

Cahiers
Claude Simon

Cahiers Claude Simon

9 | 2014
Varia

Espaces urbains, architecture et écriture dans l'œuvre de Claude Simon

Pierre Hyppolite



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/895>

DOI : 10.4000/ccs.895

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 mai 2014

Pagination : 43-53

ISBN : 9782753533387

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Pierre Hyppolite, « Espaces urbains, architecture et écriture dans l'œuvre de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 22 septembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/895> ; DOI : 10.4000/ccs.895

Cahiers Claude Simon

ESPACES URBAINS, ARCHITECTURE ET ÉCRITURE DANS L'ŒUVRE DE CLAUDE SIMON

Pierre HYPOLITE

Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense

La représentation de la ville participe depuis Baudelaire au rêve d'une « prose poétique¹ » avant de devenir un des lieux d'expérimentation de l'avant-garde picturale du début du vingtième siècle. Trois œuvres d'art manifestent, en particulier, l'intérêt que Claude Simon porte à la question de la représentation de l'espace urbain et contribuent à définir son rapport à l'espace : le dessin autographe « Main écrivant² », *Charlene* de Robert Rauschenberg, et les photographies de la place Monge prises par Claude Simon depuis la fenêtre de son appartement. Notre réflexion s'appuiera, de façon privilégiée, sur ces trois supports.

Le dessin de Claude Simon intitulé « Main écrivant » ne rend pas tout à fait compte de la vue que l'auteur pouvait avoir de la fenêtre de son bureau à l'angle de la rue Gracieuse et de la place Monge. La perspective, l'espace de la rue, l'alignement des immeubles en vis à vis sont légèrement tronqués. Il y a une forte angulation de l'immeuble de la garde républicaine par rapport à l'immeuble précédent de la rue Gracieuse ; ils ne sont pas sur le même axe. Cette angulation n'est pas due à un effet de maniérisme, mais à l'intersection des volumes du bâti et à l'absence de l'espace de la rue. Les murs de pierre et de brique, les chéneaux, les cheminées se trouvent grossis et manifestent une attention précise aux éléments de l'architecture. L'angle d'un des bâtiments de l'immeuble de la garde républicaine est encadré par la fenêtre ouverte. La perspective butte sur ce mur de façade que les crayons, posés sur la table

1. Charles Baudelaire, préface dédicatoire du *Spleen de Paris* publiée dans *La Presse*, le 26 août 1862.

2. Première illustration proposée dans Claude Simon, *Orion aveugle*, Skira, 1970, p. 5.

de travail, désignent au regard. Mais, Claude Simon n'est pas un romancier de l'immeuble comme Perec³. Ce dessin témoigne de l'intérêt de Claude Simon pour les détails architecturaux et établit un lien direct entre l'écriture et l'architecture, le visible et le lisible.

Le tableau de Robert Rauschenberg intitulé *Charlene*, peint en 1954⁴, joue aussi un rôle déterminant dans la perception que l'auteur a de la ville. Il est pour Claude Simon, emblématique de l'art de « l'assemblage » et du « collage »⁵ et reste intimement lié à la représentation que l'auteur a des États-Unis :

ce tableau a eu la propriété d'appeler ou de faire surgir d'autres images (d'autres figures) – de New York, puis du continent américain, d'ailleurs encore – qui sont venues, comme les propriétés du mot « rideau », s'agglutiner autour de la figure considérée au départ⁶.

Le rideau évoqué n'est pas un cache, c'est un seuil. Cette peinture de Rauschenberg s'interpose entre la perception que Simon a de l'espace américain et l'écriture. Les *Combine painting* présentent un espace à voir autant qu'à lire, un espace de mots-objets, évoquant une temporalité historique, un feuilleté de moments divers.

La relation de Claude Simon à l'espace urbain passe par des médiations diverses, tableaux, affiches, cartes postales, photographies... Deux photographies de la place Monge prises par Claude Simon et publiées dans *Du. Die Zeitschrift der Kultur* (1999) en offrent un autre exemple⁷. La première photographie rappelle la description de la place Monge dans *Le Jardin des Plantes*⁸ qui souligne le quadrillage de la place, destiné à permettre le montage des tentes de toiles cirées qui abritent le marché. La prise de vue en plongée d'une fenêtre de l'appartement de l'écrivain accentue l'effet géométrique du quadrillage dû à l'installation des poteaux et des tubes qui supporteront les toiles protectrices des étals. Cette photographie montre l'attention que Claude Simon porte à la topographie et à la géométrie de la place qu'il décrit minutieusement. Une autre photo de Claude Simon présente la même place, sous le même angle, cette fois en hiver. Là, une autre géométrie retient l'attention, celle des traces de pas dans la neige, dessinant une géographie humaine par ces trajectoires dédoublées, rectilignes et courbes.

3. Georges Perec, *La Vie Mode d'emploi*, Hachette, 1978.

4. Robert Rauschenberg, *Charlene*, 1954, huile, fusain, papier, tissu, coupure de journal, bois, plastique, miroir et métal sur quatre panneaux de carton montés sur bois, avec une lampe électrique. Dimension : 226,06 x 284,48 x 8,89 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam. Deux fragments du tableau sont reproduits par Claude Simon dans *Orion aveugle*, op. cit., p. 16-17 et p. 49. La reproduction de ce combine figure dans *Cahiers Claude Simon* n° 6, PU de Perpignan, 2010.

5. Claude Simon, « La Fiction mot à mot », *Le Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, 2. *Pratiques*, 10/18, 1972.

6. *Ibid.*, p. 87-88.

7. Photographies de la place Monge prises par Claude Simon visibles dans *Du. Die zeitschrift der Kultur*, n° 691, janvier 1999, p. 69.

8. Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Minuit, 1997. Abréviation JP.

La perception de l'espace à travers ces trois œuvres se caractérise par une organisation de plans, de volumes, de matières, de couleurs, de surfaces. De fait, on ne peut pas évoquer l'architecture dans l'œuvre de Claude Simon sans parler de l'espace urbain et humain dont elle rend compte. Le regard sur l'espace architecturé passe par le dessin, le tableau, la photographie, qui sont autant de formes de captation de l'espace qui reposent sur des plans géométriques⁹ (la perspective), des rapports d'harmonie au sens mathématique et musical, de composition, de proportions. Comment s'opère le passage du visible du dessin d'architecture, du tableau, de la photographie au lisible du roman ? Quelles sont les formes de la présentation de l'espace urbain et de l'architecture dans les romans de Claude Simon ?

Le roman transforme cette attention au réel urbain et à l'architecture en un objet poétique. L'une des singularités de l'œuvre de Claude Simon est, en effet, d'avoir pris en compte la spatialisation de l'écriture pour intégrer l'espace urbain architecturé dans le corps du texte, en déjouant ainsi les pièges du régime de la représentation réaliste, ouvrant la voie à une représentation postmoderne de l'espace et de l'architecture.

TOPOLOGIE ET TOPOGRAPHIE DE L'ESPACE URBAIN

L'une des modalités de la présence de la ville dans le texte simonien est la liste. La liste est une manière de cartographier l'espace. Elle présente les lieux, dans l'ordonnement de leur nomination, définissant un parcours de lecture. La liste a une dimension graphique particulière dans le roman. Elle se développe davantage sur le mode de l'énumération verticale que sur un mode linéaire, horizontal. De fait, elle se distingue du corps du texte en cherchant d'autres modes de visibilité. Dans le chapitre du *Palace*, au titre pérecquien¹⁰ « Inventaire », l'auteur fait appel à un dispositif de mise en page, peu commun, offrant soudainement à la lecture un bloc d'espace-temps visuellement détaché des marges du texte :

Calle de la Cruz
Calle del Sepulcro

9. « Une partie (la plus ancienne) du Jardin des Plantes à Paris, a été dessinée selon un plan géométrique, formant un rectangle d'environ quatre cents mètres de longueur sur cinquante de large et qui s'étend depuis les quais de la Seine jusqu'au bâtiment principal du Muséum, d'un médiocre intérêt architectural. La vaste esplanade est encadrée par deux allées de platanes dont les feuillages émondés chaque année forment deux murailles continues, rectilignes, de chaque côté de pelouse et de banquettes de fleurs renouvelées selon les saisons. Il apparaît que l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination... », *ibid.*, p. 306-307.

10. Voir Georges Perec, *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*, extrait du *Pourrissement des sociétés*, Paris, *Cause commune*, 1/1975, rééd. Christian Bourgois Éditeur, coll. « Titres », n° 70, 2008. Le deuxième chapitre s'intitule « Esquisse d'un inventaire des choses strictement visibles ».

Calle de la Sangre
 Calle del Rosario
 Calle de San Cristobal
 Plaza Real
 Cuartel de Caballeria
 Calle de Floridablanca
 Via Augusta
 Arenas Monumentales
 Calle del Consejo de Ciento
 Calle del Concilio de Tarento
 Calle del Hospital de Infeciosos¹¹

La liste acquiert, par sa verticalité, la dimension architecturale de phrases bâties. Elle rend visible la succession des rues, des places, des avenues. Elle empile les noms créant un effet d'espace et de volume révélant un des modes de congruence entre l'architecture, l'écriture et l'histoire. Elle est un des procédés d'ancrage graphique de l'espace urbain dans l'espace blanc de la page.

La liste rend aussi perceptible par son propre rythme un usage de l'espace urbain. Elle offre une présentation de l'espace déterminée par l'ordre du parcours des lieux que reproduit le mouvement sinusoïdal de la lecture du texte. La liste mime ainsi l'effet d'arpentage. Elle fait du lecteur un usager. Elle est une configuration architecturée qui renvoie à une autre façon d'appréhender la ville. La liste crée une forme labyrinthique dans laquelle l'espace n'est pas représenté mais figuré. Topographie réelle ou imaginaire, historique ou actuelle ? « La Barcelone de Claude Simon n'a rien de *touristique*¹² » souligne Jean-Yves Laurichesse. La toponymie de la ville ne se superpose pas nécessairement au monde réel. Ce parcours délimite un espace symbolique, qui s'appuie sur un dispositif morphologique signifiant, identifiable, mais qui ne correspond plus à l'état de la ville actuelle. Le parcours à un point origine, *Calle de la Cruz* et un point d'arrivée, la *Calle del hospital de Infeciosos*. Il n'est pas simplement doté d'une direction. La présentation de ce parcours ne se limite pas à ce déplacement géographique plus ou moins labyrinthique. Il s'insère dans une autre temporalité à laquelle renvoie la toponymie des lieux. Il s'affirme comme « un lugubre inventaire, la lugubre litanie d'une impitoyable religion, de l'impitoyable, arrogante et mystérieuse Histoire couverte de pus, d'infects et inguérissables stigmates » (*P*, p. 18). Le lecteur est ainsi associé à l'espace de manière paradoxale. Le parcours n'est pas l'objet de description : il se suffit à lui-même. On sait que dans la littérature la notion de parcours est liée au développement narratif. Le parcours accompli détermine le schéma narratif du conte ou du récit d'aventure. Mais, ici le parcours n'est pas pour autant dénué

11. Claude Simon, *Le Palace*, Minuit, p. 18. Abréviation *P*.

12. Jean-Yves Laurichesse, *La Bataille des odeurs, L'espace olfactif des romans de Claude Simon*, L'Harmattan, 1998, p. 67.

de tout rôle actantiel. Si le texte ne dit rien de plus que le nom du lieu traversé, ces noms de rue ont été ceux de la ville de Barcelone. Barcelone n'est pas nommé dans *Le Palace*. Mais comme Jacques Leenhardt l'affirmait lors du colloque de Cerisy-la-Salle: « Je ne vois pas l'avantage qu'il y a à vouloir nier l'évidence massive que *Le Palace*, s'il n'est pas une description de Barcelone, renvoie constamment le lecteur à l'idée que "ça" se passe à Barcelone¹³. » Pourquoi le nier en effet? Claude Simon s'est expliqué sur l'effacement des noms propres des villes:

Si je mets un nom de lieu, un nom de personnage, cela limite tout de suite. On me dit: « vous n'avez pas nommé Perpignan! » Non, c'est une ville du Midi comme beaucoup d'autres villes du Midi, et d'ailleurs fortifiée, avec un vieux quartier, de vieilles rues... [...] Il me semble que ne pas donner les noms, c'est ouvrir les choses¹⁴.

L'énumération permet de rester au seuil du réel. Cette référence à une réalité historique oubliée caractérise une approche postmoderne de l'espace urbain. Claude Simon défait le lien qui unit le nom à son référent urbain.

Parler des lieux simoniens oblige donc à concilier plusieurs exigences: ne pas feindre d'ignorer le référent lorsqu'il est commode ou utile de le nommer, respecter cependant le choix d'écriture de Claude Simon en n'abusant pas de toponymes absents du texte, tenir le référent enfin pour ce qu'il est, à savoir un élément extra-textuel que l'écriture ne saurait en aucun cas *reproduire*, mais à partir duquel elle travaille¹⁵.

La page n'est pas seulement un fragment d'espace qui construit son propre référent spatial. Elle est une surface d'inscription, où les signes tels qu'ils sont assemblés produisent un effet d'anamorphose spatiale. L'évocation des noms aux consonances étrangères, leurs caractères métonymiques contribuent à la fictionnalisation de cet espace. Les toponymes renvoient à l'imaginaire suscité par les sonorités étrangères, les référents cultu(r)els. La toponymie des lieux convoque tout un imaginaire historique. L'énumération commence par la rue de la Croix, puis la rue du Sépulcre, puis celle du Sang, du Chapelet... pour nommer en fin de parcours l'Hôpital des infectieux évoquant un véritable « chemin de croix ». Elle révèle la texture de cet espace. Les noms de lieux convoquent l'Histoire religieuse, s'ouvrent à la mémoire et à la douleur collective, portée par la mémoire de la langue et son hispanité. Le lecteur fait ainsi à travers la nomination de ces lieux, une expérience diachronique de l'espace. L'espace visible est lisible au même titre qu'une « ville lisible est celle dont les quartiers, les points de repère ou les voies sont facilement identifiables et aisément combinés en un schéma d'ensemble¹⁶ ». Elle fait l'objet d'une (re)

13. « Claude Simon: l'écriture de la ressemblance », dans *Claude Simon: analyse, théorie*, colloque de Cerisy, dir. Jean Ricardou, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 136.

14. « Visite à Claude Simon, l'atelier d'artiste », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *Révolution*, n° 500, 29 septembre, 1989.

15. Jean-Yves Laurichesse, *op. cit.*, p. 114.

16. Kevin Lynch, *L'Image de la cité*, (1960), trad. par Marie et Jean-Louis Vénard, éd. Dunod, 1999, p. 3.

configuration qui s'efforce de saisir ce que l'espace dit de son organisation à travers sa toponymie. L'ordre dont procède le texte articule le présent à l'Histoire, le religieux au politique, en offrant la possibilité d'un arpentage urbain.

La ville est aussi évoquée à partir d'une image dont la description des éléments lui confère une dimension archétypale :

la découverte, le baptême, la fondation d'une ville, de centaines de villes aux identiques avenues de palmiers domestiqués, aux identiques nuits d'étuve, aux identiques et fatidiques colonnes jaillissant du milieu d'un entassement de figures allégoriques et surmontées du même aventurier de bronze verdi couvert de fientes de pigeons accumulées en croûtes blanchâtres :

Santa Cruz de Guanafusto,
 Santa Cruz de Cayamarca,
 Santa Cruz de Chapada,
 Santa Cruz de Madeira,
 Santa Cruz de Palma,
 Santa Cruz de la Sierra,
 Santa Cruz de la Zaraza,
 Santa Cruz de las Filipinas,
 Santa Cruz de Mudela
 Santa Cruz de Napo
 Santa Cruz de Tenerife
 Santa Cruz de Rio Pardo,
 Santa Cruz de las Dos Bocas (*P*, p. 85)

La ville est caractérisée à partir des traits communs qu'elle partage avec d'autres villes qui témoignent d'une pensée identique de l'urbanisme. La répétition du syntagme nominal entrave en le démultipliant l'effet de référence, empêchant l'articulation du nom avec un espace précis, comme si tous les lieux déclinés se ressemblaient dans leur dissemblance. Mais, la présentation paradigmatique de ces syntagmes nominaux donne une dimension de palimpseste à l'espace du *Palace*. Leur répétition crée l'effet rythmique de la procession et du chant de la litanie des Saints.

Un autre exemple d'analogie entre l'art de bâtir et l'architecture graphique met en œuvre un autre mode de déplacement. Pour présenter les stations du tramway, le texte joue de la disposition horizontale de leur énumération en renforçant, par l'effet signalétique des majuscules, l'idée d'un parcours linéaire, continu, régulier voué aux allers et retours.

[L]es insoucians, ferrailleurs et infatigables petits tramways aux couleurs pimpantes et mercantiles [...] continuant à se croiser et à se poursuivre parmi les voitures et les taxis jaunes, parcourant et reparcourant inlassablement le même itinéraire, dans un sens: « SAGUNTO - TORRES DE SERRANOS - CALLE DE SERRANOS - CABALLEROS - PLAZA DE LA VIRGEN - PLAZA DE LA REINA - SANS VICENTE - ESTACION DEL NORTE - JATIVA - GUILLEM DE CASTRO - JESUS - MERCADO DE ABASTOS - JESUS - GUILLEM DE CASTRO - JESUS - MERCADO DE ABASTOS », puis dans l'autre: « MERCADO DE ABASTOS - JESUS - GUILLEM DE CASTRO - JATIVA - ESTACION DEL NORTE - SAN VICENTE - PLAZA DE LA REINA - PLAZA DE LA

VIRGEN – CABALLEROS - - CALLE DE SERRANOS – TORRES DE SERRANOS
 - - SAGUNTO »... (P, p. 133)

Le mot est exhibé par un dispositif typographique qui en redouble la visibilité. Les noms écrits en majuscules s'offrent à la visualisation avant même leur déchiffrage syllabique. Le mot est ainsi associé à son inscription et fait image. L'énonciation ne cesse d'exprimer de manière mimétique l'enjeu référentiel du nom propre tout en le déjouant par son inscription énumérative. Ce mode de présentation de l'espace urbain se retrouve dans d'autres œuvres de Claude Simon avec quelques variantes liées aux modalités particulières du mode de déplacement.

Ainsi dans *Le Jardin des Plantes* la liste des lieux aperçus du train permet d'égrener les non-lieux de la périphérie de Moscou. La liste s'apparente aux notes du carnet de voyage lorsqu'il s'agit d'évoquer les sites périphériques aperçus de manière passagère.

Au contraire des grandes villes d'Europe (Londres, Berlin, Paris...) qui, pour ainsi dire, se déchiquettent sur leur pourtour, s'effilochent, semblent éparpiller à leur périphérie des banlieues de moins en moins denses, des morceaux de villes, comme un archipel d'îlots de plus en plus dispersés s'égrenant à mesure qu'on s'éloigne du centre... Par exemple, à partir de la gare de l'Est, noté successivement :

Hangars – Gare de marchandises – multitudes de voies

Entrepôts – HLM

Poste d'aiguillage

Terrains vagues – Usines

Pavillons – Jardinets

Gazomètres – Lignes à haute tension Pylônes

Usines – Clôtures en plaques de ciment

Pavillons pierre meulière marron ou crépis gris-noir

Cimenterie – Linge rose qui sèche (gardien?)

Garage en briques : cour plein d'autos à la casse

Fleuve vert – Péniches

De nouveau pavillons, jardinets, vergers

Voies qui s'entrecroisent (pont)

Se dédoublent

Se rejoignent

Plan incliné, remblai s'élevant masquant

Machines (bulldozers) peintes en jaune

Wagons de marchandises roses

De nouveaux vastes entrepôts – choses rouillées, carcasses métalliques, caissons, Terrains de sports... (JP, p. 50)

La liste fonctionne comme une chambre d'enregistrement des choses vues. Mais le texte mime par son décrochage typographique le dessin de l'enchevêtrement des voies qui se « dédoublent se rejoignent ». Ce qui semble prévaloir dans cette disposition, c'est l'effet de présence du lieu que l'énonciation maintient dans l'entre-deux de la chose aperçue et de la chose vue. L'écriture dans sa notation cherche à rendre perceptible des instantanés tout en se livrant entre parenthèses

au jeu des hypothèses romanesques, sans les développer: « Linge rose qui sèche (gardien?) ». Mais, le référent est explicitement désigné; Moscou, Chicago sont ainsi identifiées.

La description de Rome offre une nouvelle modalité du traitement de l'espace urbain et de l'architecture. Elle se caractérise par une autre articulation du visible et du lisible :

Je ne suis pas revenu à Rome depuis. Je ne sais si maintenant ils ont réussi à résoudre leurs problèmes de circulation mais à cette époque c'était quelques chose de totalement anarchique, assez effarant. Avec ses ruines colossales, sa profusion de palais, de coupoles et d'églises entre lesquels circulait (ou se trouvait coincé) le flot des voitures, ça faisait penser aux ossements de quelques monstre prédateurs d'une espèce disparue depuis longtemps et dont une armée d'insectes à carapace s'acharnait à ronger ce qui pouvait encore rester de chair accrochée à ces falaises de pierre, ces arcades, ces thermes, ces dômes boursoufflés et creux. Comme l'accumulation (les cyclopéens et ambitieux entassements d'architraves, de frontons, de corniches, de volutes, de trophées, de tombeaux, de baldaquins, de piétras et d'angelots dorés) laissée derrière elles par de successives dynasties de personnages aux mêmes visages pensifs, glabres et impitoyables sculptés dans le marbre, couronnés de lauriers, de tiares ou de chapeaux de cardinaux. (*JP*, p. 117-119)

Le texte se développe en deux colonnes: sa partie gauche renvoie à la Rome des ruines et de l'histoire telle qu'elle a pu apparaître au regard du narrateur, associant à l'imaginaire fantastique de la protohistoire les motifs architectu-

raux de la ville ; la partie droite évoque une conversation entre S. et G. Novelli et porte sur la Rome quotidienne, celle des embouteillages et des petits laveurs de vitre. Cette seconde part du texte, dont la disposition encadre symboliquement la partie gauche, s'ouvre à d'autres lieux, Naples par le jeu d'une anecdote locale, Ostie par celui d'un itinéraire, Milan par la référence à l'exposition du peintre que concrétise la liste des six titres de tableaux exposés. Ces titres, centrés sur la page, clôturent le dispositif géométrique du texte avant que la relation de la conversation de S. et de G. Novelli ne reprenne jusqu'à l'évocation des tortures subies par le peintre à Dachau. L'espace du texte sémantiquement et graphiquement bifurque. Mais, l'assemblage précédent n'est pas sans évoquer métaphoriquement l'image d'une architecture en forme de palimpseste ouvrant la voie (x) à une forme d'anamnèse historique et personnelle. L'évocation de la verticalité de New York suivie par la description antithétique de Saint-Petersbourg présente, dans le roman, un autre exemple de caractérisation comparatiste de l'espace urbain.

UNE PERCEPTION POSTMODERNE DE L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE ?

La représentation de l'espace s'ouvre aussi parfois sur une perception panoramique à partir d'une vision aérienne. Cette vision du monde comme panorama donne l'illusion de couvrir l'ensemble du champ optique. La Hollande et la Belgique sont ainsi évoquées, en quelques lignes, dans une condensation de l'espace et du temps que renforce le mouvement ascensionnel de l'avion :

Survolées de nuit on ne voit de la Hollande et de la Belgique qu'un vaste réseau de lumières Chapelets égrenés en lignes qui s'entrecroisent divergent courent parfois parallèlement (triangles étoiles carrefours constellations) à perte de vues Mailles d'un filet tendu sur les ténèbres où dorment. Densité de population. À peine parfois quelques rares zones noires (ou peut-être un nuage voilant?). (*JP*, p. 154)

Cette vision surplombante offre une description stylisée (jeux d'assonances, d'allitérations, rythme de prose poétique) des villes et des territoires. L'arrivée à Chicago permet à Claude Simon de décrire l'un des plus hauts gratte-ciels de la ville en mêlant à la vue d'ensemble du bâtiment, la description de ses éléments d'architecture.

L'avion descendait, se préparait à atterrir. Survolant le lac, il longea la ville par le nord. Il était environ midi et, à contrejour, reflétant le soleil d'automne, le lac était comme une plaque d'or. Près de sa rive, et dominant tous les autres, un gratte-ciel s'élevait, non pas parallélépipède comme ses voisins mais semblable, en gigantesque, à l'un de ces échafaudages (derricks?) dressés au-dessus des puits de pétrole, c'est-à-dire en forme de pyramide étirée et tronquée. De l'une à l'autre de ses arêtes s'entrecroisaient en obliques des poutrelles de fer. Il était entièrement peint en noir. L'or du lac semblait en fusion : Chicago. (*JP*, p. 53)

Claude Simon ne nomme pas l'édifice qu'il décrit. Il s'agit du *John Hancock Center*, tour polyfonctionnelle, au profil en trapèze qui offre un mur rideau sur lequel la lumière se reflète. Sa flèche de 456,90 mètres, ses 100 étages, sa longueur de 80 m sa largeur de 50 en font un des plus beaux bâtiments de Chicago dessiné par Bruce Graham. Ce bâtiment noir construit en 1969, à la structure en acier, évoque pour l'auteur un derrick, la charpente métallique qui supporte le trépan d'un puits de pétrole.

La description met en évidence la particularité architectonique du bâtiment, sa structure de façade en treillis, soulignant l'entrecroisement des poutrelles de fer obliques, sans jamais entrer dans le champ sémantique de la beauté. Le gratte-ciel ressemble à « un gigantesque échafaudage ». Le regard que porte Claude Simon sur la tour est un regard sans fascination, sans idéalisation esthétique. L'opposition chromatique entre l'or du lac et le noir de la tour concentre, par un effet de contraste, le regard esthétique sur le paysage. La description du *John Hancock Center* s'apparente aux descriptions postmodernes, par son opposition aux représentations modernes du gratte-ciel qui expriment généralement une fascination pour cet objet architectural emblématique de la monumentalité de l'architecture du xx^e siècle.

Un autre symbole de l'architecture postmoderne est décrit dans *Le Jardin des plantes: Le Caesar' Palace* de Las Vegas :

Tout le monde a pu voir dans des illustrés ou des magazines des photos de cette rue principale de Las Vegas [...]. L'un des principaux établissements porte le titre de *Caesar's Palace*, précédé à l'extérieur par quelque chose qui ressemble, en réduction, à l'esplanade qui s'étend devant Saint-Pierre de Rome, à demi embrassée par une copie, réduite mais cependant imposante, de la colonne du Bernin où, entre les fûts, sont disposées des reproductions en marbre de statues antiques, discoboles, nymphes, déesses ou satyres. (*JP*, p. 303)

Ce que retient le regard de Claude Simon, ce n'est pas la monumentalité de l'ensemble, mais l'hybridité de ce complexe architectural, composé de formes empruntées à l'histoire latine et italienne.

L'énumération de ces objets architecturaux dit la ruine des modèles (« quelque chose qui ressemble, en réduction », « copie, réduite mais cependant imposante ») de cette architecture citationnelle, faite de reproductions, qui recycle des formes traditionnelles de l'architecture européenne dans un espace hétérotopique. Il saisit ainsi, sans autre jugement, la dérivation ornementale de l'architecture postmoderne. Au fur et à mesure de ses voyages Claude Simon se révèle, dans ses écrits, de plus en plus attentif à l'architecture au point qu'il semble important de convoquer l'analogie entre l'écrivain et l'architecte.

PORTRAIT DE L'ÉCRIVAIN EN ARCHITECTE

Si Orion aveugle est « une allégorie de l'écrivain avançant à tâtons dans la forêt des signes », l'œil de Nicolas Ledoux que Simon évoque dans *Les Géorgiques* offre une allégorie de l'architecte à laquelle l'écrivain ne peut que s'identifier.

Un dessin à la mine de plomb de l'architecte Ledoux représente un œil démesurément agrandi, au globe soigneusement ombré en dégradé, surmonté par l'arc d'un sourcil dont les poils ondulés sont tracés un à un par la pointe effilée du crayon. Dans l'iris de l'œil, balayé en partie par un pinceau divergent de lumière, se reflète l'intérieur de l'opéra de Besançon dont les gradins et la galerie s'infléchissent en courbes inverses de part et d'autre d'une ligne horizontale médiane. L'ensemble est conçu dans un style sévère, inspiré de l'antique. La Galerie ornée de colonnes est séparée des gradins de l'amphithéâtre par une frise où sont figurés en bas-relief des personnages vêtus de péplums¹⁷.

Claude Simon est particulièrement attentif aux volumes, aux lignes, à la géométrie, à la topologie¹⁸, à l'architecture et à ses motifs. Ce que l'œil de l'écrivain retient du dessin de Ledoux, c'est cette attention aux détails tracés par la pointe effilée du crayon. Cette perception de l'espace architectural, associant l'architecture rêvée à l'architecture réelle, n'est pas sans faire penser au(x) dessin(s) de Claude Simon « Main écrivant » dont il existe plusieurs versions.

L'évocation de l'architecture parlante de Ledoux est significative. Au-delà de cet autoportrait en abyme de l'écrivain en architecte, ce qui caractérise l'écriture de Simon, c'est cette capacité à dire l'espace pour le reconfigurer dans l'écriture. À la différence de Victor Hugo qui affirmait qu'avec l'invention de l'imprimerie, « Le livre [allait] tuer l'édifice¹⁹ », Claude Simon propose d'autres modes de configuration des textes, multipliant les dispositifs en colonnes, en diagonales, emboîtant mot à mot, phrase par phrase des parcours d'écriture et de lecture, défiant par leur architecture graphique la lisibilité immédiate, pour mieux rendre la visibilité des espaces et la densité des expériences urbaines.

17. Claude Simon, *Les Géorgiques*, Minuit, 1981, p. 75.

18. Claude Simon « La fiction mot à mot », *op. cit.*, p. 73.

19. Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Éditions Pocket, coll. « Classiques », livre 5, chapitre 2, 2007, p. 230.