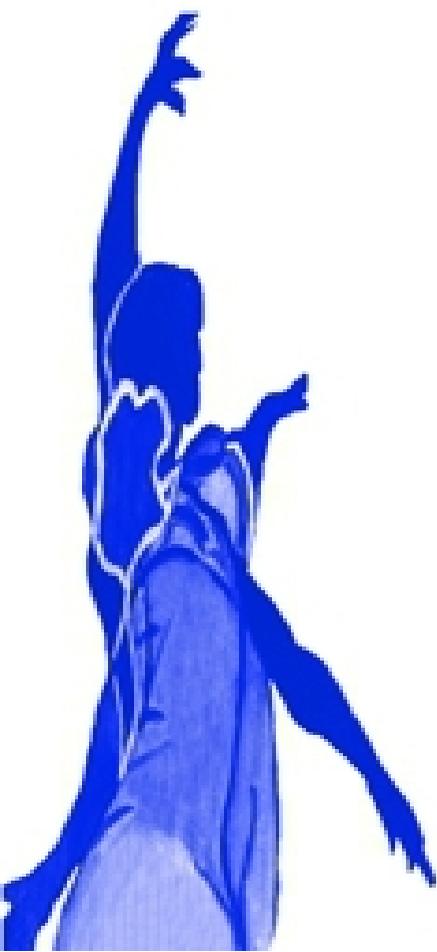


Bérénice Bonhomme

Claude Simon

une écriture en cinéma

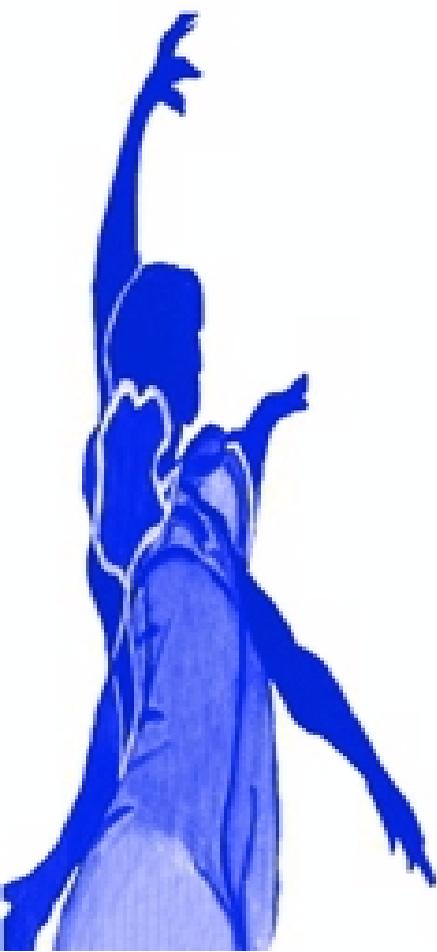


Peter Lang

Bérénice Bonhomme

Claude Simon

une écriture en cinéma



Peter Lang

Introduction

J'ai certainement passé plus d'heures dans ces salles et à regarder ces sortes de spectacles qu'à lire ou étudier Corneille, Racine, Victor Hugo ou Lamartine, et certainement, malgré la platitude des situations et des intrigues, j'y ai, inconsciemment, emmagasiné une façon très neuve de voir le monde et les choses : travelling, panoramique, gros-plan – et par la suite « zooms ».

— CLAUDE SIMON, « L'inattendu attendu »¹

Claude Simon paraît éviter totalement l'erreur d'une idolâtrie esthétisante, en ménageant dans le corps de ses œuvres, tant dans leur structure matérielle que dans leur signification, des ouvertures sur un ailleurs du texte. Par cette recherche toujours recommencée d'une forme qui jamais ne s'atteint ni ne se fige, il est d'abord créateur ludique, alchimiste, et c'est en cela qu'il fait œuvre de création et évoque une mesure pour une part inexprimable et une fin en quelque sorte inaccessible. Tel Rimbaud dans son alchimie du verbe, l'écrivain essaye de découvrir une langue pour nommer des choses de nouvelles proportions. Le grand combat qui s'est livré dans la création depuis Baudelaire n'est pas près de se terminer. Ce combat exige que l'écrivain non seulement trouve et exprime, mais réagisse sur la découverte par une création d'un nouveau genre. La création devient alors échange de systèmes, circulation, mise en relation des valeurs du conscient et de l'inconscient. Science de l'ouverture de portes, de création de ponts, de percement de méats, écriture vivante où l'image et la métaphore deviennent tremplin et ouverture. Le texte simonien semble ainsi se recréer par des résonances sémantiques et morphologiques qui passent de mot en mot, l'ancien cosmos analogique fondant la validité de l'esprit métaphorique

1 Article publié en français dans *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, textes réunis par Mireille Calle-Gruber, PUS, 2008.

sur les similitudes et les correspondances entre tous les ordres de la réalité, de la pierre à l'homme et de l'homme aux astres. Le mot – et les multiples combinaisons qu'il permet –, représente un outil et un lieu d'échanges favorisant à la fois le passage et le mouvement, aussi s'y passe-t-il toujours quelque chose, déployant non seulement son signifié propre mais également celui de tous les mots avec lesquels il entre en contact, les contaminant à l'occasion, engendrant de nouvelles associations, de nouveaux transferts dans la trame langagière. La métaphore lie, relie, met en relation chaque terme avec un autre, nous permet de voir un objet ou son empreinte dans un autre. Système de réseaux, dans lequel le comparé et le comparant ne se perdent jamais vraiment de vue dans une esthétique de la relation où, liaison, complémentarité, réciprocité, simultanéité et surimpression, se donnent à voir. Tout est saisi dans un mouvement de va-et-vient entre un ici et un ailleurs, au sein d'un univers de signes généralisés où le texte se fait cosmos. Le mot est nœud de significations, lieu de transits analogiques, carrefour ferroviaire permettant plusieurs aiguillages et autant de destinations... La métaphore ouvre tout objet sur autre chose que lui-même, le raccrochant à d'autres, le transformant en maillon d'une chaîne de semblables qui se propagent de proche en proche, se ramifiant, étalant son réseau fait de corrélations, de mises en écho. Elle semble, dès lors, s'imposer du fait des enchevêtrements de thèmes soumis à répétition et variation. *Leitmotive*, thèmes et timbres renouvelés, passage de la monodie à la polyphonie, art du contrepoint où les voix diverses se superposent dans une certaine harmonie qui est le fait d'assonances mais peut aussi résulter comme en peinture, en musique ou au cinéma, de contrastes, d'oppositions, de heurts ou de dissonances. Création comme voix aux multiples intonations, comme instrument de rythme et de scansion, « *voix flexibles, modulées comme des cris d'oiseaux blessés, des rugissements de bêtes* »,² voix à la fois souple et heurtée comme le rythme même d'une création composite.

La rhétorique simonienne est donc complexe, en ce qu'elle veut atteindre les associations et les liens de la profondeur, les constructions contrapunctiques

2 *Les Géorgiques*, p. 228.

serrées, les correspondances souterraines. Il n'existe pas non plus d'art sans organisation liée à la répétition, l'écho, le refrain, le contrepoint, le point d'orgue, bref sans règles de composition et principes d'unification. L'œuvre littéraire, quelle que soit la manière dont elle nous représente ou nous suggère le monde visible, est d'abord un être structuré. Une œuvre se développe à partir d'un schéma formel, d'une idée organisatrice qu'elle remplit de telle façon que les matériaux s'appelant les uns les autres, se complétant, existent finalement comme les fonctions du tout. L'œuvre de Claude Simon se fonde ainsi sur une très forte recherche architecturale. L'auteur n'a jamais manqué d'affirmer sa volonté d'une œuvre très construite, à l'unité si serrée que l'on peut bien considérer avec lui qu'il nous présente, à travers ses différentes créations, le même ensemble de visions sous un éclairage toujours modifié. Il y a en effet continuité, à travers la diversité d'un même projet. L'extrême richesse verbale et la densité symbolique irradient à partir de quelques foyers principaux les reliant les uns aux autres et formant un dessin suivi. Dans toute l'œuvre de Claude Simon s'établissent des correspondances par la récurrence de certaines figures, images, métaphores et symboles, qui se répondent en écho.

Variations et imprévus ramenant toujours à une même trame centrale et au dessin essentiel qui en fait l'unité, l'œuvre de Claude Simon se présente au lecteur assidu comme un ensemble de rappels qu'il faut saisir pour en recomposer l'unité. Cependant, le ciselage de la forme, bien qu'ayant une origine permanente, est en perpétuel changement. Le travail poétique, au sens large, est caractérisé par l'ambiguïté de son contenu sémantique. Il met le lecteur en état d'interprétation. Celui-ci éprouve immédiatement le sentiment que ce qui est dit n'est pas littéralement ce qui est lu. L'artiste, perpétuellement, se remet en question, se frottant à plusieurs manières de création et la forme adopte un rythme duel, à la fois le même et l'autre, double postulation créative. Le travail de l'écrivain consiste à se faire l'ouvrier de « l'entre-deux », entre élaboration romanesque et tentative cinématographique, tentative de création comme puissance de contraste de deux éléments tenus en un, de deux couples de contraires croisés, conjonction de deux routes qui d'ordinaire sont incompatibles et brusquement devant nous se rejoignent en une seule. Double postulation, polarités d'attraction

et de répulsion, statique et dynamique, passé et futur, aller et retour, forme et informe, vibration, danse sur place, cristal de rythme.

Dans le manuscrit de *L'Invitation*, une note du 31 août 1987 compare la dynamique de ce texte à « *un de ces romans policiers où l'auteur facétieux réunit dans une île ou un château isolé quinze personnages sans aucun rapport entre eux au moyen d'une mystérieuse invitation* ». Il y a du roman policier dans l'œuvre de Claude Simon, la mise en scène d'une énigme, la question lancinante du savoir. Le lecteur se perd dans les multiples zones d'ombres et de miroirs, croit, au fil des romans, mettre le doigt sur un secret, mais c'est pour mieux le voir s'échapper. Les personnages reviennent, toujours semblables mais toujours différents, la structure de l'arbre familial est à géométrie variable, et de décalage en décalage, le lecteur se retrouve dans l'interstice du mystère. L'énigme est peut-être alors celle de la forme qui s'ancre dans une force métamorphique étonnante et qui frappe par son caractère visuel. On a beaucoup, et bien, étudié l'esthétique simonienne, en analysant les liens de son écriture avec les autres arts comme la peinture et la photographie. Il faut dire que l'auteur nous avait laissé des indices et nous avait mis sur la piste en se décrivant volontiers comme un peintre « raté » et en publiant deux livres de photographies. Mais, comme dans les romans d'Agatha Christie, le « coupable » n'est jamais celui que l'on croit et, dans la trilogie des arts visuels simoniens, un acteur a été souvent oublié. En effet, on parle peu de la place du cinéma dans l'œuvre de Claude Simon (les quelques travaux sur le sujet sont cités en bibliographie). C'est pourtant une présence essentielle et si l'on ne peut, bien sûr, prétendre à une approche totalisante de la lecture à angle cinématographique, il paraît difficile d'en faire l'économie, tant elle permet de comprendre certains ressorts d'une œuvre particulièrement riche.

Dans l'œuvre simonienne on peut relever de multiples références au monde cinématographique, que ce soit par allusions ou grâce à l'emploi d'un vocabulaire spécifique et technique. Dans chacun des romans, le cinéma fait son apparition d'une manière ou d'une autre, au détour d'une phrase comme dans *La Route des Flandres* ou bien au cours d'un développement plus long comme dans *Les Géorgiques* ou *Le Tramway*... Comment, en outre, ne pas

être frappé par le découpage cinématographique qui clôt *Le Jardin des Plantes* et qui souligne de façon presque pédagogique, quoique légèrement distanciée, la place du cinéma dans l'œuvre ?

Le travail sur les manuscrits vient conforter l'influence constante que le cinéma semble avoir eu dans la matrice créatrice de l'œuvre simonienne. Le choix du vocabulaire en est un des révélateurs, Claude Simon parlant volontiers de « plan de montage » pour ce qui structure le travail de tissage de ses romans. L'utilisation de ce terme évoque, bien entendu, le cinéma. D'autant que le mot « *plan* » peut être pris dans deux sens, celui de structure mais aussi de plan d'un film, que justement on doit monter... Interprétation renforcée par le fait que Claude Simon utilise parfois « *plans* » au pluriel ou encore use du terme de « *raccords* » dans ses manuscrits pour évoquer la façon dont ces fragments s'agencent. Encore plus intrigant, l'auteur intitule « *scénario* » deux pages du manuscrit de *L'Herbe*, où l'on peut découvrir un plan provisoire du roman et un synopsis. Notons, d'ailleurs, au cœur de la genèse de *L'Herbe* des pages intitulées : « *La Création du monde* » dont les dialogues annoncent le roman et deux pages de canevas au titre prometteur « *Création scénario* ». ³ Face à cette continuité dialoguée, nous ne sommes pas bien loin du scénario de cinéma. Mais l'empreinte cinématographique sur le travail de gestation créatrice dépasse nettement les seuls choix de vocabulaire. Ainsi, dans *Les Géorgiques*, le modèle cinématographique semble avoir joué un rôle dans la structure même du roman. En effet, on peut lire dans le manuscrit :

Première partie : cinéma (images)
 Deuxième partie : roman (lettres)
 Dernière partie : théâtre ?⁴

Il s'agit d'une annotation barrée qui trouve sa place dans les débuts de la genèse du roman, en 1973. Elle n'en reste pas moins éclairante sur la place qui est faite au cinéma et aux images. Bien plus tard dans l'œuvre, en étudiant le

3 Archives Doucet, Fonds Claude Simon, Manuscrit de *L'Herbe*, 27 et 30 août 1957.

4 Archives Doucet, Fonds Claude Simon, Manuscrit des *Géorgiques*, « Le Général », 21 novembre 1973.

manuscrit du *Jardin des Plantes*, on peut voir que Claude Simon, dans son travail de recherche de citations, effectué pour les exergues de ses parties, avait retenu une phrase de Stanley Kubrick, le réalisateur.

Ainsi l'intérêt pour le cinéma apparaît comme une constante de l'œuvre de Claude Simon, nichée au cœur même de la genèse de sa création. Cette trace cinématographique semble la partie immergée de l'iceberg, souvent ôtée, soustraite du roman définitif, affleurant sans être vraiment là, un peu comme un mirage, car le lien au cinéma n'est pas sans se doubler d'une certaine prise de distance et d'humour. Le cinéma – ses dynamiques, ses rythmiques, ses techniques – a influencé l'écriture simonienne. Pourtant, la problématique de l'image dans un texte écrit pose problème. Y a-t-il des images au sein même de l'œuvre littéraire de Claude Simon et comment s'articule la tension de l'image dans les mots ? De quelle façon, l'image existe-t-elle et quelle est sa dynamique ? Nous tenterons de tracer les lacis et les entrelacs de cette expérience particulière de l'image. Comme en réponse à la question de l'image, il s'agira, dès lors, de traiter la question du regard dans l'œuvre. Le « voir » rythme le texte comme un besoin primordial et obsessionnel. Comment aborder la question du regard ? Au travers de la dynamique du cadre et des jeux de striptease, le système du voyeurisme ne s'avère-t-il pas éclairant ? Quel est le secret sur lequel bute le regard et comment le dispositif cinématographique imprègne-t-il cette pulsion scopique ? La problématique du regard, si essentielle à l'œuvre, ne risque-t-elle pas de se dérober, si l'on n'utilise qu'un seul angle d'attaque ? Claude Simon décrit le système visuel d'une manière presque scientifique. L'étude des illusions d'optique semble alors riche en potentialités. Nous nous demanderons comment est vécue la perception visuelle chez Claude Simon et si le modèle cinématographique n'entretient pas, encore une fois, quelques points communs avec celle-ci.

L'image se fait image cinématographique et le cinéma, déjà convoqué, va devenir le centre de notre réflexion. Claude Simon évoque-t-il dans ses œuvres les moments de fabrication d'un film ? Si oui, quelles sont ses connaissances à ce sujet et comment utilise-t-il ces éléments ? En outre, au-delà des étapes d'un film, ne peut-on voir, dans l'œuvre, se dessiner les

caractéristiques mêmes des images cinématographiques, la question du cadre, de la lumière et de la bande-son se posant avec acuité ? L'image cinématographique n'est pas unique. Elle s'articule avec d'autres images dans le cadre d'un film. Ainsi le cinéma propose-t-il le paradoxe d'un flux discontinu qui paraît continu. Cette tension semble convenir tout particulièrement à l'œuvre simonienne. Peut-on, dès lors, mettre en valeur le « montage » pour mieux comprendre cette écriture et, dans ce cas, faut-il se référer à une théorie classique du montage ou à d'autres approches qui conviendraient mieux à une écriture du décalage et du réseau ? La question du montage est celle du *cut* mais aussi du fondu-enchaîné, de la surimpression. Peut-on parler de « mélange d'images » dans l'œuvre de Claude Simon ? De ces questions, découleront encore d'autres interrogations qui permettront d'aborder, de façon originale, l'énigme temporelle simonienne.