Acta fabula
Revue des parutions
vol. 11, n° 5, Mai 2010
DOI : https://doi.org/10.58282/acta.5681

Claude Simon et les images

Tristan Hordé

Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, une écriture en cinéma*, Bern : Peter Lang, coll. « Modern Franch Identities », 2010, 358 p., EAN 9783039119837.

Pour citer cet article

Tristan Hordé, « Claude Simon et les images », Acta fabula, vol. 11, n° 5, Notes de lecture, Mai 2010, URL : https://www.fabula.org/revue/document5681.php, article mis en ligne le 26 Avril 2010, consulté le 01 Mai 2025, DOI : 10.58282/acta.5681

Ce document a été généré automatiquement le 01 Mai 2025

Claude Simon et les images

Tristan Hordé

Plusieurs des romanciers rangés sous l'étiquette « Nouveau roman » ont eu des rapports étroits avec le cinéma, en étant critique (Claude Ollier), en écrivant un scénario (Samuel Beckett) ou en construisant une œuvre cinématographique (Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras). Claude Simon, également homme de photographie, avait entrepris en 1961 une adaptation de *La Route des Flandres*, roman publié en 1960 ; ce projet n'a pas eu de suite, mais il a écrit à partir de *Tryptique* le scénario de *Die Sackgasse* (*L'impasse*) et collaboré à sa réalisation.

Considérer la relation entre cinéma et roman a longtemps porté à évoquer les adaptations d'œuvres littéraires pour le grand écran, l'un et l'autre reposant sur la narration. Cependant, on sait bien aussi que l'usage de la langue sur quoi repose le roman est fort éloigné des techniques qui aboutissent à des images animées, que la pratique du montage ne peut être assimilée à la combinaison de mots. Les travaux de sémiotique, comme les réflexions théoriques de réalisateurs, ont profondément renouvelé les approches traditionnelles surtout tournées vers la question du récit. Dès les années 1970, l'œuvre de Claude Simon a attiré l'attention et les études sur ses rapports avec le cinéma, plus largement l'image, ne manquent pas, mais elles concernent les problèmes généraux de la représentation ou de la perception, s'attachent à un roman, ou détaillent l'art du montage, ou encore retiennent le lien à la peinture.

L'intérêt de l'ouvrage de Bérénice Bonhomme est d'explorer méthodiquement tous les aspects, en posant pour hypothèse qu'il y a dans l'œuvre un aller-retour constant entre l'écriture et l'image cinématographique. De formation littéraire, réalisatrice de courts métrages, elle a déjà publié plusieurs études sur les romans de Claude Simon auquel elle a consacré sa thèse[1] et elle collabore à la rédaction des notes du second volume de la Pléiade Claude Simon. Ses analyses font la part belle aux textes théoriques de cinéastes (Vertov, Epstein), aux études sur le cinéma (Christian Metz), aux réflexions sur l'image en psychanalyse et en philosophie. Avec la bibliographie des œuvres de Claude Simon, celle très développée des ouvrages consultés (présentée comme non exhaustive) constitue un précieux instrument de travail.

L'écriture et l'image

L'écriture alphabétique, dans son emploi courant, ne suggère pas dans sa matérialité quelque image que ce soit, fort différente en cela de la calligraphie

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

chinoise ou japonaise. La disposition particulière des lettres et des mots sur la page peut suggérer une forme et un sens (on pense à Mallarmé) ou un dessin avec le calligramme. Claude Simon résout autrement le lien entre mot et image. B. Bonhomme étudie la manière dont sont décrites comme des objets certaines lettres de l'alphabet (*B* et *C* dans *Histoire*, *H* dans *La Route des Flandres*), ou comment la reproduction dans le texte d'une enseigne, des caractères d'une affiche ou d'un programme, le jeu des typographies, valorisent l'aspect visuel de l'écriture perçue comme un tableau ou évoquant les mots-images des abécédaires de l'enfance. Ces jeux graphiques, l'abondance des reflets et des images (dans les rues, sur les boîtes, etc.) tendent à battre en brèche l'illusion référentielle. « *C'est la matérialité du mot, son dessin, qui devient le support de l'imaginaire. Les mots constituent l'image-trace d'une absence, comme l'est l'empreinte photographique*[2] » — où est alors la réalité ? La nécessité de réfléchir sur le rapport entre réalité et fiction est également abordée à propos de la description d'un schéma dans *Le Palace*. Le dessin qui devait éclairer sur le déplacement de personnages dans l'espace, devient si complexe, ressemblant à la fin « *à une pelote de laine* »[3] qu'il dissimule au lieu de montrer, amenuisant la limite entre réel et fiction.

Si l'image sous des formes variées est ainsi présente dans le roman simonien, tout ce qui est propre au cinéma intervient en profondeur. B. Bonhomme relève la richesse du vocabulaire technique et indique que la figure même du metteur en scène dans *Tryptique* est là pour l'écrivain, qui se rêve cinéaste. Elle analyse précisément la place et la fonction d'éléments matériels nécessaires à la fabrication d'un film, notamment le studio. Il s'agit en effet d'un dispositif majeur aux yeux de Claude Simon puisqu'il donne le pouvoir de tout montrer. En même temps, ce qui y est en œuvre, les décors, n'a qu'une existence très provisoire, caractérisé par la fragilité. Rien n'y est vrai et pourtant les images animées donneront à voir aux spectateurs quelques chose qu'ils prendront pour la réalité. Cette boîte toujours changeante symbolise l'incessante transformation des choses, la fragmentation de l'espace dans lequel l'homme est seul et abandonné. Il y est comme « *un voyageur égaré, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé ?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître* [...][4]. » L'extrême difficulté à rassembler des éléments dispersés pour construire un récit s'apparente aux défauts techniques dans la projection d'un film : le son déraille, la pellicule se déchire ; le spectateur quitte alors la fiction rassurante.

Cadrage et éclairage

Pas d'image cinématographique sans lumière et sans cadrage, ce qui peut aussi caractériser la photographie et la peinture, ce qui appartient également à la technique d'écriture de Claude Simon. Chez lui, la lumière « *construit, structure et métamorphose l'espace* »[5], et B. Bonhomme suit le souci de l'écrivain de toujours

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

préciser l'éclairage des scènes, souvent avec de forts contrastes qui évoquent les pratiques du cinéma expressionniste allemand. Selon son intensité la lumière transforme le décor des scènes, les assimile à des décors de studio et, leur conférant une étrange plasticité, accentue leur caractère éphémère. Elle dévoile et dissimule, successivement, et « *dramatise* [...] *l'espace, comme dans la fuite du marié qui, dans* Tryptique, *va bientôt se faire rattraper par son rival qui l'observe*[6]. » La lumière est même considérée comme personnage, par exemple dans *Tryptique* : l'appareil de projection se bloque et, bientôt, « *une tache blanche, aveuglante, dont le pourtour roussi s'agrandit avec rapidité, dévorant sans faire de distinction les deux corps enlacés, les outils et les murs de la grange, les lumières se rallumant alors, l'écran vide maintenant, terne et uniformément grisâtre*[7]. » La scène est reprise dans le film *L'impasse* : la pellicule s'enflamme, les images disparaissent et ne demeure que l'écran lumineux.

Le cadrage, quant à lui, sélectionne une partie seulement de la réalité, donne des corps une vision partielle en les tronçonnant. Dans ses romans, Claude Simon découpe sans cesse l'espace, le morcelle comme il l'est au cinéma, joue sur le vu et le non-vu, excluant une partie du visible. Quand il décrit un corps en gros plan, notamment celui d'une femme, comme pour le mieux voir, l'insistance sur le détail oblige le lecteur à ne plus prendre l'humain comme mesure de toute chose ; la modification de l'échelle trouble les repères et contribue à défaire la vision conventionnelle du monde. Une forme de cadrage utilisée par Claude Simon introduit en même temps des éléments situés à des profondeurs de champ différentes. Il joue ainsi sur la relation entre ce qui est vu au premier plan et sur l'arrière ; alors, « *se construit une véritable rythmique du regard, un basculement devant / derrière constant*[8] » : en les cadrant, le regard partage les espaces et en fait des scènes.

Dans toute l'œuvre de Claude Simon se manifeste le besoin de vouloir voir au plus près, et de vouloir tout voir, ce qui a pour corollaire constant un échec, celui de pouvoir saisir la totalité et seule apparaît, comme sur l'écran, la surface des choses. Être ainsi voyeur, c'est finalement savoir que manque toujours quelque chose à voir, et jusqu'à un certain point être aveugle. Bérénice Bonhomme suit la manière dont chez Claude Simon le voyeurisme aboutit au regard sur soi et à la découverte du double. En outre, partant des acquis du freudisme, elle établit dans l'œuvre le lien entre sexualité et aveuglement ; on se souvient qu'Orion a les yeux crevés après avoir commis un viol.

Le désir de tout voir est toujours lié à un secret. Chaque livre se construit à partir d'une image fondatrice — le colonel abattu dans *La Route des Flandres*, Hélène sur un quai de gare dans *Histoire*, par exemple — à partir de quoi est tentée la recréation d'un roman familial, associée à la scène primitive : « *La contemplation de*

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

la scène primitive constitue un moment où Éros *et* Thanatos *se rejoignent, répondant au désir de retrouver l'état originel dans une sorte d'état zéro de l'existence*[9] » — moment d'échec puisque c'est vouloir l'impossible.

Voir est ainsi lié à la mutilation (il n'y a plus alors rien à voir) et parfois à la mort ; on rappellera une autre fable antique qui narre le sort d'Actéon transformé en cerf par Diane et dévoré par ses chiens pour avoir regardé la déesse au bain. Qu'est-ce qui était à voir ? « … *Quelle était la quête ? L'adversaire / c'est le tout qui échappe* » écrit André Frénaud à ce propos[10], et Claude Simon : « *décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret*[11]. »

Le montage : l'ordre et le désordre

Le regard, d'un autre point de vue, permet de lier entre eux les fragments juxtaposés qui constituent chaque roman de Claude Simon qui aurait pu écrire comme Jean Tortel « *Le regard est la préhistoire de l'écriture. Avant l'écriture les rapports entre les objets compris dans l'espace du regard sont à l'état de mythe*[12]. » B. Bonhomme, à partir d'exemples précis, détaille la manière dont le regard peut être partout à la fois ; les récits alors s'interpénètrent et le lecteur doit retrouver des fils dans la multiplicité des points de vue. Le regard totalisateur d'un narrateur omniscient est exclu ; ce qu'écrit Claude Simon à propos du narrateur dans une note de travail sur *Le Vent* vaut pour d'autres romans : « *tout à fait à l'extérieur de l'histoire, qu'il rapporte n'en connaissant, par accident ou racontars, que des bribes, échafaudant des suppositions, imaginant des scènes dont il n'a pas été témoin, répétant des récits ou des rumeurs — tout cela sans garantie d'authenticité ou de vérité*[13]*.* » Le parti-pris a pour effet que l'univers de la fiction est susceptible de représentations différentes : ainsi, dans *la Bataille de Pharsale*, O. est selon le moment le mari trompé qui épie sa femme, ou la femme épiée. Le plus souvent, le montage simonien consiste à « *exprimer le choc qu'est la déferlante du monde sur l'homme et l'impossibilité de percevoir plus que des fragments* »[14] autour de lui. Le lecteur doit « *assembler et organiser, dans cette* unité *dont parle Baudelaire et où elles doivent* se répondre *en* échos *toutes les composantes de ce vaste système de signes qu'est un roman.* »[15] Ainsi, l'assemblage restitue quelque chose de la simultanéité des évènements malgré la linéarité qu'impose l'écriture.

Les romans de Claude Simon sont analogues à des puzzles extrêmement complexes dont on pourrait croire que certaines pièces seraient égarées. Bérénice Bonhomme montre qu'il n'en est rien, ou plutôt que s'imposent des perceptions troubles, des visions partielles ; certes, la mémoire aide à comprendre que le système est relativement cohérent et le lecteur peut tenter de mettre en ordre l'ensemble des fragments, mais il échoue à réduire le mélange d'images qu'affectionne Claude Simon et à organiser cet univers instable pour lui imposer un sens. Mais il est sans

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

cesse comme la mouche de *Tryptique* qui, venue de nulle part, se déplace sur une feuille de papier où sont tracées trois figures géométriques : son parcours « illogique » finit par établir une relation entre les trois figures — mais quel sens ?

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

AUTEUR

Tristan Hordé
Voir ses autres contributions

Courriel : tristan.horde@orange.fr

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.