Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, avec la participation de Peter Brugger, photos de Georg Bense, postface de Pascal Quignard

Aude Michard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/661>

DOI : 10.4000/ccs.661

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2009

Pagination : 162-170

ISBN : 9782354120580

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Aude Michard, « Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, avec la participation de Peter Brugger, photos de Georg Bense, postface de Pascal Quignard », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 5 | 2009, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/661> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.661>

Ce document a été généré automatiquement le 24 septembre 2020.

Cahiers Claude Simon

Mireille Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, avec la participation de Peter Brugger, photos de Georg Bense, postface de Pascal Quignard

Aude Michard

RÉFÉRENCE

Mireille CALLE-GRUBER (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, avec la participation de Peter Brugger, photos de Georg Bense, postface de Pascal Quignard, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, 216 p., ouvrage accompagné d'un DVD Rom.

- 1 C'est un ensemble de documents du plus grand intérêt pour les études simoniennes que Mireille Calle-Gruber a réunis, avec la participation de Peter Brugger et l'autorisation de Réa Simon pour l'accès aux archives, dans le volume publié par les Presses de la Sorbonne Nouvelle. La photographie de couverture, réalisée par Georg Bense lors du tournage de *L'Impasse*, annonce une remarquable série présentée à la fin du volume et donne à voir Claude Simon dans l'attitude du cinéaste qu'il a rêvé d'être. Quant au titre, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, il suggère tout ce que le passage du roman au scénario puis au court-métrage permet d'apprendre sur le travail de l'écrivain. Mireille Calle-Gruber met en évidence l'essentiel dans sa belle introduction « Claude Simon, la main heureuse », et livre ensuite des documents précieux pour l'analyse, comme la transcription du film et de l'entretien filmé qui en est indissociable, le scénario de Claude Simon, le découpage technique par Georg Bense et Peter Brugger, la correspondance échangée entre ce dernier et Claude Simon, etc. On peut lire au fil des pages la chronique d'un projet partagé, avec ses enthousiasmes et ses déceptions, et prendre la mesure de la méticuleuse attention portée par l'écrivain à tout ce qui

concerne son œuvre, à tout ce qui risquerait d'en fausser la perception. Deux autres séries de documents complètent cette vision de l'écrivain au travail : les plans de montages de *Triptyque* et du *Jardin des Plantes* (fac-similé et transcription par Mireille Calle-Gruber) et neuf essais de Claude Simon (conférences, articles, entretiens) à travers lesquels se définit « le roman comme écriture de recomposition » ; en écho, la tentative d'explication sur le plateau d'*Apostrophes*, face à Pierre Boulez avec qui Simon partage la passion pour la « périodicité ». Une réflexion de Pascal Quignard sur la fragmentation ouvre de nouvelles perspectives plus qu'elle ne clôt ce très riche et passionnant volume, dans lequel le chercheur regrettera seulement l'absence d'une bibliographie.

- 2 Brigitte FERRATO-COMBE Jean-Yves LAURICHESSE (éd.), *Claude Simon 5. « Les Géorgiques » : une forme, un monde*, Lettres Modernes Minard, « La Revue des Lettres Modernes », Caen, 2008, 259 p.
- 3 La cinquième livraison de la Série Claude Simon offre un ensemble d'études consacrées aux *Géorgiques*, en particulier au « monde » que les « formes » du roman révèlent ou édifient. Ralph Sarkonak, éditeur de la Série, signe en ouverture un bref hommage à Claude Simon, auquel Jean-Yves Laurichesse, éditeur de ce numéro, ajoute la présentation du contenu du livre. Dans la perspective d'une mise en tension des notions de forme et de monde dans *Les Géorgiques*, les principaux thèmes du roman sont réinterrogés. L'intertextualité avec Virgile ou George Orwell est étudiée par Jacques Isolery et Michel Bertrand, les forces archaïques à l'œuvre dans la nature ou sur le champ de bataille par Didier Alexandre, Jean-Yves Laurichesse et Pierre Schoentjes, la stratification du texte et du monde par Sjef Houppermans, la dimension graphique par Brigitte Ferrato-Combe. En complément à ces travaux, Anne-Lise Blanc s'intéresse aux formes sans figure de quelques silhouettes des œuvres romanesque et photographique simoniennes, et Ralph Sarkonak aux évocations de la Shoah dans l'infratexte des romans simoniens de *Gulliver* au *Tramway*. Les 30 dernières pages du numéro sont consacrées à des comptes-rendus d'ouvrages sur Claude Simon parus entre 2004 et 2006.
- 4 Jacques Isolery dans son article « Faire œuvre avec le contre » commente le titre du roman, c'est-à-dire le raccourci temporel et la rupture générique qu'il suggère. Selon Isolery *Les Géorgiques* serait une « invitation à descendre jusqu'à l'exemplarité d'une leçon de choses, de temps, de vie ». Reprenant la formule de Benjamin « travail de Pénélope de l'oubli », le critique va observer dans l'œuvre simonienne la « puissance des mots à conjoindre et disjoindre les représentations ». C'est d'abord l'oblicité du titre « roman » qui est mise en valeur, lorsque chez Virgile le lyrisme exalte une harmonie quand le roman simonien est placé « sous le signe d'une agonistique généralisée, un contre ». En effet, à un art de la guerre esthétisée, Simon oppose « l'apathie froide » du général L.S.M. déçu dans ses deux passions politique et amoureuse, et accusant les désaveux successifs de l'Histoire. Le *titulus* du personnage indique une « synthèse de l'avec et du contre, la synthèse du spécifique et du général ». Isolery relève à cette occasion les aspects d'une rêverie médiévale, d'une « poésie du combat » dans les descriptions de l'Histoire où participe L.S.M. Après avoir étudié le titre du héros, le critique s'intéresse aux « sans-titres », tels que les gitans immémoriaux ou les soldats anonymes sous la pluie, rappelant que l'individu n'est que le jouet de forces archaïques, l'ensemble des opprimés dans les romans simoniens constituant l'envers de tout modèle, notamment héroïque. Avec l'appui de Ricœur et

Bergson, Isolery indique que le titre du roman est un « opérateur majeur de la synthèse qui s'opère entre mémoire et imagination » lorsque la référence générique réactive un souvenir appris. Isolery se penche ensuite sur le rituel de lecture des lettres de L.S.M. par Batti, et le « repassage » adulateur des plis des lettres. Toutes les formes de répétition à l'œuvre dans le texte voient opposer à leur stérilité « la productivité de la reprise » lorsque réel et histoire sont métamorphosés dans l'ordre du récit en acte. « L'autre du texte se sont les manuscrits et lettres » de L.S.M., le texte d'Orwell, les romans de Simon précédents, la trace dans la mémoire ne connaissant pas de hiérarchisation. *Les Géorgiques* serait enfin l'accomplissement d'un processus de deuil : celui des illusions de personnages antérieurs tels que Georges, et celui de l'écriture balançant chez Simon, comme dans le dessin d'ouverture, entre « trace schématisée » et « hypotypose amplificatrice ».

- 5 Didier Alexandre contribue ensuite avec une étude intitulée « "Le fin dessin [...] sur le fond noir". Le récit malgré le monde dans *Les Géorgiques* », et structurée par la question du rapport du monde au discours qui le construit. La préhistoire, thème récurrent de l'œuvre simonienne, correspond justement à « un moment théorique, hors histoire confondue avec l'écriture ». Alexandre évoque un « darwinisme simonien pessimiste » quand l'homme est lui-même produit de la matière et non celui qui lui donne forme, d'où la permanence du « comme si » indiquant l'impuissance de la fiction à recouvrir « la béance de l'humanité réelle », « moment non-humain inaccessible au récit ». Alexandre relève ensuite les images du monde livrées par le roman : monde modelé par l'humain civilisé, cadré, des cartes postales, c'est-à-dire « autant la mise en fiction du réel que l'impossible humanité du monde ». Le monde fictionnel façonné par les images est celui de L.S.M. à la fois soumis à la matière et marmoréen, imputrescible, « incassable ». Simon réduisant « constamment la guerre au mouvement physique du guerrier » interroge la finalité des actions voire la notion même d'action lorsque la « fin » de l'homme est « le terme atteint par l'épuisement d'une dynamique, qui est réduite à un phénomène physique », « réalité irreprésentable » échappant à toute « préfiguration symbolique ». Les gitans représentent cette matière qui échappe au temps, comme le froid de l'hiver « un pur état matériel anhistorique ». Le monde extérieur est donc d'abord chez Simon un monde phénoménal duquel le sujet est toujours partiellement absent, et qui ne lui est accessible que par trace, persistance rétinienne, ou appréhension picturale, ce dernier aspect suppléant par son « unité de surface » à l'incomplétude d'un réel et d'un récit fracturés. Le roman rapporte certes selon Alexandre l'ambition de créer un monde (ainsi L.S.M. fixant le monde dans ses lignes, notamment à l'aide du plan), mais la destruction (des chevaux, du château) dénonce inlassablement la vanité de cette ambition. Alexandre rapproche encore la pensée physicienne de Simon de celle d'Empédocle, ou de la chôra platonicienne du *Timée*, puis termine par l'analyse des formes et couleurs, faisant l'hypothèse d'une « métaphorisation du texte par ces formes ». En effet, l'instabilité et la « différence inscrite dans la similitude » sanctionnent « ce point événementiel catastrophique qui rend évident le non-retour à l'usage antérieur du monde », et illustrent une « crise du récit » : l'« impossible suture d'une blessure personnelle et/ou familiale ».
- 6 Sjef Houppermans compare le « Voyage en Zeeland » de 1973⁴ et *Les Géorgiques* dans son texte « Par terre et par mer : voyages parallèles ». Houppermans relève d'abord une caractéristique des livres simoniens, très visible dans les notes sur la Zeeland : la « stratification du monde » et le « système de couches glissantes » du texte. Au paysage morcelé et coloré de la Hollande correspond la composition du texte : accueillant une

sorte de « nouvelle campagne des Flandres », ainsi que la biographie dispersée du général La Plaine Saint André, à laquelle s'associent les motifs théâtraux, les sillons, les carrés et les ruptures du texte comme de la terre. George Orwell et l'histoire du frère n'apparaissent pas dans le texte de 1973, mais on y débusque des fragments annonçant l'errance du cavalier en 1940, les extraits de lettres évoquant la jeune Hollandaise, et les marques de la féminité (liées par exemple à la couleur rose et à la mélancolie). « Chant de la terre et de la mer », « traité fataliste et mélancolique », « exploration intertextuelle et maçonnerie artisanal », cet « essai » invite le lecteur à la même flânerie que *Le Jardin des Plantes*.

- 7 Michel Bertrand (« De Hommage à la Catalogne aux *Géorgiques* : "Et où irez-vous ?" »), compare les textes de Simon et Orwell, dont les expériences espagnoles ont peu à voir et ne coïncident pas temporellement, mais accusent toutes deux une cruelle désillusion. Pourquoi Simon intègre-t-il l'expérience d'Orwell à celles de l'ancêtre et de son descendant ? Ce sont d'abord les événements que Simon retient, procédant à une intertextualisation du roman orwellien, tout en supprimant le romancier, et les toponymes associés, au profit d'O., qui renvoie à *La Bataille de Pharsale*. Sous le titre « N. » Bertrand désigne le narrateur, enfant ou cavalier, dominant hiérarchiquement O. dont le récit est alors mis sous tutelle : « là où tout était joie et couleur chez le romancier britannique, tout devient sombre, sordide et inquiétant » (le départ en train des volontaires). Bertrand se demande si c'est un roman de formation qu'édifie Simon, si le récit d'O. a une valeur auto-réflexive ou cathartique. Comparant les trois personnages principaux du roman, on constate que L.S.M. est le modèle de référence, paternel et détenteur d'un enseignement pour N. Si Orwell a fait de son récit un roman réaliste en s'efforçant à la cohérence, l'ancêtre, qui « laisse en l'état les cycles de la vie », et son descendant, accusent une « analogie généralisée » (selon l'expression de Lucien Dällenbach). Les séquences espagnoles des *Géorgiques* complètent en outre celles du *Palace*, le dialogisme entre le groupe N.-O. et L.S.M. étant essentiellement dévolu au projet autobiographique et à l'écriture mémorielle, toujours prospective chez Simon.
- 8 Dans « Lire la guerre dans *Les Géorgiques* », Pierre Schoentjes fait valoir que les variations sur le thème de la guerre dans le roman simonien ne sont pas seulement jeu mais enjeu éthique. Nous savons que Claude Simon refuse toute écriture illustrant une idéologie, ainsi que les images des livres, historiques ou de fiction, représentant la guerre (par exemple la bataille rangée, née en Grèce au V^e siècle, ou le mythe de la bataille directe symbolisé par la charge de Reichshoffen). Le critique s'interroge ensuite sur « Le mythique comme alternative à l'héroïsme et au réalisme ? », et remarque que si « les blessures et la mort se disent sur le mode de la litote », la guerre dans sa totalité est présentée comme un univers mythique, cosmique. Fréquemment représentée dans l'œuvre comme épidémie ou machine, Simon rejette pourtant le caractère inévitable de la guerre, et la machine est alors accompagnée de ses mécaniciens. La question de la responsabilité de la guerre sous-tend cette vision : la guerre du général acteur n'est pas celle du soldat victime. Quoique la question du fascisme soit généralement évitée dans l'œuvre, les responsables de la guerre qui la conduisent à distance sont clairement visés, les francs-maçons par exemple. En effet *Les Géorgiques* montre bien comment dans les guerres, à un moment d'organisation et de décision succède l'absence d'ordre et l'incohérence fatales. C'est donc au moment de la décision qu'il faudrait agir, idée commune à Simon et au philosophe Alain.

- 9 Jean-Yves Laurichesse, dans « Une météorologie poétique. Le génie du froid dans *Les Géorgiques* », se penche plus précisément sur la deuxième partie du roman relatant la longue errance du cavalier durant l'hiver 39-40, sur ce « conte d'hiver » à la fois tragique et merveilleux, dont le froid est le personnage central. Qu'il s'agisse du bref épisode de la marche nocturne de février 40 ou des séquences relatives à l'ensemble de la période hivernale, le romancier développe une « phénoménologie du froid », une « mythologie boréale ». Dans un espace uniformisé, où le temps météorologique se confond avec l'espace, le froid est caractérisé dans les métaphores et comparaisons par sa cruauté, sa « pureté impitoyable », transformant la matière, humaine ou alimentaire. Son action est à la fois dissociatrice (la colonne de soldats) et agrégative, rendant tous les éléments du décor, et l'air lui-même, compacts. Guerre et hiver sont associés sous le signe de la répétition, d'une intemporalité « à la fois protectrice et dangereuse ». Laurichesse relève ensuite les aspects surnaturels des descriptions du pays sous la neige : divinité en proie aux métamorphoses, décor d'opéra, rêve géologique annonçant un « dérisoire sursis à la putréfaction », vieux général compris. Les comparaisons recourant au champ sémantique du gigantisme et de la démesure sous toutes ses formes « renouent avec une pensée archaïque du monde » : tel le bûcher sacrifiant les jeunes arbres, c'est-à-dire la guerre sacrifiant les jeunes soldats. Le génie du froid réside ainsi dans sa capacité à transfigurer la nature, comme l'artiste dont il est la figure. Laurichesse relève justement quelques-unes des nombreuses références aux techniques graphiques, ou aux figures géométriques dans le roman, à Bruegel l'Ancien, Durer, Uccello, et conclut sur l'« enchantement » dont O. et le cavalier font tous deux l'épreuve.
- 10 Brigitte Ferrato-Combe discute quant à elle de quelques « Variations sur le tracé et les formes graphiques dans *Les Géorgiques* ». Elle s'intéresse d'abord au dessin du prologue qui reprend l'incipit de *La Route des Flandres* : la lettre en tant que forme graphique, le « tracé comme inscription du temps à la surface des corps et des objets [...] le tracé, en un mot, qui devient trace ». Le dessin du prologue donc, oscille entre statuaire et hyperréalisme anatomique. Les veines de marbre, comme les blessures et cicatrices des soldats ou les rides, sont un paysage corporel analogue à celui de la terre. Ferrato-Combe étudie ensuite ce qu'elle nomme « géométrisation du vivant » dans quelques scènes : par exemple L.S.M. sur sa terrasse, au théâtre, ou le plan du domaine en « divisions ». La « géométrie funèbre » symbolisée par l'éventail (« nouvelle variation sur le triangle » après le sablier-diabolo des persistances rétinienne du général), reparaît dans les végétaux du jardin ou des papiers peints, où l'on peut lire la lutte « contre le désordre du vivant et la décomposition des corps ». Les motifs récurrents de l'entrelacs, « l'arabesque de la mort », ce sont encore les « points noirs » des corneilles ou les spirales des étourneaux. L'imaginaire calligraphique s'associe aux variations typographiques du texte par « effet d'imitation de la mise en page de certains documents » de L.S.M., mots gravés ou imprimés sur des papiers ou des monuments, qu'il faut déchiffrer (tombe de Marie-Anne, réclames du rideau de cinéma, sigles sur les wagons, toponymes sur les panneaux). Quant à l'écriture manuscrite « épineuse » de L.S.M., elle traduit le caractère du personnage et trahit sa déchéance progressive : la « désintégration de l'écriture » est alors « image de l'épuisement du corps » dans ce roman du déchiffrement.
- 11 La section « Études et recherches » comporte deux textes, dont celui d'Anne-Lise Blanc « La perspective des ombres. Variations sur quelques "silhouette[s] noire[s] sans figure" »

dans l'œuvre de Claude Simon ». Blanc s'y intéresse aux images de « personnages réels » (selon le mot proustien), c'est-à-dire des personnages simplifiés, des « corps meurtris, des figures blessées ». Ce sont l'ombre de la mère (« absente sans reliques ») dans *Le Tramway*, et les nus en noir et blanc de l'album *Photographies : Femme à sa toilette*, *Réa* ou *Femme et fleurs*, dont les éléments se retrouvent dans *De l'autre côté de la fenêtre*. Blanc attire notre attention sur l'immédiateté toujours brouillée dans ces images, l'opacité ou la fuite des regards, les éléments masqués, les jeux de reflets, et l'ubiquité du sujet. Les personnages des photographies sont détenteurs d'un mystère et d'un prestige identique à ceux des romans : « l'ombre [...] a donc moins un effet d'occultation, même si elle entrave la vision, qu'une faculté de révélation ». La photographie *De l'autre côté de la fenêtre* en particulier « fait apparaître à la conscience du lecteur la figure ambivalente d'un auteur présent et qui néanmoins reste en retrait », comme dans le dessin *d'Orion aveugle* : à la fois réflexion sur soi et retrait de soi, écrivain tâtonnant et explorateur conscient de ses limites, « portrait de l'écrivain en voyageur égaré ». Blanc revient ensuite sur des romans antérieurs au *Tramway* pour observer les narrateurs dans l'ombre : par exemple dans *Le Vent* les figures contradictoires des narrateurs que sont le notaire et le narrateur face à une histoire disloquée, comme le personnage Montès. Dans *L'Herbe* c'est la tante Marie réduite à « rien », laconique, puis muette, et à l'écriture dépersonnalisée, « petite forme noire, indélébile », qui reste ainsi « entièrement disponible [...] aux variations de la narration ». Dans *Histoire* ce sont les « ombres chinoises » à la banque qui dénoncent une « réalité fictive ». Ces « figures simples ou déchues, qui s'offrent à la transfiguration » permettraient au narrateur d'envisager la perte, comme les « résidus épars de l'été finissant » du *Tramway* sont une « évocation détournée où survit le souvenir ».

- 12 Ralph Sarkonak contribue le dernier avec une enquête sur les références implicites à la Shoah dans l'œuvre de Claude Simon. Quoiqu'on ne trouve que peu de références explicites à la déportation ou l'Holocauste dans l'œuvre simonienne, l'excipit de *Gulliver* contient une condamnation directe de l'antisémitisme. Mais c'est en général l'infratexte qui dans l'ensemble de l'œuvre laisse apparaître en filigrane une commémoration de la Shoah. Dans le « presque non-dit » de *L'Acacia* Sarkonak relève par exemple les passages évoquant les juifs aux frontières avec l'Espagne, puis disparus, ou le train de déportés croisé par les jeunes touristes dans Berlin. Dans *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques* ce sont les descriptions des camps de prisonniers ou des « suffocants » wagons à bestiaux. Quant aux personnages, Blum rappelle l'ancien président du conseil déporté, et Gastone Novelli est devenu personnage du *Jardin des Plantes*, dont les peintures évoquent la torture, l'incarcération, et leurs signes déhiérarchisés ou géométriques les baraques des camps et les lignes de barbelés. Sarkonak prend encore deux exemples infratextuels dans *Le Jardin des Plantes* : le feu d'artifice à Stockholm avec Brodski, et la réécriture d'un extrait du livre de Churchill indiquant la destruction des archives françaises. Enfin dans *Le Tramway* c'est par la disparition de la famille Espinosa et le silence évasif de la famille bourgeoise du narrateur que le sujet est abordé. Sarkonak indique significativement le choix du lexique de l'excipit de ce dernier roman, lexique déjà apparu de manière éparse dans les précédents textes : « étouffante », « s'affalant », « linceul », « cendres », et « brouillard ».

NOTES

4. Claude Simon, « Essai de mise en ordre de notes prises au cours d'un voyage en Zeeland (1962) et complétées », revue *Minuit*, n° 3, mars 1973, rééd. *Cahiers Claude Simon*, n° 1, 2005.