

Personne ne peut photographier le vent

L'insaisissable présent
dans *Le Vent* de Claude Simon

Jeanne Castillon, ED 120, Thalim, Université Sorbonne-Nouvelle Paris 3

24

Revue *Traits-d'Union*

#09 Le(s) Présent(s)

Résumé : Le présent article propose une étude sur l'élaboration du présent d'écriture qui prend forme pour la première fois chez Claude Simon dans son roman *Le Vent* paru en 1957. Cette poétique est en lien étroit avec la pratique photographique qui, seule, aux yeux de Claude Simon, est capable de saisir l'instant présent. Nous mènerons cette étude à la lumière des propres réflexions de l'écrivain sur ses pratiques photographiques et littéraires et des analyses de penseurs majeurs de l'image (Walter Benjamin, Roland Barthes et Pascal Quignard). Avec *Le Vent*, Claude Simon démonte les rouages de la chronologie classique du roman traditionnel afin de se maintenir au présent de l'écriture.

Mots-clés : présent d'écriture, perception, fragment, photographie, instant, montage

Abstract: The present article proposes a study on the elaboration of the present of writing which takes shape for the first time in the novel of Claude Simon *Le Vent* published in 1957. This poetics is in close connection with the photographic practice, which, in the eyes of Claude Simon, is able to capture the moment. We shall conduct this study armed with the writer's own reflections on his photographic and literary practices and with analyzes of major image thinkers (Walter Benjamin, Roland Barthes and Pascal Quignard). With *Le Vent*, Claude Simon dismantles the workings of the traditional novel's classical chronology so as to maintain the present of writing.

Keywords: writing présent, perception, fragment, photography, instant, editing

Il faudrait, je crois, si l'on veut y voir un peu clair, parler de ce que sont, dans l'écriture, le passé et le présent. Encore une fois, il n'y a pas, comme on le croit communément, diachronie. Il n'y a pas quelque chose qui s'est passé et qu'on écrit ensuite : il n'y a jamais que l'écriture de ce qui se passe au présent¹.

Claude Simon est convaincu que l'on n'écrit jamais le passé. N'existe que le présent d'écriture, lequel est « un 'maintenant' de la mémoire » qui coïncide avec l'instant de la main tenant le stylo sur la feuille d'écriture. Ce présent d'écriture est au cœur du travail littéraire de Claude Simon. Dans son essai poétique, *Orion Aveugle* (1970), il présente au lecteur le dessin sa propre main l'invitant ainsi à voir le geste de l'écriture en cours. Questionner le présent dans l'écriture simonienne exige de se tenir à la croisée des arts, entre littérature et images, dans un *ut pictura poesis* qu'il n'a de cesse de travailler depuis qu'il œuvre². Quel que soit l'outil avec lequel le travail de création est engagé

— stylo, pinceaux, ciseaux, appareil photographique — Claude Simon l'associe à une pensée sur le temps, en particulier sur le temps présent. La pluralité de ses pratiques artistiques et littéraires lui a permis de conjuguer le présent au pluriel, de le démultiplier en des présents qui rejouent et redessinent les procédés de la représentation et de la narration. Ce sont les prémisses de ces présents que nous étudierons à partir de la lecture du roman *Le Vent*⁵ (1957) qui sera le premier de ses romans à être publié aux Éditions de Minuit. *Le Vent* l'entraîne vers une trouvaille décisive : le présent d'écriture. L'écrivain change radicalement d'attitude face à son outil premier, la langue.

Encore dans *Le Vent* je pensais qu'écrire un roman c'était imaginer une histoire, comme on me l'avait appris en faisant de la narration au collège et puis qu'ensuite on l'écrivait avec plus ou moins de bonheur, plus ou moins de réussite. Et puis je me suis aperçu de quelque chose, c'est qu'une fois que j'avais fini d'écrire des bouquins comme ça, soigneusement imaginé à l'avance, ce n'était pas du tout ce que j'avais imaginé, c'était autre chose qui s'était fait, et ce qui s'était fait, c'était mieux que ce que j'avais voulu faire⁴.

Avec ce roman, vient le goût de l'inattendu et de l'inadvertance. Claude Simon cesse d'anticiper l'œuvre à venir pour se maintenir au présent du faire, de l'écrire. Pour le dire avec l'éclairante formule de Jean Ricardou, l'écrivain s'engage alors dans « l'aventure d'une écriture » et non plus dans « l'écriture d'une aventure ». Cette aventure est, pour Claude Simon, intrinsèquement liée à sa pratique passionnée de l'image, en particulier la photographie. « Au moment où j'écrivais *Le Vent* », confie-t-il à Denis Roche dans son premier album *Photographies 1937-1970*⁵, « je faisais encore des photos en noir et blanc, un peu moins sans doute... de moins en moins... les photos de gitans, les platanes en forme de femme renversée... oui, les scènes populaires dans les rues de Perpignan, et les graffiti...⁶ ». Si ces photos paraissent aux yeux du public en 1992, elles sont néanmoins présentes dans le roman *Le Vent* sous la forme de mots donnant lieu à des ekphrasis. Omniprésentes dans les romans simoniens, ces figures de style, consistant à décrire une œuvre d'art, une image, sont génératrices d'une poétique mouvante qui décloisonne les oppositions génériques, description et narration, imagination et réalité, passé et présent. Ces photographies offrent aussi le décor de l'histoire, qui a pour cadre une ville du Sud de la France, anonyme dans le roman, et l'activité de prédilection du personnage principal, Antoine Montés, photographe. L'histoire du *Vent* peut se résumer ainsi : Montés se rend dans cette ville pour recevoir en héritage des terres viticoles, legs d'un père décédé qu'il n'a jamais connu, sa mère ayant fui les lieux après avoir découvert l'adultère de son mari. Étranger aux yeux de tous, il fait la connaissance d'un oncle éloigné et de ses deux filles issus d'un milieu très aisé auquel il n'est pas familier. Sa récente situation d'héritier n'y change rien ; il s'installe dans un hôtel médiocre où il rencontre d'une femme de chambre, Rose. Cette gitane âgée de trente ans est la mère de deux fillettes auxquelles Montés se lie d'affection. Il ne lui déclarera jamais ses sentiments. Cette relation attise la jalousie et la hargne de Jep, le compagnon de Rose. Ce gitan, ancien boxeur, commet un vol de bijoux. Paniqué par l'idée que Rose puisse le trahir, il l'assassine et se suicide dans la foulée. Les deux filles de Rose sont recueillies par l'assistance publique, Montés tente de les prendre en charge mais cela lui est refusé. Si ce résumé offre un aperçu fidèle des principaux événements vécus par Montés, il n'en est pas moins très éloigné de l'expérience de lecture. En effet, cette histoire est relayée par un narrateur, un professeur d'histoire au lycée, que Montés rencontre dans un laboratoire photographique. Cette pratique commune les rapproche et une amitié lie rapidement ces deux personnages, de sorte que Montés se livre à lui. La singularité de la perception des événements

vécus par Montés suscite la fascination de son confident qui en retour en offre un récit sous une forme tout aussi singulière ; lesquelles — perception et restitution — sont inextricablement liées à la pratique photographique et à la relation qu'elle tisse avec le temps présent. Dans la préface de son album *Photographies 1937-1970*, Claude Simon livre sa réflexion entre le présent, la mémoire et la photographie : « seule, à ma connaissance du moins, la photographie peut saisir une trace de ce qui n'avait encore jamais été et ne sera plus jamais⁷ ». Quel est donc ce présent d'écriture dont se réclame Claude Simon si seule la photographie est capable de saisir l'instant présent ? Autrement dit, quel rapport le présent d'écriture simonien entretient-il avec la photographie et ce que nous pourrions nommer une poétique de l'insaisissable présent ? Cette affirmation simonienne nous invite d'abord à réfléchir la photographie comme acte de présence et non plus de représentation, à *cet instant que nous offre à voir la photo*. Elle implique ensuite de concevoir la défaillance de la perception visuelle humaine et celle des autres arts visuels et littéraires toujours pris de court par le passage du temps (*cet insaisissable présent que la raison ne saurait voir*) et à voir ainsi à quel point *Le Vent* insuffle à l'écriture simonienne la nécessité d'un dispositif de montage singulier et propre à restituer ces temporalités discontinues (*le temps de la déchirure restituée*).

Cet instant que nous offre à voir la photo Un personnage hors du temps

Antoine Montés appartient à un monde figé où le passage du temps n'a plus cours. Il a grandi dans une ville qui a « quelque chose d'intemporel, d'immodifiable, et d'indestructible », située derrière « l'accumulation des paisibles, omniprésents et omnisemblables peupliers⁸ ». Il affectionne tout ce qui revêt cette même qualité d'atemporalité. Cette préférence le motive sans doute à conserver la demeure et les terres dont il hérite. Elles ont « quelque chose de par-delà le temps, au-delà de la destruction, sans âge, éternel⁹ ». Ses sujets de prédilection sont ces visages d'éternité sur qui le temps ne semble plus avoir de prise, à l'image de ces veilles femmes espagnoles avec leur « immuable, identique et éternel visage couleur de cire » et ces « quatre cinq Arabes [...] nostalgiques, hors du temps supprimé [...]»¹⁰ qu'il capture sur les pellicules de son appareil photographique. C'est aussi ce qui le séduit chez Rose en qui il décèle une beauté très singulière, « ce quelque chose d'autre que les mutilations ou la patine ajoutent ou plutôt confèrent à une de ces têtes retrouvées dans les ruines [...] cette sorte de triomphe sur le temps¹¹ ». *A contrario*, Montés confie au narrateur qu'il souffre d'« une incapacité, un vertige à se concevoir autre, et ceci une fois pour toutes¹² ». L'altérité est ici à comprendre comme ce qui altère, qui modifie l'arrêt. « Un nouveau costume était pour lui un supplice » et sa nouvelle coupe de cheveux le prive « de défense, l'air plus vulnérable et plus démuné que jamais¹³ ». Pour contrer cette angoisse, il sort toujours revêtu d'une « veste de velours râpée », d'un « imperméable et [de] chaussures éculées ». Ceux-là forment en quelque sorte une protection et une résistance contre la mode et le neuf qui domine cette ville en permanente construction. « Il adore ce qui ne bouge pas [...] et comme ces vieux coins de la ville ont presque tous été déjà démolis, il ne risque plus de les voir disparaître¹⁴ » écrit le narrateur à propos de gravures anciennes que Montés ne cesse de regarder. Cette résistance au temps qui passe est en effet le privilège particulier des images fixes, dessins et photographies qui promettent l'immobilité de leur sujet. La photographie en particulier offre à Montés un temps de répit. Elle impose un temps de pause qui l'apaise en le met-

tant à l'abri du désordre du monde : « jusqu'à ce que le monde hasardeux et compliqué cesse de tourner sans trêve et sans bruit, s'organise, s'ordonne, s'immobilise enfin¹⁵ ». Dans sa *Petite Histoire de la photographie* (1931), Walter Benjamin écrit à propos des premières photographies que « tout dans ces images était fait pour durer¹⁶ ». Antoine Montés est à l'image de ces modèles figés sur les premières plaques photographiques sur lesquelles le passage du temps n'a pas d'effet, il semble « appartenir à cette sorte d'êtres qui ont vieilli une fois pour toutes¹⁷ », si « précocement vieux, qu'à trente-cinq ans il a l'air d'en avoir cinquante¹⁸ ». Le procédé des daguerréotypes, écrit Benjamin, « n'amenait pas les modèles à vivre à la pointe de l'instant mais à s'y installer pleinement ; pendant le temps que durait la pose, ils s'insinuaient pour ainsi dire dans l'image¹⁹ ». C'est dans ce temps de l'instant en pose que s'installe Antoine Montés.

I L'instant du désir

Quand Rose apparaît pour la première fois, il capture chacun de ses gestes comme le ferait un appareil photo, « regardant la scène, et brusquement tout s'arrêtant, s'immobilisant : la femme, la serveuse [...] traversant rapidement la pièce, se dirigeant vers l'homme, lui enlevant l'enfant des bras [...], fourrant [...], jetant, s'essuyant²⁰ ». Le *continuum* du temps est suspendu. La description traduit cette suspension grâce à l'emploi successif et excessif des participes présents qui agissent comme des arrêts sur image. Dans cette séquence, ce phénomène d'immobilisation est intensifié par l'emploi multiple de l'adverbe de temps « maintenant » : « et il se trouve maintenant seul [...] le gitan observe [Rose] aussi sans rien dire fourrager maintenant à coups de crochet [...]. Et quand elle revient l'ainée des deux fillettes se tenait maintenant debout [...] elle ramassait maintenant [...] »²¹. L'analogie entre la perception visuelle de Montés et l'appareil photographique est proposée par le narrateur : « peut-être ne voyant même pas plus qu'un appareil photographique lui-même ne voit, n'est capable de se souvenir²² ». Cette visibilité réduite à un instant photographique est en lien avec le désir qu'il éprouve pour Rose, dont le prénom forme l'anagramme d'Eros. Le regard de Montés capture l'apparition de Rose tout en étant captif de cette apparition. Il vit ce que Pascal Quignard nomme « l'instant aposcopique²³ » dans son essai *L'Image qui manque à nos jours* (2014). Tout se passe comme si la vue de Rose avait immobilisé pour un instant la possibilité de la visibilité. Quignard *réfléchit* au gérondif latin, l'équivalent du participe présent donc, comme temps de l'image. Son emploi signifie que pour l'instant présent « la visibilité est immobilisée dans l'instant d'avant²⁴ ». En ce sens, Montés est un être de la « désidération », laquelle, écrit Quignard, « se comprend comme la joie de voir malgré l'absent ». Désirer quelqu'un c'est ressentir cet « appétit de voir l'absent²⁵ » : *de-siderium*, se traduit littéralement « l'astre absent ». Montés désire Rose, et ce désir ne passe ni par les mots — qui bloquent, tressautent comme pris dans une crise d'épilepsie de la communication — ni par le temps. Le langage n'y peut rien. Lorsque Montés se retrouve pour la première fois seul avec Rose, il refuse d'abord de voir en face ce qu'elle lui dévoile à la flamme de l'allumette qui éclaire son visage « de telle sorte et dans un dessein si évident que, de lui-même, il détourna les yeux²⁶ ». Leurs visages retombent alors dans l'obscurité jusqu'à ce qu'une fenêtre s'éclaire et laisse à Montés « le temps de voir à côté de lui le masque blanc exhumé de l'ombre, l'espèce de visage de morte²⁷ ». De tout le récit, c'est l'unique fois où Montés dispose d'un temps pour comprendre : « alors il comprit ce que la gorge s'était désespérément efforcé de ravalier » : le désir. En dévoilant ainsi son éros, Rose offre à voir un visage que Montés

associe immédiatement à la mort, à Thanatos. Le désir lui fait voir Rose absente *et* présente. Sa pleine apparition sous les yeux de Montés déclenche sa prochaine disparition. Afin d'illustrer la nature du désir, Pascal Quignard convoque le récit de la jeune fille du potier de Corinthe et de son amant²⁸ telle que Pline l'ancien l'écrivit au livre XXX d'*Histoire de la Nature*. Alors qu'ils vivent leur dernière nuit, la jeune femme ne regarde pas en face l'être aimé, mais garde les contours de sa présence en dessinant sa silhouette sur le mur. Ce geste, fait à dessein, permet à la jeune femme de regarder plus tard son amant autant qu'elle le désire. Elle anticipe son absence, fait donc du présent un déjà passé qu'elle transforme d'une « main tenant » le charbon pour le regarder à l'avenir. Montés adopte un comportement similaire auprès de Rose. Il ne la touche pas en sa présence, il la voit déjà absente, morte. Comme la fille du potier, « [il] imagine sa mort ; encore en sa présence [il la] regrette ; [il] désire [la femme] qui est là²⁹ ». Désir et participe présent partagent cette qualité de rendre présent ce qui est absent. Plutôt qu'une représentation du réel, on proposera de voir le participe présent comme une forme de présentification ainsi que l'écrivit Claude Simon :

Si [...] j'écris « ouvrant la porte », [...] je n'affirme rien d'autre qu'une vision, une image, et non pas quelque chose qui s'est passé un certain jour, dans une prétendue « réalité », mais qui se passe très précisément au moment où j'écris. Et qui peut se reproduire plusieurs fois puisque l'image se présente autant de fois que ma mémoire ou mon imagination la suscite³⁰.

Le participe présent permet de transformer la scène en image, de la fixer, de la décontextualiser de toute temporalité passée pour lui permettre de passer au présent, d'être présente en tout temps. Celui qui la convoque peut s'en saisir à tout moment.

L'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel. Lorsqu'on dit : il alla à tel endroit, on donne l'impression d'une action qui a un commencement et une fin. Or, il n'y a ni commencement ni fin dans le souvenir³¹.

Le participe présent possède ce « fort potentiel de conductibilité³² », comme l'écrivit David Zemmour, dans la mesure où « il ne porte ni marque de personne ni marque de temps [ce qui] est particulièrement propice à ces glissements spatio-temporels : si le verbe reste, l'époque et le sujet ne sont plus les mêmes³³ ». À propos de cette conductibilité, Pascal Mougin écrit que le participe présent réduit « l'action à une présence phénoménale insituable et sans épaisseur durative, ni même commencement ni fin [...] comme une pure apparition indépendante de toute configuration concrète³⁴ ». C'est sous ce régime de l'apparition, des « événements réduits à leur apparence³⁵ », que le monde apparaît aux yeux de Montés : « comme ces images fixes projetées sur écran, tirées sur le côté par translation, l'une chassant l'autre³⁶ ». Les effets de causalité et de succession chronologique sont interrompus. Ce n'est donc plus seulement une perception visuelle mais aussi un mode de présence au monde qu'offre la pratique photographique.

I Ce présent que la raison ne saurait voir.

Antoine Montés inaugure la grande galerie de personnages malvoyants et myopes. Il est l'archétype de l'aveugle présent dans chacun de ses romans dont l'image privilégiée est le personnage mythologique d'Orion Aveugle. Montés agit « comme si le monde lui apparaissait à travers une sorte de myopie » dans « un aveuglant poudroïement de lumière³⁷ ».

I L'épilepsie du logos

Antoine Montés ne voit pas les choses à temps car il ne conçoit pas le temps selon

une durée à une seule dimension le long de laquelle les événements-nœuds, le passé, le présent et l'avenir se suivraient sans bousculade, sagement, à la queue leu leu : mais au contraire (le temps) semblable à une sorte d'épais magma où l'instant serait comme le coup de bêche dans la sombre terre, mettant à nu l'indénombrable grouillement de vers³⁸.

Cet instant du coup de bêche est celui du *punctum* de l'instantané photographique, tel que Roland Barthes le définit dans un manuscrit de son essai *La Chambre claire* (1980). « *Punctum* » : « piqure, petit trou, petite tache, petite coupure » ; « c'est ce hasard qui, en elle [la photographie], *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)³⁹ ». Il mène ainsi une réflexion sur le temps photographique que la linguiste Annie Montaut définit comme « un mode de surgissement dans la conscience qui relève plus de la déchirure instantanée [...] où le sujet est psychologiquement arraché à toute autre considération que l'immédiat de la perception, débordé par ce qui s'impose à lui⁴⁰ ». C'est exactement ce que vit Montés : le monde déborde et se dérobe à lui tant il est *empoigné* par l'immédiateté de ses perceptions. Face à ce saisissement du *punctum*, les outils de mesure traditionnels du temps dysfonctionnent. Le temps nécessaire à la communication, à l'échange est lui-même interrompu. Lorsqu'il s'adresse à Rose, son langage devient elliptique, presque épileptique tant le rythme se fait saccadé.

- Mais vous
- Quoi
- Comment Quoi
- Vous avez dit mais vous
- Ah je ne sais qu'est-ce que c'est cette heure qui sonne
- Lui et moi c'est ça que vous voulez dire
- Une demie non les trois quart non je voulais dire non je ne sais plus⁴¹.

Malgré les tentatives de Rose, qui répète ses mots à lui, Montés, trop ému, fuit et feint de ne pas comprendre. Il se saisit du premier signe venu en guise d'issue de secours : les cloches qui donnent l'heure. Pourtant, le temps extérieur ne paraît plus d'aucun secours. Il a beau répéter sa question : « — Il doit être tard je me demande est-ce que vous avez une idée de l'heure qu'il p. », « Bon. Quelle heure est-il ? Depuis qu'on est là assis sur ce banc comme deux idiots...⁴² ». Sa rencontre avec Rose déclenche une nouvelle perception du temps, celle d'un temps fuyant qui échappe au sujet désirant. Il éprouve « la déchirante nostalgie du temps s'écoulant, impossible à retenir comme le sable, l'eau entre des doigts d'enfants, s'enfuyant, inexorable, définitif⁴³ ». Les comparaisons filent la métaphore d'un temps élément tissant la trame d'un *tempus fugit* qui dicte le désir de saisir la vie (d'une) 'maintenant'. Le temps devient une obsession pour Montés. Il le perçoit dans un foisonnement sensoriel, à la fois visuel, auditif et tactile. Il entend « le bruissement liquide puissant du temps se précipitant, irréversible, impossible à endiguer, se ruant avec un fracas de désastre et d'irréparable. Maintenant...⁴⁴ », « c'était encore comme si on pouvait percevoir le temps en train de sourdre, de s'écouler avec la sueur, le bourdonnement du temps confondu avec celui du sang⁴⁵ ». C'est la secrète sécrétion du temps, comme une blessure que rien ne semble panser. De la perte au vol du temps, il n'y a qu'un pas que la variation des images se succédant dans la phrase simonienne nous donne à voir à travers cette comparaison du vent au temps dont les « sporadiques bruissements frôlant les murs [sont] comme la course d'un voleur chaussé d'espadrilles, s'enfuyant le long des murs

comme le temps même fuyant, filant irrémédiablement ». On comprend que si le temps des horloges reste hors de portée, en revanche le temps phénoménologique vécu comme expérience incorporée, incarnée, est lui bien présent chez Montés. Il semble pris dans un temps liquide, et chaque fois qu'il prend la parole, « toute la masse du temps lui revint dessus, le ressaisit (et à ce moment il me fit l'effet du naufragé à quatre pattes dans les tourbillons baveux du reflux)⁴⁶ ». Le temps n'est pas une donnée extérieure, mais semble ainsi être une « présence ». Maurice Merleau-Ponty écrit, dans ses *Notes de cours du Collège de France* (1995), à propos des premiers romans simoniens, qu'« il y a une autre expérience du temps 1) de sa structure même, 2) de ses rapports avec le reste⁴⁷ ». Il parle du temps « qui est une 'présence' et non une 'figure', et où celui qui parle est pris⁴⁸ ». Montés est comparé à plusieurs reprises à un noyé⁴⁹. Ce saisissement met en échec la logique, le champ de savoir et d'analyse commune, autrement dit de représentation du monde, que Roland Barthes nomme le studium. Caractérisé par « son inaptitude fondamentale à prendre conscience de la vie autrement que par l'intermédiaire des sens, du cœur⁵⁰ », Montés a la noblesse de « l'idiot ».

I L'idiotisme

« Un idiot. Voilà tout. Et rien d'autre. [...]»⁵¹ : ce sont les premiers mots du roman. Ils désignent Antoine Montés avant même de le nommer. Ces paroles rapportées du notaire seront répétées par chaque personnage qui sera amené à le rencontrer. Rose lui demande : « — Pourquoi faites-vous l'idiot ?⁵² ». Le narrateur, quant à lui, décrit son « air hagard et optimiste de doux imbécile⁵³ ». Ce terme n'est pas choisi au hasard, *Le Vent* étant une tentative de réécriture de *L'Idiot* de Dostoïevski. Simon admire dans les œuvres du romancier russe « l'ambiguïté, l'équivoque, le polysémique, l'indécis » des actions et des réactions des personnages, qui s'opposent à « ces histoires caricaturales animées par les fantoches que nous propose le roman naturaliste⁵⁴ ». Avec sa « bizarre dégaine à la fois simiesque et aristocratique⁵⁵ », Antoine Montés est proche du prince Mychkine qui est, aux yeux de Simon, « l'une des figures les plus attachantes et les plus nobles de toute la littérature⁵⁶ ». L'étymologie grecque du mot « idios » (ἴδιος) désignait avant tout la qualité de ce « qui appartient en propre, en particulier⁵⁷ ». Au sens étymologique donc Montés est un idiot : il n'appartient pas à « cette personne collective, globale », garante du bon ordre économique et social de la cité⁵⁸. Il ne partage pas non plus avec « elle » le langage commun. Son refus des conventions sociales se retrouve dans la manière dont il brise la logorrhée du logos. Dérivé de la même racine que l'idiotie, l'idiotisme définit une expression imagée propre à une langue, intraduisible dans une autre. En ce sens, il pourrait qualifier la capacité de Montés qui vit dans un monde purement perceptif, où les sens restent prioritaires face aux signes lesquels sont constamment retardés : « Sans que rien d'autre (aucun concept, aucune idée, à plus forte raison aucune pensée) ne s'ensuivît dans son esprit : rien d'autre que la simple conscience des formes, des objets⁵⁹ ». Ce primat de la perception sur la signification se retrouve aussi dans le travail de création poétique des albums de photographies de Claude Simon : ce sont les légendes que l'auteur imagine pour ses images. Elles invitent le spectateur à *désavoir pour mieux voir*⁶⁰, à voir différemment, en interrompant la nomination commune des choses et des êtres pour faire apparaître une vision singulière. En ce sens, chaque légende simonienne est un idiotisme, elles réenclenchent le mouvement (des associations) que l'appareil photographique avait techniquement figé. Ouvrant une réflexion sur le devenir technique de l'appareil photo et la légende, Walter Benjamin conclut sa

« Petite histoire de la photographie » ainsi :

L'appareil photo se fera toujours plus petit, toujours plus apte à retenir des images fugitives et secrètes dont le choc, suspend, chez le spectateur, le mécanisme de l'association. Ici doit intervenir la légende, qui inclut la photographie dans le processus de littérisation de nos conditions d'existence, et sans laquelle toute construction photographique doit rester dans l'à-peu-près [...] N'est-il pas pire qu'analphabète, le photographe qui ne sait pas lire ses propres images⁶¹ ?

La photographie sans légende est condamnée à rester figée, non émouvante, autrement dit, non vivante. La légende insuffle un nouveau souffle à l'image. Ainsi cette photographie, à la page 101, de Claude Simon dans son album *Photographies* intitulé *Vent* : on y voit un cheval, une motocycle et un homme se reposant assis près d'une rangée de roseaux. La légende nous fait désavoir pour mieux voir les roseaux horizontaux ployés par le vent. Mireille Calle Gruber écrit à ce propos que « cette photographie ne doit sa visibilité qu'au souffle des lettres qui la désignent⁶² ». C'est le principe même de l'ekphrasis : le *ek*, le fragment, la partie détachée/déchirée s'insinue dans le phrasé, dans le souffle émotionnel. La légende se fait ekphrasis, livrant l'image aux associations en tout genre, l'ouvrant à tous les vents. C'est ainsi qu'est assigné à comparaître en même temps le temps de l'écriture et le temps de l'image, le temps du vécu et le temps du partage de l'expérience dans la rencontre entre le narrateur et le photographe.

I Le temps comme « tentative de restitution »

Lorsqu'il rencontre pour la première fois le narrateur dans la boutique de tirage de photos, Montés est suspendu à sa montre : il sait que le temps lui est compté « tout à coup regardant sa montre [...] disant : 'Un instant. Vous me permettez. Je reviens. Rien qu'un instant'⁶³ ». Le photographe réclame impérieusement la suspension du temps. Que va-t-il faire ? Il ressent l'urgence d'actionner quelque chose, en insérant un jeton dans une cabine téléphonique dont il revient en disant « Voilà, c'est fait, maintenant je... nous avons tout notre temps...⁶⁴ ». Montés rectifie l'énonciation passant du « je » au « nous », créant ainsi un autre temps. Qui a-t-il tenté d'appeler dans cette cabine ? Nul ne sait. Dans le roman, cette cabine agit comme un déclic, un lieu d'interruption et de communication qui enclenche un autre espace discursif, le dialogue avec le narrateur. Il est temps que Montés se mette à conter, à lui raconter son histoire sous cette modalité particulière de l'instant, ce *punctum*, ce coup de bêche, cette déchirure instantanée. Ce ne sont pas des souvenirs qui seraient « toujours rangé[s] quelque part dans ce fourre-tout de la mémoire [que livre Montés] mais, abolissant le temps, la sensation elle-même, chair et matière, jalouse, impérieuse, obsédante⁶⁵. De sorte que cette cabine est l'équivalent de la chambre noire, passage nécessaire à la visibilité des instantanés photographiques. Elle inaugure le temps du dépôt sur le papier, sans quoi l'image resterait invisible. Les pratiques de la photographie et de l'écriture exigent l'une comme l'autre ce supplément de temps : le temps de la restitution.

Ce que j'aime faire, traduire en quelques mots, en langage, ce que Samuel Beckett appelle le « Comment c'est ». Ou plutôt le « Comment c'est maintenant », comment c'est désormais dans ma mémoire... dans le moment présent, moi je ne vois rien⁶⁶.

Nous l'avons vu, Antoine Montés ne voit rien non plus dans le moment présent, « pas plus qu'un appareil photographique lui-même ne voit, n'est capable de se souvenir : sa rétine oui, sa mémoire, oui [...] puisque bien plus tard elle (sa

mémoire) pouvait tout restituer : la cuisine où maintenant il peut voir ». Ce temps présent restitué par la mémoire de Montés se conjugue aussi au temps du narrateur : « j'essayais de l'imaginer, telle que Montés me l'avait décrite » présent du narrateur. « Et je peux voir cette cour de l'ancienne caserne, là où Rose habitait » et « il me semble voir cela ». Ce « maintenant » qui désigne le temps de restitution au présent s'oppose à un autre « maintenant » de la reconstitution :

Et maintenant, maintenant que tout est fini, tenter de rapporter, de reconstituer ce qui s'est passé, c'est un peu comme si on essayait de recoller les débris dispersés d'un miroir, s'efforçant maladroitement de les réajuster, n'obtenant qu'un résultat incohérent, dérisoire, idiot⁷¹.

Les deux opérations, « restitution » et « reconstitution », s'opposent en ce sens que la première désigne l'action de restituer, autrement dit de rendre ce qui a été tel qu'il est au présent, tandis que la reconstitution correspond à l'action de recréation d'une « copie conforme » à ce qui a été. *Restituer* s'entend alors comme offrir un état des lieux de la mémoire telle qu'elle se présente maintenant : « Et maintenant comment c'est ». La reconstitution qu'en fait le narrateur est donc contaminée par la nature même de l'histoire fragmentée que lui livre Montés. Cette absorption dans le temps « présence » pour reprendre l'expression de Merleau Ponty, contamine aussi le narrateur, qui, en recueillant les confidences, est à son tour noyé car Montés agit de façon à « vous entraîner avec lui — comme le nageur en perdition noie celui venu à son secours — dans cette atmosphère gluante, ses histoires insolubles, ses discours entortillés, filandreux⁷² ». La perception de Montés dont les bribes de récits possèdent la même qualité que ses photographies de « pomper l'aura du réel comme l'eau d'un navire en perdition⁷³ » (Walter Benjamin). Le narrateur simonien tente ainsi de restituer sa propre expérience de « lecteur/auditeur » à son tour entraîné. De fragments, il ne délivre que des fragments. C'est donc un véritable cycle de la fragmentation que *Le Vent* nous donne à voir. Claude Simon désirait initialement intituler son récit « Tentative de restitution d'un retable baroque » qui devient finalement le sous-titre du *Vent*. Il livre ainsi la forme et le modus operandi du dispositif narratif particulier qu'il adopte dans l'écriture : « Vous voyez un retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un coup d'œil⁷⁴ ». Du point de vue de la composition, le retable va permettre de restituer les événements en instantanés, en fragments. Pourquoi *Le vent* alors ? Fragments et vent apparaissent ensemble à plusieurs reprises dans le roman dans les images privilégiées de ces « veilles affiches déchirées aux pans soulevés par le vent [...] leurs fragments de texte sans commencement ni fin non plus, sans suite, se juxtaposant, apparaissant entre deux déchirures⁷⁵ ». Le mode de la déchirure désigne l'impossible ajustement de l'instant à un continuum régi par un commencement et une fin, un passé, un présent et un avenir. Walter Benjamin nomme cette déchirure, la « petite étincelle du hasard d'ici et de maintenant grâce à laquelle le réel a pour ainsi dire brûlé un trou dans l'image⁷⁶ ». Maurice Merleau Ponty note que « le rapport passé présent n'est pas le rapport d'un espace temps à un autre espace temps [mais] le rapport présent-passé à un autre qui le déchire : [...] La simultanéité du temps est cela : la coexistence en lui de présents impossibles ». Le présent d'écriture est un temps de la déchirure à l'instar de ces morceaux de papiers déchirés :

Lorsque le regard tombe par hasard sur la feuille déchirée qui a servi à envelopper la botte de poireaux et qu'alors, par la magie de quelques lignes tronquées, incomplètes, la vie reprend sa superbe et altière dépendance, redevient ce foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatant d'être à nouveau séparés, libérés de la syntaxe, de cette fade ordonnance ce ciment bouche trou indifférent à tout usage⁷⁷.

Simon lui-même pratiquait la technique du collage. Ces fragments sont, écrit Pascal Quignard dans « Tradition de la non tradition » (2014), « le contraire d'une pièce de puzzle qui cherche sa place pour s'y emboîter⁷⁸ ». Claude Simon avait écrit, dès les premières pages de son roman, que le récit ne pourrait être que « vague, plein de trous, de vides⁷⁹ ». La narration se fait alors vent insaisissable. Le peintre Jean Dubuffet dans *Correspondances* avec Claude Simon écrit à propos d'un court texte de l'écrivain *Lieu* : « Votre merveilleux Lieu, où souffle un vent schizophrénique, très tragique, terrible, mais doué de si fort pouvoir, de fascination⁸⁰. »

Avec *Le Vent* Simon élabore ses premiers plans de montage qui permettront de juxtaposer des temps et des énonciations discontinus, déchirés. Ernst Bloch note dans *Héritage de ce temps* : « Montage, d'un point de vue immédiat. Ici seulement, on sent vraiment le vent. Il souffle de partout. Les parties ne s'accordent plus ensemble, elles sont devenues détachables, on peut les montrer autrement⁸¹ ». Le montage, cette possibilité de rendre visible la discontinuité et l'ouverture des parties entre elles, désigne ainsi le dispositif du retable baroque. A cet égard, le choix du mouvement baroque est d'autant plus significatif qu'il est défini par Jean Rousset dans *La Littérature à l'âge baroque* comme « ennemi de toute forme stable, il est poussé par son démon à se dépasser toujours et à défaire sa forme au moment qu'il l'invente pour se porter vers une autre forme⁸² ». *Le Vent* serait-il une allégorie du baroque ? Claude Simon choisit de « finir » son roman en donnant la parole au vent : « force déchaînée, sans but, condamné à s'épuiser sans fin, sans espoir de fin, gémissant la nuit en une longue plainte, comme si elle se lamentait, envoyait aux hommes endormis, aux créatures passagères et périssables leur possibilité d'oubli, de paix : le privilège de mourir⁸³ ». Le retable baroque représente les différents épisodes de la vie d'un saint lequel ne serait autre qu'Antoine Montés qui

vit le saint lui-même debout sur son socle de faux marbre [...] et lui là, toujours immobile sur sa chaise, plus que jamais image de la désolation, mais sans larme, regardant d'un œil froid, sec, le décor sale et pompeux, comme, me dit-il, s'il voyait pour la première fois⁸⁴.

Un saint dont le regard s'efforce de voir comme pour la première fois. On retrouve ici le titre initial que Claude Simon désirait donner aux premiers fragments d'écriture de ce roman, « Passion », qui signifie le partage de la souffrance. C'est aussi l'expérience que fait le narrateur auprès de Montés :

la seule chose que j'avais à faire c'était d'écouter [...] et même si j'avais pu parler à temps cela n'aurait rien non plus rien changé [...] parce qu'il n'était nullement certain que la raison et la logique fussent de mon côté et non du sien, tout au moins (puis qu'il s'agissait là de passion) la logique et la raison de la passion et non pas la logique et la raison des notaires⁸⁵.

Avec *Le Vent*, Claude Simon inaugure une écriture de la survivance, de l'obstination à vivre. Dans *Temps raconté* (1975), Paul Ricoeur écrit que le présent n'est plus « une catégorie du voir mais de l'agir et du souffrir⁸⁶ » : c'est bien l'expérience de Montés tout au long du roman. Il ne sait rien voir, tout entier pris dans la sensation et l'expérience du maintenant. Paul Ricoeur invite à lier le présent au verbe « commencer » : « c'est donner aux choses un cours nouveau, à partir d'une initiative qui annonce une suite et ainsi ouvre une durée. Commencer, c'est commencer à continuer : une œuvre doit suivre⁸⁷ ». Pour Simon, *Le Vent* ouvre l'œuvre à écrire. ●

¹ Simon Claude, « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon » par Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n°105, juin-juillet 1977, p.37.

² Claude Simon a une pratique multiple des arts visuels, il d'abord suivi une formation de peintre à l'académie d'André Lothe à Paris. Il pratique le dessin tout au long de sa vie, on en retrouve beaucoup dans les marges de ses manuscrits. Il a également été photographe. Il a pu aussi réaliser un court métrage adapté de l'un de ses romans, *Triptyque*. Il a ensuite écrit deux scénarii, « la peste d'Asoldt » à partir du tableau éponyme de Nicolas Poussin et un second scénario extrait de *La Route des Flandres*. Il pratique également l'art du collage. Ses relations avec les peintres sont nombreuses. On peut, entre autre, citer Raoul Dufy, Jean Lurçat, Gastone Novelli et sa correspondance avec Jean Dubuffet.

³ Simon Claude, *Le vent*, Paris, Minuit, 1957, réédité dans Claude Simon Œuvres Tome 1, Edition d'Alastair B. Duncan avec la collaboration de Jean H. Duffy, Bibliothèque de la Pléiade, 2006.

⁴ Simon Claude, « Quatre entretiens Claude Simon », Entretiens avec Francine Mallet diffusés les 14, 15, 17 et 18 mai 1971 sur *France Culture* (57 min 01 s), 1971.

⁵ Simon Claude, *Photographies 1937-1970*, Paris, Maeght, 1992.

⁶ *Ibid.*, n.p.

⁷ *Ibid.*, n.p.

⁸ *Ibid.*, p.55.

⁹ *Ibid.*, p.18.

¹⁰ *Ibid.*, p.39.

¹¹ *Ibid.*, p.41.

¹² *Ibid.*, p.56.

¹³ *Ibid.*, p.29.

¹⁴ *Ibid.*, p.188.

¹⁵ *Ibid.*, p.115.

¹⁶ Benjamin Walter, « Petite histoire de la photographie », *Œuvres, tome II*, trad. de l'allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, 2000, p.304.

¹⁷ *Ibid.*, p.4.

¹⁸ *Ibid.*, p.116.

¹⁹ *Ibid.*, p.303.

²⁰ *Ibid.*, p.35.

²¹ *Ibid.*, p.36-7.

²² *Id.*

²³ Quignard Pascal, *Sur l'Image qui manque à nos jours*, Paris, Arléa, 2014, p.46.

²⁴ *Ibid.*, p.46.

²⁵ *Id.*

²⁶ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.* p.77.

²⁷ *Ib.*

²⁸ Pascal Quignard reprend ici un récit de Pline l'ancien extrait du livre XXX de son *Histoire de la Nature*, in Quignard Pascal, *op.cit.*, p.12-14.

²⁹ Quignard Pascal, *Sur l'Image qui manque à nos jours*, *op.cit.*, p.14.

³⁰ Simon Claude, Chapsal Madeleine, « Il n'y a pas d'art réaliste », *La Quinzaine littéraire*, 15 décembre 1967, p.4-5.

³¹ Simon Claude, Sarraute Claude, « Avec La Route des Flandres, Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde*, 8 octobre 1960, cité dans D. Zemmour, « Le participe présent dans *La Route des Flandres* : Écriture du souvenir et quête de l'instant » dans *L'Information grammaticale*, n°76, 1998, p.42.

³² Zemmour David, *Une Syntaxe du sensible. Claude Simon et l'écriture de la perception*, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, coll. « Bibliothèques des cycles », 2008, p.281.

³³ *Id.*

³⁴ Mougins Pascal, *L'Effet image. Essai sur Claude Simon*, Paris, coll. Critiques Littéraires, L'Harmattan, 1998, p.36.

³⁵ *Id.*

³⁶ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.140.

³⁷ *Ibid.*, p.114-115.

³⁸ *Ibid.*, p.128.

³⁹ Barthes Roland, *La Chambre claire*, Paris, Etoile/Gallimard/Seuil, 1980, p.49.

⁴⁰ Montaut Annie, « Figures du sujet énonciateur : deux cas particulier du continu et du discontinu en hindi/ourdou », archivesouvertes.fr [En ligne], Ophrys, 2006, consulté le 10 mai 2018, <https://>

halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00128586/document.

⁴¹ *Ibid.*, p.72.

⁴² *Ibid.*, p.78.

⁴³ *Ibid.*, p.76.

⁴⁴ *Ibid.*, p.54.

⁴⁵ *Ibid.*, p.66.

⁴⁶ *Ibid.*, p.120.

⁴⁷ Merleau Ponty Maurice, *Notes de cours du Collège de France*, édition établie par Dominique Ségler, Paris, Seuil, 1995, p.206.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ Il porte sur lui « ce masque de noyé ou de rescapé de Buchenwald » *Ibid.*, p.147.

⁵⁰ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.114.

⁵¹ *Ibid.*, p.3.

⁵² *Ibid.*, p.72.

⁵³ *Ibid.*, p.12.

⁵⁴ Simon Claude, « Problèmes que pose le roman et l'écriture », *Francofonia*, n°18, 1990, p.4.

⁵⁵ *Ibid.*, p.45.

⁵⁶ Simon Claude, dans une lettre adressée à son cousin André Mengus datée du 26 septembre 1957, in Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon. Une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p.218.

⁵⁷ Dans l'Antiquité, quand un grec en insultait un autre, l'offensé rétorquait « *idios* », ce qui signifiait « toi-même, en particulier ». Dans ce contexte particulier et à force d'usage, le terme « *idios* » est devenu une insulte. L'idiot était à l'origine une personne en marge de la vie de la cité. Cette étymologie permet d'éclaircir au moins deux attitudes de Montés : sa place, ou plutôt sa présence dans le monde, en l'occurrence dans la cité : « il ne pouvait pas s'empêcher [...] de se précipiter d'une manière ou d'une autre dans les sens interdits en pensant probablement que c'était les bons, ou même sans rien penser du tout, parce qu'il ne pouvait pas, ne savait pas faire autrement ».

⁵⁸ Montés se distingue des autres personnages du roman, le notaire, le régisseur de la propriété et l'oncle riche. Ceux-là ne « seraient plus — esprit et corps — que des blêmes et molles proies » (p.83) s'ils s'extrayaient de cette enveloppe sociale, de « cette personne collective, globale » comparée à « une sorte de cœur antique » où chacun souffre de « cette infirmité de ne pas exister en quelque sorte par lui-même, d'être seulement une espèce de médium qui semblait parler non pas en son nom propre mais au nom de toute la ville ». Le narrateur dénonce ces personnages qui ne savent pas révéler leur individualité ni leur unicité. Absorbés par le corps social, leur seul intérêt commun est « l'argent », p.85.

⁵⁹ *Ibid.*, p.151.

⁶⁰ Cette expression est celle de Claude Simon qu'il adresse au peintre Jean Dubuffet à propos d'une page de calligraphie qu'il lui a envoyé dans leur correspondance : « 'Nous savons, écrit Jakobson, mais nous ne voyons pas'. Obligeant le lecteur à décrypter pas à pas, vous l'amenez à désavoir pour voir 'Itan calerouce gâtet' », in *Jean Dubuffet et Claude Simon, Correspondance 1970-1984*, L'Échoppe, 1994, p.51.

⁶¹ Benjamin Walter, « *Petite histoire de la photographie* », *op.cit.*, p.321.

⁶² Calle Gruber Mireille, « Prises photographique. Reprise d'écriture. », *Le grand temps*, p.56.

⁶³ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p. 81.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Ibid.*, p.138.

⁶⁶ Simon Claude, L'Express du 8 avril 1962, cité par Janvier Ludovic, *Une Parole exigeante, le nouveau roman*, Paris, Éditions de Minuit, 1964, p.89.

⁶⁷ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.36.

⁶⁸ *Ibid.*, p.88.

⁶⁹ *Ibid.*, p.91.

⁷⁰ *Ibid.*, p.99.

⁷¹ *Ibid.*, p.4.

⁷² Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.116.

⁷³ Benjamin Walter, « *Petite Histoire de la photographie* », *op.cit.*, p.300.

⁷⁴ Simon Claude, dans « C.V. », « Claude Simon : 'Je cherche à suivre au mieux ma démarche claudicante et confuse de mon esprit' », *Œuvres Claude Simon*, *op.cit.*, p.1265.

⁷⁵ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.117. Je souligne.

⁷⁶ Benjamin Walter, « *Petite Histoire de la photographie* », *op.cit.*, p.300.

⁷⁷ *Ibid.*, p.137

⁷⁸ Quinard Pascal, « Tradition de la non tradition », in *Claude Simon Les vies de l'archive*, direction Mireille Calle-Gruber, Melina Balcazar Moreno, Sarah-Anaïs Crevier Goulet et Anaïs Frantz, Éditions Universitaires de Dijon, coll. Écritures, 2014, p.301.

⁷⁹ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.3-4.

⁸⁰ Dubuffet Jean, *Correspondances*, *op.cit.*, p.19.

⁸¹ Bloch Ernst, *Héritage de ce temps*, Paris, Payot, 1978, p.204-205.

⁸² Rousset Jean, *La Littérature à l'âge baroque en France : Circé et la paon*, Paris, José Corti, 1953, p.231, cité dans *Claude Simon. Œuvres*, tome I, *op.cit.*, p.1266.

⁸³ Simon Claude, *Le Vent*, *op.cit.*, p.191.

⁸⁴ *Ibid.*, p.153.

⁸⁵ *Ibid.*, p.61.

⁸⁶ Ricoeur Paul, *Temps et récit, Le temps raconté*, tome III, Paris, Seuil, p.332-333.

⁸⁷ *Ib.*

