

Dynamiques du montage : vers une adhésion sensible

Dynamics of montage: towards a judicious adhesion

Joëlle Gleize

**Édition électronique**

URL : <http://journals.openedition.org/tangence/337>

ISSN : 1710-0305

Éditeur :

Université du Québec à Rimouski, Université du Québec à Trois-Rivières

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2016

Pagination : 47-62

ISSN : 1189-4563

Référence électronique

Joëlle Gleize, « Dynamiques du montage : vers une adhésion sensible », *Tangence* [En ligne], 112 | 2016, mis en ligne le 01 octobre 2018, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/tangence/337>



La revue *Tangence* est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution 4.0 International.

Dynamiques du montage: vers une adhésion sensible

Joëlle Gleize
Université Aix-Marseille

Le point de départ de ces réflexions pourrait être le titre d'une recension du second volume de l'édition de l'œuvre de Claude Simon dans la Bibliothèque de la Pléiade: «l'éblouissement du désordre¹». L'ordre spécifique de l'œuvre, sa cohérence et son harmonie propres seraient-ils aujourd'hui mieux et plus largement appréhendés? Cette requalification du désordre m'incite à interroger la lisibilité du montage dans les dernières œuvres: celles-ci pourraient-elles avoir modifié, et en quoi, l'image d'auteur difficile de Claude Simon?

On sait la narration simonienne fondée sur des descriptions, «tableaux détachés» assemblés ensuite selon des principes rigoureux mais indifférents aux relations consécutives et causales: en l'absence de la tension narrative propre au romanesque, l'intérêt du lecteur se porte sur la découverte progressive des images et des sensations portées par le flux de la phrase. Dans sa remarquable étude sur la lecture de l'œuvre, Christine Genin décrivait cette lecture «studieuse» et «poignante» comme une victoire sur une opacité première². Après

1. Jean-Pierre Thibaudat, «Claude Simon dans la Pléiade, tome II: l'éblouissement du désordre», *Rue89* [En ligne], mis en ligne le 23 février 2013, consulté le 6 novembre 2014, URL: rue89.nouvelobs.com/blog/balagan/2013/02/23/claude-simon-dans-la-pleiade-tome-ii-leblouissement-du-desordre-229723. Seul le titre me sert de prétexte, l'article portant sur l'édition de la Pléiade.
2. «L'émotion ressentie par le lecteur face à l'opacité du texte, puis lorsqu'il parvient à percer le mur du texte et à l'interpréter, a bien entendu aussi sa source dans un vertige plus profond né de la connaissance, qui est toujours reconnaissance de la

le retour à un matériau autobiographique et familial opéré par *Les géorgiques* (1981), *L'acacia* (1989) semble adresser au lecteur des signaux et des repères plus explicites : titrage des chapitres, réduction à deux des strates temporelles entrelacées, ancrage historique précis, place rectrice accordée aux personnages. Simultanément, les entretiens de Simon invitent à lire ses livres comme appartenant à un espace autobiographique. Je voudrais rechercher dans les deux derniers romans et surtout dans *Le jardin des Plantes* (1997)³, le plus complexe, si, tout en témoignant de la constance d'une poétique et tout en composant un montage⁴ a-chronologique, ils portent les traces d'une simplification possible pour le lecteur. Peut-on déceler, dans ces ultimes romans, un assemblage différent des fragments et des séries de fragments, une lisibilité plus grande de leurs liens, et partant, une nouvelle attente de l'auteur ? À partir du personnage du journaliste dans *Le jardin des Plantes*, figuration romanesque d'un rapport au lecteur et de modes de lecture, j'interrogerai les modèles de lecture proposés par Simon hors fiction, dans les entretiens ou conférences, avant de relever dans les deux livres les symptômes possibles d'une simplification.

Portrait du lecteur en journaliste

Du jeune journaliste qui a l'air d'un « démarcheur en train de [l]'évaluer pour [le] convaincre de lui vendre [son] appartement » (*JP*, p. 76), Claude Simon trace d'abord un portrait caustique, raillant sa montre et sa mallette d'homme d'affaires et les questions insistantes sur la peur, de quelqu'un plus curieux de l'expérience personnelle du survivant de la débâcle que du travail d'écriture. Renvoyant à l'expérience de la guerre de Fabrice-Stendhal, et de Faulkner-Sartoris (*JP*, p. 35), l'écrivain raille l'identification naïve de l'auteur et du personnage. De plus, le langage du journaliste apparaît soit

mort à l'œuvre sous la surface des choses et sous la surface du texte » (Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon. Lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 384).

3. Claude Simon, *Le jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *JP*, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.
4. J'utilise ce terme au sens de dispositif technique d'assemblage de matériaux (textuels ou éventuellement hétérogènes), qui est le sens que lui donne Simon quand il parle de « plan de montage » pour décrire sa recherche d'un ordre spécifique mettant en jeu des rapports de liaison et de déliaison différents pour chaque livre.

convenu et scolaire (« le thème de la guerre revient avec insistance chez vous » ; *JP*, p. 76), soit orné de références littéraires non pertinentes : quand il propose pour commentaire « le bruit et la fureur », S. répond : « Non. Beaucoup de bruit mais pas de fureur » (*JP*, p. 84). L'image stéréotypée qu'il se fait de la guerre rejoint celle de ces éditeurs qui décorent « la jaquette du livre avec un dessin représentant un cadavre de cheval en travers d'une route défoncée, boueuse, parsemée de flaques et bordée d'arbres déchiquetés » (*JP*, p. 101). Loin de tout cliché, l'écrivain recherche au contraire la formulation qui fausse le moins possible l'impression ressentie, pour donner à imaginer l'expérience vécue ou remémorée. Ainsi dit-il non pas : j'ai fait la guerre, mais « je m'étais simplement trouvé dedans » (*JP*, p. 77). Ce journaliste qui ne s'attache qu'au vécu se montre peu conscient de ce qu'est l'écriture, opposant à la « sauce romanesque » (*JP*, p. 272) qui enroberait les personnages de *La route des Flandres* (1960), un « compte rendu objectif, neutre » (*JP*, p. 272) qu'il dit préférer : il incarne le lecteur des livres « à base de vécu » de Simon à la recherche d'une illusoire objectivité.

Cependant, le journaliste semble sincèrement intéressé par l'expérience d'affrontement de la mort vécue par l'auteur et celui-ci tente patiemment de la lui faire comprendre, imaginer, avec l'impression de parler « dans une langue inconnue. Mais j'ai quand même essayé de lui décrire ça » (*JP*, p. 83), affirme-t-il. Il reformule donc inlassablement, en usant d'un langage commun, donc ambigu, qu'il lui faut toujours corriger. Une métaphore usuelle — une « grêle de balles » — peut ainsi être réactivée ou ranimée par une comparaison avec « les premiers grêlons d'un orage » (*JP*, p. 34). Un mot « à malentendus » (*JP*, p. 301) comme « mélancolie », d'où surgissent « ces images plus ou moins mièvres à la mode chez les préraphaélites anglais aux couleurs fades », est redéfini à plusieurs reprises (*JP*, p. 303) puis éclairé par la référence à Dostoïevski : « cette déchirante et mélancolique avidité avec laquelle le condamné regarde autour de lui le monde » (*JP*, p. 305).

L'interlocuteur journaliste permet ainsi de dramatiser l'enjeu de cette reformulation infinie de l'expérience traumatique sur laquelle porte tout l'entretien : un enjeu intellectuel *et* sensible, non faire ressentir ce qui a été senti puisque cela est impossible, mais tenter de s'en approcher. Il incarne une incitation à réécrire encore, indéfiniment, et figure l'attente du lecteur, celui que pourraient

tromper les « racoleuses jaquettes » (*JP*, p. 264) rouge et noir de *La route des Flandres*. « Feu et ténèbres. Comme ça le lecteur n'a plus besoin de lire, et si par malheur il lit il va être terriblement déçu » (*JP*, p. 101). Un lecteur qui ne doit pas être trompé. Et Simon montre de la considération pour cette lecture mimétique et identificatoire, de quelqu'un qui verrait Stendhal derrière Fabrice sans se soucier des diktats théoriques et ressentirait une forme d'adhésion sensible à des mots pour y reconnaître quelque chose d'éprouvé anciennement ou virtuellement. C'est l'impression de lecture que Roland Barthes appelle le *punctum*, et qui provoque émotion et effet d'évidence. Barthes, comme Simon, lie cette émotion à celle de la perte, du deuil⁵. Le journaliste a raison de ne retenir de l'œuvre que la seule rencontre de la mort au 17 mai 1940 : elle parcourt — avec les fragments d'entretien — tout le livre et concentre tous les enjeux de l'écriture.

La figure du journaliste, lecteur parodique peu curieux de la spécificité de l'écriture littéraire, porterait donc pourtant des attentes légitimes, adaptées à une écriture « à base de vécu ». Ce lecteur obéit à l'injonction de l'auteur : « Imaginez ! », et essaie de comprendre en traduisant dans sa langue ce qui lui est décrit ou raconté. Commencer cette série de fragments par la question de l'identification à l'auteur indique les limites du précepte théorique de la distinction entre auteur et personnage, précepte qui néglige les phénomènes identificatoires tout comme les effets de lecture. Et l'ensemble de l'entretien de S. avec le journaliste témoigne d'une pensée phénoménologique de la lecture et d'une certaine confiance dans l'efficacité de l'inlassable reformulation du vécu. Il invite à lire toute l'œuvre (et pas seulement *Le jardin des Plantes*) comme une tentative pour rendre compte d'expériences, de sensations, d'une relation au monde, mais aussi pour les rendre sensibles. Or ce n'est pas ce qui était auparavant prioritaire dans les remarques de Simon sur la lecture souhaitée pour ses livres, ou dans sa lecture de Proust.

5. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p. 148. Voir également l'article de Marielle Macé, « "C'est ça !" Expérience esthétique et pensée de l'effet, à propos de Barthes », *Fabula* [En ligne], mis en ligne le 19 février 2008, consulté le 14 novembre 2014, URL : www.fabula.org/atelier.php?C%27est_%26ccedil%3Ba.

Lecture des harmoniques

Le plus souvent, en effet, Claude Simon demande pour ses livres une attention à la composition musicale ou picturale — harmonique —, une sensibilité aux effets de résonance, de récurrences de motifs, d'analogies et d'oppositions. Soulignant la tension entre ordre et désordre, il insiste sur le chaos de remémorations, sensations, impressions perçues ou ressenties au présent de l'écriture et sur la manière dont il écrit et organise les fragments rédigés par morceaux détachés. Dans le *Discours de Stockholm*, défendant le droit pour le roman de n'être pas seulement narratif, il prône une recherche de « crédibilité » non dans une « causalité extérieure » mais dans « une causalité intérieure, en ce sens que tel événement, décrit et non plus rapporté, suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres⁶ ». Ce principe poétique, « crédible parce que *dans l'ordre sensible des choses*⁷ », par « la pertinence des rapports entre [l]es éléments [du texte]⁸ », éloigne le roman du romanesque et le rapproche de la peinture et des autres arts. Simon assigne pour origine à cette pratique un changement radical : « lorsque des peintres, bientôt suivis par des écrivains, ont cessé de prétendre représenter le monde visible mais seulement les impressions qu'ils en recevaient⁹. »

Quelle lecture Simon en déduit-il ? Lisant Proust, il retient une forme, « une communauté de qualités » transmettant le sentiment du temps qui passe. Dans le commentaire de *Sodome et Gomorrhe* qu'il propose dans l'une de ses conférences, il s'attache à un motif descriptif, les mouettes à la fin de l'après-midi à Balbec, en montre les transformations et éclaire les « mises en rapport » avec le contexte narratif. Son admiration va à « la subtile périodicité avec laquelle [ces différents motifs] reviennent “obstinément” toujours à la façon des thèmes d'une fugue, disparaissent et réapparaissent¹⁰ ». En liant les éléments descriptifs disjoints, il met au jour leur composition fuguée et une dynamique descriptive qui, tout en donnant à voir-imaginer les variations chromatiques des mouettes, raconte la fin du jour et rend sensible le passage du temps. Or ce sont précisément ces

6. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 22.

7. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, ouvr. cité, p. 22 ; l'auteur souligne.

8. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, ouvr. cité, p. 22.

9. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, ouvr. cité, p. 26.

10. Claude Simon, « L'absente de tous bouquets » [1982], dans *Quatre conférences*, Paris, Minuit, 2012, p. 69.

pages de Proust qui sont citées et *montées* dans *Le jardin des Plantes* — sans commentaire : comme une lecture en acte, par la citation en composition fuguée d'une forme elle-même fuguée.

Modèle de lecture? Sans doute, et modèle articulé à cette description d'une « vraie lecture » par Simon : « la littérature moderne doit se prendre littéralement pour ce qu'elle donne à lire et dans l'ordre où elle donne à lire¹¹ ». On en déduira la lecture attendue : progression selon l'ordre du montage proposé par le livre et reconstruction — dans le temps de la lecture — des échos de formes et de sens qu'il produit (apparitions, modulations, disparitions et résurgences de motifs). Lire en tissant des liens entre les éléments d'une description, entre une description (qui raconte ou non) et une autre, produit une tension thématique ou esthétique qui porte tout aussi bien la dynamique de lecture qu'une tension narrative. Il suffit de déplacer l'attente, de surmonter l'impression possible de discontinuité ou de fragmentation à la recherche des formes qui organisent le chaos des impressions et souvenirs.

Cette dynamique descriptive requiert une activité lectrice qui est fonction du temps de la lecture, de la distance qui sépare les éléments qui consonnent et de la mémoire du lecteur. À l'échelle du chapitre ou du livre, les résurgences demandent plus d'attention, en particulier pour des livres dont on connaît la composition très élaborée, spécifique pour chacun et toujours loin des modes de composition attendus d'un roman. Les analyses des théoriciens de la lecture, qui opposent classiquement deux attitudes, passive et active, confortent l'idée que toute lecture passive est inadaptée au roman simonien¹². Quand le lecteur se trouve devant des livres où dominent la description, la connotation, les références inter, intra et autotextuelles et une incertitude récurrente sur la cohérence et le sens, il ne peut qu'adopter une attitude active, en cherchant tous les modes de liaison (analogies, oppositions) des fragments qui se présentent.

11. Claude Simon, dans l'entretien qui suit le film *L'impasse* (1975), CD joint à Mireille Calle-Gruber (dir.), *Les triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
12. Opposition ainsi formulée par Jean-Louis Dufays (*Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994, p. 122) : « le privilège accordé à la dimension pragmatique, à la narration, à la dénotation, à la référence extratextuelle, au sens actuel et au sens cohérent demande au lecteur moins d'effort », à l'opposé de « l'option en faveur de la cognition, du discours, de la connotation, des références du sens originel et de la semiosis ».

Christine Genin a souligné en quoi cette lecture «studieuse» oblige à remettre en question ses comportements routiniers: «inquiétude syntaxique et sémantique» et rythme phrastique qui communiquent une expérience du réel et du temps douloureuse; compréhension retardée, «hypothèses de lecture déçues», «signification toujours en suspens» d'un texte dont l'opacité exclut ou sollicite le lecteur selon ses motivations¹³. La dynamique de la lecture peut ainsi se trouver dans l'insatisfaction et l'indétermination (selon les mots de Wolfgang Iser¹⁴), puisque toutes deux stimulent la recherche des éléments d'une même série et l'attente toujours à venir des sens en cours d'élaboration, pour mieux saisir la manière dont l'écrivain a ressenti ou ressente le réel au moment où il affronte le travail d'écrire. À cette interprétation qui demande à être construite et conquise, le lecteur peut éprouver un plaisir à la fois «religieux et ludique¹⁵». Quand Jean Dubuffet explique à Claude Simon pourquoi *Triptyque* l'a «combl[é] de plaisir», il témoigne de la liberté prise avec une lecture routinière:

C'est un livre qu'on ne peut pas lire — si lire est commencer à la première page et finir à la dernière. Ici on ne finit pas. On peut faire usage du livre une vie entière. On peut le lire aussi en remontant de la fin au commencement. Il n'y a pas un sens, il y en a autant qu'on veut. C'est un livre à utiliser comme un tapis de Perse¹⁶.

Cette lecture active n'est en rien réservée au lecteur professionnel, critique ou spécialiste, mais elle suppose que le lecteur accepte les règles du jeu proposées par chacun des livres de Simon. Il les acceptera plus aisément s'il les a rencontrées, approchées dans d'autres livres: il saura alors se laisser porter par le rythme des phrases, ne pas craindre de perdre le fil (de la phrase ou du montage) pour éprouver le flux de sensations et le vertige que le livre procure, accepter de relire pour percevoir de nouvelles «harmoniques» entre les mots et les images. Mais par-delà ces constantes de la poésie simonienne,

13. Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, ouvr. cité, p. 360-361 et p. 379.
14. Wolfgang Iser, *L'appel du texte*, trad. de Vincent Platini, Paris, Allia, coll. «Petite collection», 2012.
15. Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, ouvr. cité, p. 384.
16. Lettre de Jean Dubuffet du 15 mai 1973, dans Jean Dubuffet et Claude Simon, *Correspondance 1970-1984*, Paris, L'échoppe, 1994, p. 12.

chaque livre inventant une forme propre, le lecteur doit chaque fois redéfinir sensiblement ces règles de lecture.

Qu'en est-il dans *Le jardin des Plantes* et *Le tramway* (2001) ? Le journaliste, nous l'avons vu, privilégie des questions apparemment naïves, qui concernent l'adhésion du lecteur au texte : comment cela peut-il faire sens pour moi ? Comment imaginer ? D'autre part, dans plusieurs entretiens des années 1990 comme dans ces conférences où il commentait Proust, en 1980 et 1982, Simon se soucie de l'effet de lecture. Déjà en 1981, il rédige une quatrième de couverture pour *Les géorgiques* où, dit-il à Jérôme Lindon, la datation des trois séries d'événements informe le lecteur de « l'esprit du roman¹⁷ ». Le guidage du lecteur est inhérent à cette pratique nouvelle pour lui et il propose un programme de lecture attentif aux analogies et aux oppositions. Dans un entretien tardif, en 1998, Simon invoque l'argument du plaisir de lecture pour récuser l'accusation d'hermétisme qu'on lui fait. Insistant sur une compréhension non pas intellectuelle mais sensible, il définit sa poétique comme fondée sur une manière d'être au monde, « ce sentiment violent [qu'il a] de la simultanéité¹⁸ ». Et il ajoute : « la question est de savoir s'il [*Le jardin des Plantes*] communique au lecteur cette sensation. » Alors même qu'il se trouve au sommet de son œuvre et de la consécration, il s'inquiète ainsi de ce lien avec le lecteur, de ce « partage du sensible ». Dans *Le jardin des Plantes* et *Le tramway*, Simon renouvelle encore les formes qui permettent de communiquer ce sentiment violent d'impressions ou de souvenirs simultanés, tout ce qui afflue dans le présent de l'écriture de façon chaotique, mais que celle-ci se donne précisément pour tâche de formuler et de combiner en une ou des formes sensibles.

Lire un tapis de perse

Le jardin des Plantes et *Le tramway*, sans jamais renier la poétique simonienne, me semblent faciliter, pour le lecteur qui construit des

17. « À des époques différentes et dans des périodes de tumulte et de violence, trois personnages vivent des événements et des expériences qui semblent se répéter, se superposer » (quatrième de couverture des *Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, repris dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. Alastair B. Duncan, avec la collaboration de Bérénice Bonhomme et David Zemmour, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 2013, p. 1358-1359.
18. Formule de Claude Simon à propos du *Jardin des Plantes*, dans « Parvenir peu à peu à écrire difficilement », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *L'Humanité*, vendredi 13 mars 1998, p. 18.

cohérences, la recherche de repères et de points d'appui. Évidemment pas dans les codes génériques : dès le premier abord, les deux livres écartent toute attente de « roman » ou d'« autobiographie ». *Le jardin des Plantes* déroute par la disposition plastique de fragments sur les trente premières pages environ, et comme dans *Les géorgiques*, il faut surmonter cette phase d'apprentissage avant de retrouver une mise en page familière. *Le tramway*, lui, place en *incipit* une description très minutieuse de la cabine du *wattman*, comme une sorte d'enseigne — non parodique mais presque auto-citationnelle — de l'écriture néoromanesque. L'*incipit* doit permettre d'adopter le bon rythme de lecture et les premières pages mettent le lecteur à l'épreuve autant qu'en condition.

Mais s'ils déçoivent toujours autant « ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte¹⁹ », les deux livres répondent — indirectement — aux questions de l'*incipit* de *Jacques le fataliste* : qui ? où ? et quand ? Si ces références extratextuelles ne sont pas données d'entrée de jeu et apparaissent progressivement, les deux livres les présentent néanmoins comme des facteurs de facilitation de la lecture. On sait que le refus du modèle réaliste a conduit Simon à ne pas désigner par leurs noms les personnes et les lieux. Dans la décennie 1970, la dimension référentielle des livres a été un sujet tabou pour la critique simonienne, française surtout. *Le jardin des Plantes* reprend comme élément de fiction la querelle soulevée par Jean Ricardou et Alain Robbe-Grillet au colloque de 1971 : Simon était accusé de donner « constamment ses référents » (*JP*, p. 358) dans ses commentaires, et d'encourager l'« illusion référentielle » (*JP*, p. 357). L'objet du délit était la lettre d'un lecteur saisi, et pour cause, par l'« effet de réel » de la description de l'embuscade de *La route des Flandres*²⁰. L'anecdote est rapportée avec une exactitude ironique et des initiales transparentes et devient significative de la distance prise avec ses détracteurs et leurs tabous par un auteur qui travaille sur des matériaux autobiographiques.

Dans les romans antérieurs, la référence était anonyme, métamorphosée et problématisée par l'écriture, comme dans *Les géorgiques*, livre fondé sur des documents familiaux abondamment cités, mais où les personnages sont désignés par des initiales, ou dans

19. Selon les mots de Flaubert cités par Simon (*JP*, p. 53).

20. Voir l'analyse de la lettre du colonel C. par Pascal Mougin à l'ouverture de *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'harmattan, 1997.

L'acacia, où seuls les intertitres fournissent la datation historique²¹; en revanche, les noms propres abondent dans les deux derniers livres et surtout dans *Le jardin des Plantes*. Parfois, l'usage de périphrases, de prénoms ou d'initiales joue avec la curiosité du lecteur²² sans la décevoir. Souvent, Simon légende les fragments descriptifs de tel ou tel lieu, comme il l'a fait pour certaines photographies, ou comme cela est fait pour les différentes espèces du jardin des Plantes parisien. Il identifie les documents bruts qu'il intègre en une sorte de collage : lettres de Rommel, citations du procès de Brodski, titres des toiles de Novelli. Il précise ironiquement la chambre n° 4 qu'occupe S. à l'hôtel Astoria de Saint-Pétersbourg (*JP*, p. 285), mais la description peut aussi rester anonyme tout en étant d'une exactitude parfaite, telle celle de la place Monge ou des éléments urbains de Perpignan²³, lieux identifiables sous condition de familiarité avec le référent. Ailleurs la désignation se fait à la manière des écrits de Francis Ponge, le nom propre venant clore le fragment et laissant le primat à l'impression, aux sensations et aux mots qui, seuls, donnent à voir autrement. Les données temporelles sont plus aléatoires, parfois très précises (l'après-midi du 17 mai 1940), parfois absentes ou très vagues comme pour les voyages ou pour les trois moments où surgit la menace de mort : un simple « Maintenant » ne les situe pas autrement que dans un présent absolu (*JP*, p. 309-310). Enfin, l'usage de la première personne offre une apparence de simplicité au lecteur : comme dans une autobiographie, le narrateur serait l'auteur et le personnage. Mais le contrat de lecture de ces « romans » est foncièrement ambigu, l'usage du « je » restant irrégulier dans *Le jardin des Plantes*, étant remplacé par S., tandis que la référence y est toujours aussi intertextuelle et intratextuelle.

21. Voir *Revue des Sciences humaines*, n° 220 (Claude Simon, dir. Guy Neumann), octobre-décembre 1990, et *Revue des lettres modernes*, série Claude Simon, n° 1 (*À la recherche du référent perdu*, dir. Ralph Sarkonak), 1994.
22. Par exemple, « le second mari de la plus belle femme du monde » (*JP*, p. 67) pour Henry Miller, « A. R.-G. » (*JP*, p. 356-358) pour Alain Robbe-Grillet ou « Roger C. » et « Antoine V. » (*JP*, p. 104) pour Roger Caillois et Antoine Vitez.
23. Voir, entre autres, les articles de Michel Bernard, « *Le jardin des Plantes* ou l'hypothèse de la place Monge », *Fabula* [En ligne], mis en ligne le 19 décembre 1999, consulté le 15 novembre 2014, URL : www.fabula.org/colloques/frontieres/213.php, et de Jean-Yves Laurichesse, « "La forme d'une ville" : Perpignan comme archive dans l'œuvre de Claude Simon », dans Ralph Sarkonak (dir.), *Revue des lettres modernes*, série Claude Simon, n° 4 (*Le (dé)goût de l'archive*), 2005, p. 123-172.

Comment comprendre ce nouvel usage de la référence (amorcé déjà dans *L'acacia*) du point de vue du lecteur ? Facilitation de l'accès en première lecture — non sans malentendus possibles ? La critique liait le refus de références extratextuelles au souci de faire porter toute l'attention sur le livre comme ensemble construit²⁴. Simon jugerait-il cette précaution inutile, et le lecteur désormais capable de comprendre de lui-même l'importance de la composition, d'aborder la littérature comme une œuvre d'art ? Ou bien ne s'agit-il pas plutôt d'un déplacement d'accent, celui-ci portant désormais sur une autre forme d'adhésion — l'adhésion sensible à une écriture qui fait voir, entendre et ressentir ?

Du lisible au visible

L'incipit du *Jardin des Plantes*, on l'a dit, invite à aborder chaque page avec un regard neuf et chaque fragment comme détaché sur un fond blanc. Le morcellement concerne d'abord l'espace de la page, les fragments dispersant des éléments d'un seul et même récit à la première personne, celui du voyage en URSS, déjà et autrement raconté dans *L'invitation* (1987). Progressivement, des fragments d'autres séries viendront alterner avec ceux-ci, le récit de voyage dans la salle de bain, l'évocation de Gastone Novelli, etc. *L'incipit* du *Tramway*, lui, est d'une grande simplicité : la première description-narration se fait selon une sorte de *travelling* arrière depuis un gros plan sur la manette du conducteur jusqu'au tramway dans son entier, comprenant le sujet de la perception, le narrateur enfant. L'introduction d'une nouvelle strate temporelle et du second regard, celui du narrateur âgé et malade, ne se fait qu'après une vingtaine de pages et le récit se poursuit à la première personne. Les unités narratives et descriptives, plus longues dans *Le tramway*, sont séparées par ces blancs qui signalent l'intervalle temporel et rendent visible l'écoulement du temps²⁵. Le montage de ces deux romans requiert la même activité de liaison que les précédents : tous deux invitent à faire signifier la

24. Voir Anthony Cheal Pugh, « Simon et la route de la référence », *Revue des Sciences humaines*, n° 220 (Claude Simon), ouvr. cité, p. 38.

25. Je me permets de renvoyer à mes remarques sur le montage-choc dans *Le tramway* : « *Le tramway*, "foudroyante discontinuité" de la mémoire », *Littératures*, n° 46 (Claude Simon. *Le tramway*), printemps 2002, p. 21-32, et « De quelques textes hétérogènes », dans Sylvie Coëllier (dir.), *Le montage dans les arts aux XX^e et XXI^e siècles*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, coll. « Théorie et pratique des arts », 2008, p. 117-130.

juxtaposition, la combinaison des éléments entre eux²⁶. Comment se fait la lecture de ce montage de fragments, avec ce retour fugué de motifs surtout perceptible à la relecture? Quels sont les points d'appui pour ces effets de composition, de liaison entre les éléments disjoints des « séries »?

À première vue, dans *Le jardin des Plantes*, la diversité et le nombre des fragments et des séries, l'hétérogénéité des matériaux utilisés (citations littéraires, correspondances, documents divers) déroutent et font obstacle aux recherches de liaisons et de cohérences. Sans doute la mise en page inattendue du début est-elle compensée par l'unité (relative) de la matière narrative: l'invitation en URSS et les souvenirs qui lui sont associés. Par la suite, la construction des séries est rendue plus malaisée par leur nombre et leur entrelacement très lâche.

Il semble bien cependant que plusieurs séries répondent à une attente narrative, notamment certaines d'entre elles, structurantes, qui reviennent régulièrement: l'entretien avec le journaliste dans la partie I, Proust dans la partie II, l'enfance puis à nouveau l'entretien dans la partie III. Leur liaison est facilitée par des repères référentiels: les patronymes et les toponymes (Rommel, Brodski, noms des villes ou pays). Certaines « séries » présentent même un ordre chronologique: celles de l'entretien avec le journaliste, de la scène dans la salle de bain ou de l'épisode du cargo barcelonais; ou un ordre chronologique et textuel (procès Brodski, citations de *Sodome et Gomorrhe*). Ainsi la série des références à Proust, qui, comme toute référence intertextuelle, relève d'une lecture « active », est d'une grande lisibilité. Clairement signalée et attribuée, elle se construit aisément, en particulier dans la seconde partie²⁷: insertion régulière de citations courtes, identifiables et précédées d'un commentaire sur la rencontre du narrateur avec les dames Cambremer, « où les

26. Avant de souligner le caractère novateur des descriptions balzaciennes, Simon s'élève contre l'aspiration de Balzac à la « vertu didactique » du roman et cite à l'appui la dédicace de *La maison Nucingen*: « Vous et quelques belles âmes [...] comprendront ma pensée en lisant *La maison Nucingen* accolée à *César Birotteau*. Dans ce contraste, n'y a-t-il pas tout un enseignement social? » (Honoré de Balzac, cité par Claude Simon, *Discours de Stockholm*, ouvr. cité, p. 17). Or, comprendre le contraste par la médiation de la seule juxtaposition présuppose une contiguïté signifiante, comme dans le roman simonien.

27. Qu'elle s'ouvre sur des anecdotes biographiques va dans le même sens (perversions de Proust et ses échanges épistolaires avec son éditeur).

mouettes changent peu à peu de couleur tandis que l'heure avance » (*JP*, p. 161), puis sur l'objectif de Proust de « rendre sensible [...] l'écoulement du temps » (*JP*, p. 175) ; intégration des citations renforcée par la référence temporelle commune à tous les fragments situés en fin d'après-midi²⁸. Cet élément référentiel de simplification de la lecture est, avec le montage et la contiguïté des fragments, ce qui transmet « ce sentiment violent [...] de la simultanéité²⁹ » produite par leur contiguïté. Les temps se heurtent dans une explosion de couleurs vives, contrastées, à l'opposé des irisations lentes sur les falaises de Balbec.

À l'exception de cette seconde partie, courte et unifiée par le moment de la journée où se passent les scènes, et de la dernière, qui voit s'achever la plupart des récits et séries antérieurs³⁰ (mort du colonel, de Rommel, fin du procès Brodski, du voyage en URSS, séjour à Paris de S. après son évasion), la saisie de la composition échappe dans sa complexité et son détail à la première lecture. Les dernières pages semblent fournir une sorte de guide de lecture avec les 42 plans alternés d'un film possible, reprenant divers fragments de ce qui précède pour en faire un montage d'analogies et de contrastes. Un guidage certes, mais rétrospectif : pour la relecture que ces pages supposent et préparent, puisqu'aussi bien, la littérature, c'est ce qui se relit. Auparavant, mu par la curiosité qu'avive l'attente de compléments toujours nécessaires, avec l'aide de quelques points d'appui supplémentaires, le lecteur aura pratiqué cette lecture dynamique, tendue vers l'écho suivant, qui caractérise le montage de textes discontinus, narratifs ou descriptifs.

Pourtant, l'autonomie visuelle et thématique de nombreux fragments, comme les images du monde que sont les traces des voyages, peut, elle aussi peut-être, simplifier l'activité du lecteur. Car, du fait des intervalles qui l'isolent et le détachent sur le blanc de la page, chaque fragment se suffit à lui-même, offrant ce que le poète Jacques Roubaud nomme un « moment de prose³¹ » à qui voudrait lire ce livre comme un recueil. Cela supposerait une autre attente, poétique

28. Ceux de la *Recherche* comme les autres : l'embuscade du 17 mai 1940, les deux visites de dirigeants anglais à Paris, une visite récente de la reine d'Angleterre et, en 1940, celle de Churchill.

29. Claude Simon, « Parvenir peu à peu à écrire difficilement », entretien cité.

30. On lit cependant l'amorce (et non la fin) de l'épisode de 1936.

31. Jacques Roubaud, *Le grand incendie de Londres*, Paris, Seuil, 1989.

et non narrative, comme pour ces proses poétiques que sont *Archipel* et *Nord*³², et une lecture du recueil comme étroitement et minutieusement composé.

La lecture des romans simoniens (à l'exception des premiers) a toujours relevé, comme la composition de chaque livre, du montage d'éléments discontinus, puisque l'écrivain décrit déjà en ces termes son travail pour *La route des Flandres*. La nouveauté est ici dans le blanc et dans sa visibilité: *Le jardin des Plantes* et *Le tramway* lui donnent une place et un rôle inédits³³. Le rythme ample et continu de la phrase simonienne³⁴ et le montage par tuilage des fragments, en des pages qui présentaient un bloc compact au regard, laissent place à des éléments détachés, entourés d'un halo blanc. Les deux derniers livres font du montage un processus visible et, avec lui, donnent à voir le rôle de séparation *et* de liaison qu'assurent les intervalles. Car l'intervalle isole le fragment, le délie de ce qui précède pour laisser place à d'autres liens possibles. Ce blanc n'est donc pas simple démarcation neutre ou vide mais un espace actif, qui s'ouvre au lecteur pour qu'il l'emplisse de la mémoire de sa lecture ou de l'anticipation de ce qui va suivre³⁵.

La citation de Conrad placée en exergue au *Tramway* peut s'entendre comme guide de lecture valant pour les deux derniers romans: « le sens d'un épisode ne se trouve pas à l'intérieur, comme d'une noix, mais à l'extérieur, et enveloppe le conte qui l'a suscité, comme une lumière suscite une vapeur...³⁶ » Le halo de blanc qui l'entoure participe à la signification du fragment en rendant visible

32. Textes publiés en 1973 dans des magazines touristiques danois, repris en un volume aux éditions de Minuit en 2009.

33. On peut voir une amorce de ce montage rendu visible par les blancs dans le chapitre xi de *L'acacia*.

34. Jean-Marie Barnaud décrit l'écriture de Simon comme « un mouvement [...] ininterrompu, qui ne déroulerait qu'une seule et unique phrase du début à la fin, d'une seule tenue, de page en page, de livre en livre » (« La question de la présence chez Claude Simon: une lecture du *Tramway* », *Remue. net* [En ligne], mis en ligne le 28 janvier 2014, consulté le 12 novembre 2015, URL: <http://remue.net/spip.php?article6397>).

35. « Ainsi l'intervalle n'est pas seulement écart, séparation, mais également lien », dit de l'intervalle cinématographique Bérénice Bonhomme (« Lecture de Claude Simon au miroir de l'intervalle cinématographique », *Fabula-LhT* [En ligne], n° 2 (*Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement)*), mis en ligne en décembre 2006, consulté le 31 octobre 2014, URL: www.fabula.org/lht/2/bonhomme.html).

36. Claude Simon, *Le tramway*, Paris, Minuit, 2001, p. 9.

sa liaison avec les autres. Ou bien en ouvrant une béance, comme celle qu'indiquent les points de suspension plaçant ce fragment au cœur d'un vide, d'un non-dit : « ... simplement quand je suis revenu pour les grandes vacances après Pâques la liseuse n'était plus là³⁷ ». Avec le blanc des intervalles, l'implicite qui surgit de ces liaisons et déliaisons devient sensible, visible, espace à interroger.

L'écriture du montage crée chez le lecteur une attente, une tension rythmée par les alternances, les chocs, les échos et reprises puisqu'elle souligne les confrontations et les antagonismes autant que les analogies ou les effets d'écho. On peut parler d'une pensée *par* le montage³⁸, au sens très simple où, par exemple, juxtaposer un fragment du récit du refus par Simon de signer la déclaration finale sur les lendemains radieux et les citations du procès de Brodski vaut pour une prise de position politique. Mais, plus largement, le montage *pense* en faisant prévaloir les analogies et les antagonismes dans le réseau de sensations et d'images mémorielles, comme la juxtaposition répétée de fragments associés à l'opposition des mots « fleurs et mort³⁹ ». Il participe ainsi de la vision que cherche à transmettre l'œuvre, dans ce que Merleau-Ponty appelait un « dévoilement du monde sans pensée séparée⁴⁰ ».

*

Rendre visible et sensible le montage, c'est ainsi rendre manifeste la liberté laissée au lecteur dans la construction des cohérences que ce montage implique : un pari mais aussi une confiance dans la capacité de l'écriture à transmettre aussi bien sensations et affects que cohérence esthétique, dans son pouvoir de susciter une adhésion sensible. Ce pari et cette confiance me semblent ainsi inscrits

37. Claude Simon, *Le tramway*, ouvr. cité, p. 68.

38. Georges Didi-Huberman rapproche Simon de la pratique de l'atlas d'images d'Aby Warburg dans *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire* 3, Paris, Minuit, 2011, p. 293.

39. Claude Simon, *Le tramway*, ouvr. cité, p. 116. Opposition présente bien avant d'être ainsi isolée en clause de fragment dans les pages 106-108 et poursuivie dans les pages 118-121, elle unit aussi bien le temps de l'enfance et celui de la vieillesse, la figure de la mère et de la jeune malade ou les rites mortuaires catholiques et bouddhiques.

40. Maurice Merleau-Ponty, « Notes de cours "Sur Claude Simon" », dans Raymonde Debray Genette et Jacques Neefs (dir.), *Genesis*, n° 6 (*Enjeux critiques*), 1994, p. 140.

dans la lisibilité du montage que présentent les deux derniers livres de Simon. Une lisibilité qui ne tient sans doute pas seulement à son écriture, mais aussi à l'évolution de la lecture de ses œuvres, ainsi qu'à l'évolution de la littérature : autour de Simon et en grande partie grâce à lui, morcellement et hybridité, juxtaposition de textes hétérogènes, jeux avec la chronologie temporelle, ces dispositifs de prose ne sont plus rares dès les années 1980⁴¹. Ces formes innovantes ont, comme le dit Proust de toute œuvre nouvelle, créé leur lecteur, vaille que vaille. Elles ont suscité des attentes libérées des carcans antérieurs et généré des modes de lecture eux-mêmes hybrides, mêlant adhésion et intellection, tension narrative et esthétique. Utopie de la lecture ou un de ses avènements possibles ?

41. Pour plus de précision, voir Joëlle Gleize, « Années 80 : enjeux esthétiques et éditoriaux d'une périodisation », *Revue Intercambio*, 2^e série, vol. 6, 2013, p. 7-23, Portugal, <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id1184id2617&sum=sim>.