce groupe important de critiques. Pourriez-vous préciser certains traits ou faire une ébauche du travail qui vous concerne plus particulièrement en tant que quelqu'un d'associé à leurs entreprises?

L.D.: Ce que nous avons en commun, c'est cet égard pour la littérature en tant que dépositaire d'une expérience ou d'un savoir spécifique que l'on peut qualifier différemment selon les inclinations de chacun. Expérience avant tout religieuse ou métaphysique pour un Marcel Raymond, anthropologique ou plus précisément psychanalytique pour Jean Starobinski, esthétique pour Jean Rousset. Un autre trait que nous partageons, j'y insiste, c'est cette notion d'écoute: écoute des modalités narratives, attention au détail du texte, au style. Précisément, les écrivains sont pour nous, avant tout, des imaginaires et des styles singuliers. C'est dans le même esprit que Jean Rousset, Marcel Raymond, Jean Starobinski se sont, par ailleurs, intéressés aux styles d'époque: baroque, maniérisme, néo-classique. Moi-même, je me passionne actuellement pour le kitsch, que je trouve un très bon objet théorique et critique... car on ne renonce pas à la théorie, de même que, par exemple, l'attention à l'histoire est toujours présente chez nous. Mais ce qui nous intéresse c'est de théoriser ou d'utiliser telle ou telle discipline en tant qu'elles nous font mieux accéder à la spécificité d'un texte culturel ou littéraire. Voilà nos traits les plus marquants, avec cette fascination pour la littérature vivante, la littérature en train de se faire, qui va de pair avec cette espèce de crédo dans la production et le produit littéraire. En

ce qui me concerne, l'intérêt que je voue à la poétique et à l'anthropologie serait sans doute moindre si je ne pouvais me servir des procédures de description et de problématisation qu'elles m'offrent comme instruments d'optique ou, si vous préférez, comme de *révélateurs* ou de *réactifs* dont le rôle est autant de susciter les résistances d'un texte que de les réduire, le but ultime étant toujours de le faire parler, de se mettre à l'écoute de ce qu'il a à dire de spécifique et d'unique.

M.W.: Il y a quelques années, vous avez déplacé votre travail fondamental sur la réflexivité vers une théorisation de la lecture. Dans le spectre des activités critiques contemporaines, c'est elle qui, de plus en plus, requiert l'attention. A votre avis, où va cette recherche, qu'annonce-t-elle, que reste-t-il à faire dans cette direction? Plus concrètement, pensez-vous que, dans ce texte problématique qui inaugure *Les Géorgiques*, il s'agisse aussi d'une méditation métatextuelle sur l'activité lectrice?

L.D.: Dans ce texte de Simon, il ne me semble pas que la question soit posée centralement. D'ailleurs, dans ce livre, Simon reproche à Orwell de trop s'intéresser à son destinataire... Ce qui est décisif pour l'écriture simonienne, c'est le travail sur le matériau, la tentative de donner forme à l'informe, la fabrication d'un objet; ce n'est pas de spéculer sur la réception du texte généré.

Comment pourrait-on d'ailleurs calculer l'adresse d'un texte? Cela nous échappe toujours, heureusement! Personnellement, je me suis effectivement beaucoup intéressé à la problématique de la lecture, notamment aux travaux de l'école de Constance. Je dois bien avouer que le résultat final de ces travaux est souvent assez décevant et que, par conséquent, le critique est un tout petit peu dans la même situation que l'écrivain: sauf à en faire une dimension du texte, ils arrivent mal à rendre compte de ce qui en est réellement du lecteur...

M.W.: Pourriez-vous préciser un peu l'adjectif "décevant" que vous venez d'employer pour qualifier les travaux de l'école de Constance? S'il y a impasse dans ces travaux, comment le cul-de-sac s'est-il créé?

L.D.: D'un point de vue théorique, il y a déception quand certaines promesses théoriques ne sont pas tenues... Par exemple, c'est par pur abus de langage que le terme *esthétique* est accolé à celui de *réception* dans le slogan *Rezeptionästhetik*. En effet, on ne voit pas ce que

réception et esthétique peuvent faire ensemble... Quant à l'impasse que vous évoquez, elle provient de ce que cette approche qui, d'ailleurs, reste largement programmatique, n'est en fait ni chèvre ni chou: hésitant interminablement entre la dissolution du texte dans l'Histoire générale et la sociologie d'une époque (comme vous savez, on n'en finit pas de reconstruire le contexte du texte et son horizon d'attente...), ou la réduction du lecteur et de l'opération de lecture à une donnée textuelle (ce qui fait que chez les meilleurs, la *Rezeptionästhetik* retombe dans l'ornière immanentiste d'où elle voulait sortir...), elle ressemble un peu à la fameuse chauve-souris de la fable... Il y aurait beaucoup à dire sur les notions de texte, de sujet, d'intentionnalité, de sens, de *Leerstellen* qui ont cours chez certains représentants de cette école. Beaucoup à dire aussi sur leur allégeance à la pragmatique ou leur tentation de faire retour à ce qui a toujours été la tentation allemande par excellence: l'histoire des idées... En tout état de cause, il vaut mieux laisser à d'autres la réalisation du programme: quand on s'occupe de littérature contemporaine (ce qui apparemment n'est pas le fort de cette école), on a peu de recul, et il est très difficile —en somme toute assez vain— de raisonner en termes d'horizon d'attente, etc. Le mieux qu'on puisse entreprendre, c'est de s'assumer comme sujet et viser à la plus grande, non pas exactitude, mais rigueur possible, en faisant de sorte que tout ce qu'on dit soit vérifiable dans le texte, que ça l'éclaire, que ça le mette en perspective d'une manière convaincante et intéressante, sans se bercer d'objectivité et d'illusions totalisantes. Comme le disait Rousseau, on ne peut s'aviser de tout!

M.W.: Certaines approches de la réception sont plus ou moins franchement psychanalytiques. Je pense aux livres de Peter Brooks, *Reading for the Plot*, et à celui, encore plus récent, de Michel Picard, *La lecture comme jeu*, qui sont beaucoup plus avertis, à mon avis, que l'approche réductrice d'un Norman Holland. Pensez-vous qu'il s'agisse là encore d'une annexion du texte par la théorie?

L.D.: Il y a annexion lorsque la psychanalyse est utilisée comme clé, et qu'il y a pur placage de ce savoir sur le savoir du texte. La littérature "implique" la psychanalyse. A partir de là, libre à chacun d'en tirer les conséquences.

M.W.: Je voudrais maintenant aborder d'une manière plus spécifique le travail de l'écrivain qui vous a retenu plus que tout autre, et auquel vous venez de consacrer votre ouvrage le plus récent. Quel

effet l'obtention du prix Nobel a-t-il pour notre réception de ses oeuvres? Politiquement, que veut dire cette attribution de prix?

L.D.: S'il y a une dimension politique à tout prix Nobel, celle-ci s'avère plus ou moins forte selon les cas. On récompense parfois le courage éthique ou politique de certains écrivains, cela est vrai. Ainsi en est-il des derniers lauréats en date. En ce qui concerne Simon, les Nobel ont sans doute été sensibles à l'indéniable résonance éthique et humaniste de l'oeuvre — au sens où on les trouve aussi chez quelqu'un dont il aime à se réclamer: Faulkner. Mais ce que l'Académie Nobel a couronné en lui, c'est avant tout l'expérimentateur de fiction et le travailleur de la langue. Voilà assurément la raison pour laquelle le grand public, obnubilé comme il se doit par une littérature à message, n'a pas compris au départ pourquoi Simon avait été choisi. Une autre raison d'ambiguïté est le fait qu'on a voulu voir, dans l'élection de Simon, une espèce de reconnaissance par le Nobel du Nouveau Roman, Simon étant prétendument le porte-parole ou le représentant de ce mouvement littéraire. En fait, à tous égards, il en est assez loin. Temporellement parce que, pour lui comme pour nous, le Nouveau Roman est déjà une vieille histoire; ensuite parce qu'il n'a pas grand chose en commun avec ses anciens compagnons écrivains avec qui il partageait plus une communauté de refus que d'affirmations. Maintenant qu'en est-il de l'impact que cette distinction a pour notre lecture? Et bien j'espère qu'elle en aura surtout un sur la lecture des autres: n'est-elle pas une invite à découvrir enfin qu'ils ont un grand écrivain parmi eux et — mieux vaut tard que jamais — à donner raison à l'un de leurs critiques les plus écoutés, Bernard Pivot qui, au soir du Nobel, concluait une émission d'*Apostrophes* par ce conseil: "Les Français doivent lire Simon sous peine de devenir idiots"?

M.W.: Dans votre présentation, il a été beaucoup question des commencements. Dans votre dernier livre, *Claude Simon*, vous avez parlé de "Génériques", qui est le commencement de *Leçon de choses*. Il y a un problème qui me fascine personnellement et où il s'agit aussi de la partie initiale d'un texte. Quel est le statut littéraire, le statut rhétorique ou métatextuel, des premières pages des *Géorgiques*? Comment lire ces sept pages qui décrivent apparemment une gravure inachevée de David?

L.D.: C'est un grand problème. J'ai interrogé Claude Simon à ce sujet. Généralement, chez lui, le commencement génétiquement premier reste textuellement premier. Cela n'est pas toujours le cas chez

certaines écrivains comme, par exemple, Butor, où les cellules textuelles bougent beaucoup, et où l'*incipit* peut avoir été écrit en dernier. Dans le cas présent, c'est par les phrases brèves et en staccato de la première section du livre que l'écriture a commencé. L'ouverture a été rédigée plus tard, en cours de travail. D'une certaine façon, cette ouverture propose effectivement un code de lecture, d'où nombre de problèmes. On sait que les commencements sont toujours extrêmement révélateurs, comme les fins d'ailleurs, les clausules. Avant de commencer, que ce soit une conférence ou un texte écrit, il y a une espèce de saut de l'aphasie dans la parole. Ceci explique sans doute que l'*incipit* soit un lieu particulièrement investi, un lieu où un texte révèle généralement ses codes de fonctionnement. Il faudrait voir dans quelle mesure c'est le cas avec cette description. Je crois que ce qui s'en dégage, c'est la présentation de ces personnages à demi nus et pouvant, en quelque sorte, être habillés indifféremment. Cette virtualité reflète la thématique du livre dans la mesure où les trois protagonistes — le général, le cavalier de la guerre de quarante, "Orwell" — sont effectivement des doubles ou, en tout cas, ont des rapports assez étroits. Donc, des personnages disponibles pour tous les habillages de l'histoire, si l'on peut dire. Il y a autre chose, qui a trait à la structure énigmatique du texte simonien, à son rapport au sens, et qui fait apparaître cette ouverture comme une amorce, une première pierre posée. Il faudra attendre à peu près trois cents pages pour savoir véritablement ce que ces deux personnages sont en train de faire et découvrir le contenu de la lettre que le plus respectable des deux, le général, dicte à son secrétaire. Comme quoi Simon —entre autres choses— pratique avec une maestria extraordinaire l'art du suspense...

M.W.: Le fait que ce hors-texte ou pré-texte des *Géorgiques* soit une *ekphrasis*, la description écrite d'une représentation visuelle, me semble aussi très significatif du travail de Simon.

L.D.: C'est une obsession qu'on retrouve partout. Simon parle souvent de lui-même en disant que la seule chose qui l'ait aidé pendant la maladie était de regarder par la fenêtre. Curieusement, ou paradoxalement, le regard simonien n'est pas sans analogie avec le regard de Balzac, qui, par exemple au début de la scène chez l'antiquaire dans *La peau de chagrin*, dit que "voir c'est savoir". Contrairement à celui de Robbe-Grillet, le regard simonien va toujours au-delà de la superficie, des surfaces, pour pénétrer à l'intérieur des choses, pour approfondir. Un regard presque voyeur, ou violeur, qui veut

voir ce qui est de l'autre côté. Ainsi, dans *La route des Flandres*, le fameux motif du rideau de paon, qui fascine, et nous force à nous questionner sur ce qui se passe derrière. Là encore on retrouve l'énigme, le voile des religions à mystère, Eleusis. On est obnubilé par ce qui est censé se passer derrière la cloison. Il y a là toute une thématique de l'écran, du franchissement et de la percée, qui se révèle exemplairement dans les illustrations d'*Orion aveugle*, celles qui montrent l'intérieur du corps et l'oeil d'un écorché. De la même façon, dans *L'invitation*, on trouve un jeu extrêmement fécond entre surface et profondeur à partir de notations, de sensations, de spectacles éprouvés pendant un voyage. C'est comme une espèce de grouillement pulsionnel sur lequel l'officialité du pouvoir essaye de mettre une chape de plomb. Un autre aspect de la puissance du regard simonien, que j'analyse longuement dans mon livre, apparaît dans la description de la fameuse photo de l'atelier d'*Histoire*, qui tout à coup devient une espèce de film. A partir d'une image statique, on a une mise en mouvement, un développement, tout cela mis en branle par l'activité du regard.

M.W.: Est-ce qu'on pourrait aussi parler du statut de l'écrivain par rapport à celui du peintre? Ou du statut du visuel par rapport à celui de l'écrit? Je pense au livre de Jean-François Lyotard, *Discours/Figure*, qui traite justement de l'abîme infranchissable entre graphie et représentation figurale. Pourrait-on voir en Simon un peintre frustré qui aurait un désir fondamental pour le visuel, désir libidinal et presque lacanien?

L.D.: Je crois que ce que dit Lacan au sujet de la pulsion scopique s'applique absolument à Simon : voir est déjà une jouissance, pratiquement indépendamment du spectacle qu'on regarde. A chaque page du roman simonien, il y a un jouir du voir très évident.

M.W.: J'aimerais revenir aux *Géorgiques* et au titre de ce roman. Pourquoi cette référence si frappante à Virgile? De quelle sorte d'intertextualité s'agit-il? Au quatrième livre du poème de Virgile, l'épisode d'Aristée, qui clôt l'ouvrage, invoque Orphée et Eurydice. Cette dernière est très importante dans le roman de Simon. Il me semble que la question "Simon lecteur de Virgile" n'a jamais encore été adéquatement abordée.

L.D.: La thématique champêtre intéresse Simon primordialement. De plus, un même terme s'applique souvent à la fois à cette isotopie rurale et à un registre militaire. Par exemple le terme "champ", qui

est aussi le champ de bataille. Ou le terme "division", qui se réfère à la fois aux divisions du domaine du général et aux divisions d'un corps d'armée. Simon joue beaucoup sur de tels amphibologies. Ce général qui, tout en étant général, pense à la terre, réactive un grand thème simonien. De même, vous avez raison d'insister sur cette dimension de la perte telle que la légende d'Orphée et d'Eurydice la représente. Cela n'a pas été mis suffisamment en évidence par la critique.

M.W.: Il y a aussi chez Virgile la dimension politique de l'entreprise d'écriture que constituent les quatre *Géorgiques*. Virgile a commencé en tant que poète lyrique. Il a ensuite produit ce poème hésiodique sur la vie rurale qui vire déjà au traité politique, témoin les passages sur la société des abeilles. Finalement, l'*Enéide* couronne sa production, et l'épopée peut être considérée comme un écrit fondamentalement politique, comme de la propagande pour l'avènement historique d'un empire. Peut-on dire que ces données virgiliennes renforcent la pensée de Simon au sujet de l'engagement ou du non-engagement de l'écrivain?

L.D.: Oui. Mais chez Simon nous avons plutôt une très longue méditation sur ce que signifie "faire l'Histoire". On remarque que cette question se pose pour les trois protagonistes. Il y a le côté épique, l'héroïsme militaire. Mais on voit aussi qu'au gré des époques ces protagonistes deviennent de moins en moins héroïques. Le général l'est beaucoup: c'est une force de la nature qui modèle l'histoire, comme l'exprime la phrase: "Il accouche d'un nouveau monde". Orwell l'est déjà beaucoup moins puisque son action politique se retourne contre lui. Pour Simon c'est la débâcle complète. En regard, il y a une activité d'écriture valorisée de manière inversement proportionnelle: le général écrit, mais son écriture est avant tout performative: il donne des ordres, que ce soit à ses inférieurs hiérarchiques, à l'armée, ou à sa gouvernante. Il taquine un peu les Belles-Lettres, mais c'est plus touchant qu'autre chose: quelques petits poèmes, quelques récits de voyage. Orwell, lui, essaye d'écrire une espèce d'autobiographie partielle: ses souvenirs et sa vie en Espagne au moment de Barcelone, etc... Quant à Simon, il apparaît comme le seul à écrire au sens plein du terme. Il y a un degré d'intransitivité, de fictionnalité qui croît d'un personnage à l'autre avec une affirmation progressive de la valeur littéraire d'un texte. Cela dit, n'allons pas croire que Simon renonce à faire l'Histoire d'une certaine façon; simplement la littérature ne peut y parvenir, selon lui, qu'en s'as-

sumant comme littérature, c'est-à-dire en renonçant à agir immédiatement par une rhétorique *ad hoc*. Comme chez Orwell, ou comme le général donnant ses ordres. Et on retrouve dans *L'invitation* cette problématique du rapport de l'écrivain à l'Histoire. Durant ce voyage en U.R.S.S., il assiste à d'innombrables spectacles, à d'innombrables "speech acts", qui ont tous en commun d'exposer la relation de la parole et du spectacle, de la séduction et du pouvoir. Et quand Simon décrit certaines sensations (le nom de Zagorsk, par exemple, comme un éclair, ou la langue russe comme le chatolement d'une aile d'oiseau) il y a là comme un aveu que l'écrivain ne renonce pas à exercer une certaine séduction dans son recours à la langue, mais c'est une séduction qui n'a pas, au fond, de visée de pouvoir. Politiquement aussi, c'est cette utilisation désintéressée de la langue ou du spectacle qui se révèle finalement, selon Simon, la plus efficace.

*Marc-André Wiesmann is a doctoral student in Comparative Literature at UCLA.*

### Notes

1. Claude Simon, *Discours de Stockholm* (Paris: Editions de Minuit, 1986), p.26.
2. Id. p.27.
3. Id. p.28.
4. Id. p.28.
5. Ernout et Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine* (Paris: Klincksieck, 1959), p.349.
6. The French text of "La lecture comme suture: Problèmes de la réception du texte fragmentaire: Balzac and Claude Simon" appears in Lucien Dällenbach and Jean Ricardou, eds., *Problèmes actuels de la lecture* (Paris: Glancier-Guénaud 1982), p.35-47. The English version, by Susan H. Léger, is in *Style* 18: 2 (1984), p.196-206.
7. Op. cit., p.349.
8. "Reading as suture", p.204. See note 6.
9. Philippe Carrard, "From Reflexivity to Reading: The Criticism of Lucien Dällenbach." *Poetics Today* 5: 4 (1984), p. 839-856.
10. Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: Essai sur la mise en abyme* (Paris: Editions du Seuil, 1977).
11. See especially the article "Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon" in Jean Ricardou, ed., *Lire Claude Simon* (Paris: Les impressions nouvelles, 1986), p.151-171, re-edition of *Lire Claude Simon* (Paris, UGC 10/18, 1975).
12. Id. p.168.
13. "Du fragment au cosmos: *La Comédie humaine* et l'opération de lecture" in *Poétique* 40 (1979), p.420-431. "Le tout en morceaux: *La Comédie humaine* et l'opération de lecture II" in *Poétique* 42 (1980), p.156-169.
14. *Claude Simon* (Paris, Editions du Seuil, Collection "Les Contemporains" No. 1, 1988), p.143.







# PAROLES GELEES

UCLA French Studies

Ce serait le moment de philosopher et de  
rechercher si, par hasard, se trouverait  
ici l'endroit où de telles paroles dégèlent.

Rabelais, *Le Quart Livre*

Volume 7  1989

Editor: Atiyeh Showrai

Assistant Editors: Cathryn Brimhall  
Charles de Bedts

Consultants: Stella Béhar, Guy Bennett, Sarah Cordova,  
Paul Merrill, Nancy Rose, Marc-André Wiesmann.

*Paroles Gelées* was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and published annually under the auspices of the Department of French at UCLA. Funds for this project are generously provided by the UCLA Graduate Students' Association.

Information regarding the submission of articles and subscriptions is available from the journal office:

*Paroles Gelées*  
Department of French  
222 Royce Hall  
UCLA  
Los Angeles, CA 90024  
(213) 825-1145

Subscription price: \$6—individuals, \$8—institutions.

Cover: untitled etching by Hamid Ashki from the University of Kentucky at Lexington and currently an architect for Nadel Partnership, Los Angeles.

Copyright © 1989 by The Regents of the University of California.

# CONTENTS

---

## ARTICLES

- A l'écoute de la littérature vivante:  
An Interview with Lucien Dällenbach ..... 1  
*Marc-André Wiesmann*
- Le discours fantastique de *La Morte amoureuse* ..... 15  
*Didier Maleuvre*
- La Goutte d'or*: autobiographie et littérature ..... 31  
*Sarah Cordova*
- SPECIAL FEATURE: papers from the "UCLA First Annual  
Languages & Literature Conference" ..... 41
- Maupassant nouvelliste:  
personnage féminin et adultère ..... 43  
*Evelyne Charvier-Berman*
- Le soleil et l'obscurité:  
la connaissance des Antoinettes de Flaubert ..... 51  
*Cathryn Brimhall*
- Les Géorgiques* de Claude Simon:  
la particularité de la généralisation ..... 63  
*Antoinette Sol*

