

Claude Simon et l'art vidéo : écarts, voisinages, correspondances

PASCAL MOUGIN

Une image en noir et blanc montre des écoliers dans une salle de classe moderne des années 1960 ; sur le mur du fond de la salle, l'ombre portée d'un arbre situé au-dehors sur la droite, hors champ ; presque imperceptible, quelques secondes à peine, dans la silhouette projetée du feuillage, le tremblement d'une branche perturbe la fixité supposée de l'image, les feuilles – ici leur ombre – telles que décrites par Claude Simon au commencement d'*Histoire* et à la fin de *L'Acacia*, « comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité »¹. *Untitled* (1998-2000), boucle vidéo de l'artiste flamand David Claerbout (né en 1969) [fig. 1].

Du même artiste, *Radio Piece (Honk Kong)* (2015), projection vidéo et environnement sonore pour écouteurs, 11'40" [fig. 2-8]. Même incertitude sur l'image initiale représentant un jardin zen : image fixe ou plan fixe sur une réalité immobile ? la bande son incite à la deuxième hypothèse ; à la faveur d'un lent traveling arrière (et/ou d'une métalepse par sortie de l'image, franchissement du seuil séparant le monde représenté du monde où on le représente) l'image initiale s'avère être

1. Claude SIMON, *L'Acacia*, Minuit, 1989, p. 380 ; cf. *Histoire* [1967], Minuit, 1985, p. 9.

(ou se transforme en ? puisque numériquement tout est possible) une photographie accrochée au mur au fond d'un studio, parmi d'autres objets qui semblent transposés directement des quodlibet et autres pêle-mêle en trompe-l'œil de la peinture hollandaise classique. Le travelling arrière se poursuit, découvrant un premier personnage en train de parler, casque sur les oreilles, puis un second, debout dos à la fenêtre, leurs voix, les bruits du studio puis progressivement les sons extérieurs parvenant au spectateur ; jusqu'à ce que le point de vue traverse la fenêtre, reculant toujours, le cadre s'élargissant alors peu à peu aux façades des immeubles et à l'espace urbain environnant, plus ou moins immobile comme l'image initiale. L'ensemble a été produit sur ordinateur à partir d'images de l'ancien quartier de Kowloon à Hong Kong, autrement appelé « *the walled city* » et aujourd'hui détruit.



Fig. 1. David CLAERBOUT, *Untitled* (1998-2000). Capture d'écran.

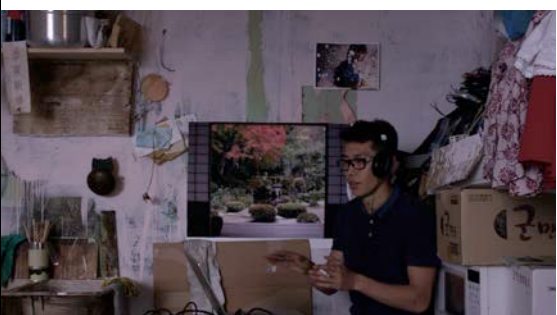
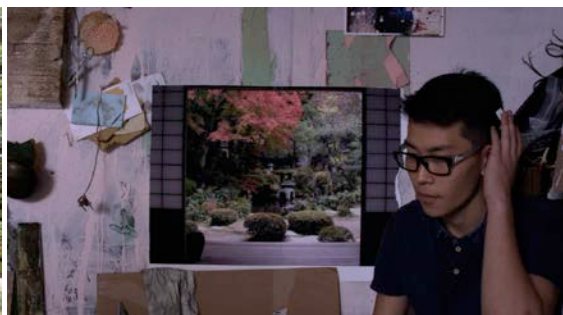
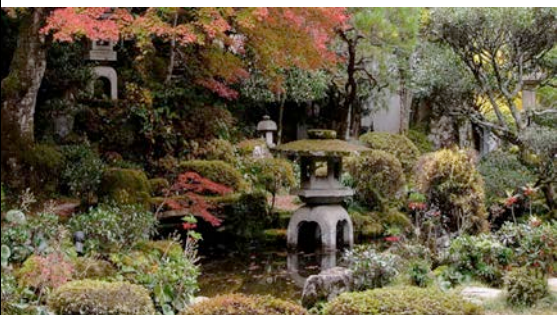


Fig. 2 à 8. David CLAERBOUT, *Radio Piece* (Hong Kong), 2015. Captures d'écran.

On pourrait multiplier les exemples de vidéos récentes (ou de films d'exposition, d'animations numériques) susceptibles de produire sur tout lecteur familier de Simon une impression d'étrange proximité² : même parti pris de description muette, mêmes effets de montage, recours à la métalepse, jeux sur le mouvement et l'immobilité. Les similitudes observables par-delà les différences de médium et l'écart temporel relèvent moins d'une filiation revendiquée que d'une continuité d'enjeux et de formes assurée par des relais plus diffus : interférences obliques, reprises partielles et multiples, transmissions collectives et historiques³.

Elles sont d'autant plus troublantes que Simon semble ne s'être jamais intéressé à l'art vidéo qui apparaît dans les décennies 1960 et 1970 et dont l'esthétique, on le verra ici, n'est pourtant pas si éloignée de la sienne. Mais il est clair qu'en matière d'image animée, la culture et les modèles explicites de Simon se situent plutôt du côté du cinéma, en particulier, comme l'a bien montré Bérénice Bonhomme⁴, le cinéma de ses années de formation – Méliès et les trucages illusionnistes, burlesque populaire, surréalisme iconoclaste de Buñuel – et dans une moindre mesure celui de l'après-guerre.

L'image et l'art vidéo semblent restés extérieurs à ses repères. Que Simon n'ait pas connu Nam-june Paik est certes probable et compréhensible – cela dit, Simon, qui s'intéressait à Rauschenberg, aurait pu suivre son parcours après l'époque des *Combine paintings*, lorsque l'artiste rejoint la mouvance Fluxus, où s'invente l'art vidéo et dont Paik est une figure de premier plan. L'étanchéité n'était donc pas totale entre le monde de Simon et celui des artistes se saisissant du nouveau médium⁵. Il serait par ailleurs surprenant que Simon n'ait pas croisé l'autre figure majeure de la création vidéo que fut, en France cette fois,

2. Voir par exemple, outre le travail de Claerbout, les films de l'artiste australienne Tracey Moffatt (née en 1960) ou ceux de l'Anglo-américaine Sarah Morris (née en 1967).
3. Sur les relations de l'art contemporain à Claude Simon, voir mon étude « Modèles littéraires de l'art contemporain : Marcelline Delbecq lectrice de Claude Simon ? », *Tangence*, n° 112, 2016, p. 133-148.
4. Bérénice BONHOMME, *Claude Simon. La passion cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2011.
5. Qui plus est, plusieurs des artistes en question (Dick Higgins, Vito Acconci, un peu plus tard Jochen Gerz ou encore Dan Graham) venaient eux-mêmes de la littérature, en particulier de la poésie concrète ; la vidéo leur offrait de prolonger leur pratique littéraire par d'autres moyens.

Jean-Christophe Averty. Le *running gag* du bébé passé à la moulinette a fait suffisamment scandale pendant des années pour que Simon, même sans être un spectateur assidu des émissions de variétés des Carpentier, en ait eu connaissance ; rappelons au passage qu'Averty, crypto-dadaïste infiltré dans la production audiovisuelle grand public, a également fait date en adaptant pour la télévision, en 1988, la pièce de Picasso *Le Désir attrapé par la queue*, cette même pièce dont Simon évoque dans *Le Jardin des Plantes*⁶ une représentation fameuse, donnée à Paris pendant l'Occupation. Simon ne semble pourtant ne faire aucune allusion, dans ses entretiens et conférences, à Averty ou à ses images.

S'il n'est donc pas totalement extravagant de penser que Simon a pu voir certaines réalisations de son temps en matière d'image vidéo, celles-ci n'auront à l'évidence pas rencontré son intérêt. Sans doute pour une raison simple : la vidéo, c'est la télévision, et la télévision le laisse indifférent, quand elle ne lui inspire pas mépris ou détestation⁷. Dans ses romans, l'image cathodique n'apparaît semble-t-il qu'une seule fois, et de manière tardive puisqu'il s'agit de la toute fin du *Jardin des Plantes* (« S. », désœuvré dans sa chambre d'hôtel par un dimanche après-midi pluvieux, zappe sans conviction d'une chaîne à l'autre...⁸). Aucune trace par ailleurs de caméra vidéo, de magnéscope ou de cassettes VHS. De mémoire (mais où précisément ?), un passage du même *Jardin des Plantes* décrit un groupe de touristes en short, caméscope autour du cou : les malheureux ne sortent pas grandis de l'évocation. La télévision fait donc figure d'hapax dans l'œuvre ; quant à l'art vidéo, c'est un nullax.

Pourtant, les premiers artistes qui se sont emparés de la vidéo auraient pu intéresser Simon dans la mesure où leur démarche relevait justement d'une critique du médium. Car la vidéo est bien d'emblée « téléclaste » : elle se définit *contre* la télévision. Après les *TV Dé-coll/ages* de Wolf Vostell dans les années 1950, première utilisation de l'objet lui-même dans une œuvre d'art, Paik sabote l'image cathodique avec

6. Claude SIMON, *Le Jardin des Plantes*, Minit, 1997, p. 339 *sqq.*

7. Voir une lettre du 27 février 1993 à la réalisatrice Michelle Porte, où Simon exprime son plus vif rejet des fictions télévisées au motif qu'on les regarde à table et en famille, « entre les criailleries d'enfants » (lettre citée par Bérénice BONHOMME, *Claude Simon, la passion cinéma*, *op. cit.*, p. 253).

8. Claude SIMON, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, p. 358-359 ; voir aussi p. 322 : une interprète russe se désole que S. ait manqué les actualités télévisées montrant Gorbatchev en train de lui serrer la main...

ses télévisions « préparées », par exemple en vrillant le faisceau d'électrons sur lui-même avec un aimant (*Magnet TV*, 1965 [fig. 9]). Après eux, dans la décennie 1970, de nombreux artistes procéderont par détournements et réappropriations de dispositifs et de programmes télévisuels⁹.



Fig. 9. Nam-june PAIK, *Magnet TV*, 1965.

Reste que si l'image vidéo n'a pas attiré l'attention de Simon, c'est aussi, comme on le verra pour commencer, en raison de traits spécifiques, d'ordre ontologique et technique, qui laissent très éloignée des tropismes de l'écrivain et de sa conception de l'œuvre d'art : image continue, sans véritable support matériel, image *live* et susceptible de capturer son spectateur dans une forme inédite d'interactivité, elle avait de quoi rebuter Simon. Mais parce que l'image électronique autorise aussi d'étonnantes boucles auto-inclusives et plus encore parce qu'elle favorise une écriture *in progress* analogue à celle du romancier, elle of-

9. Voir Anne-Marie DUGUET, *Vidéo. La mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981 ; Françoise PARFAIT, *Vidéo. Un art contemporain*, Paris, Éditions du regard, 2001 ; Philippe DUBOIS, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée (Belgique), Yellow now, 2011, en particulier p. 107-108.

frait des modèles qui auraient pu tout aussi bien rencontrer son intérêt. Risquons même que Simon *aurait dû* s'y intéresser, tant son esthétique, en particulier telle qu'elle se développe dans les années 1970, s'avère finalement beaucoup plus proche des recherches de l'art vidéo au même moment que du cinéma auquel lui-même ne cesse de renvoyer.

L'idée suggérée ici d'une proximité bien plus étroite, entre les romans de Simon et un art vidéo auquel il n'a jamais semblé accorder la moindre attention, qu'entre ces mêmes romans et le modèle cinématographique dont il s'est toujours réclamé n'est paradoxale qu'en apparence. Les correspondances les plus directes ne sont pas nécessairement entre une œuvre et les modèles qu'elle revendique, annexe ou thématise, ne serait-ce que parce que la désignation, la transposition voire le simple calque d'un modèle produit des infléchissements et des effets de sens qui, précisément, ne sont pas dans le modèle en question. Dans son approche de l'image animée chez Simon, la critique pourrait bien avoir été trop hypothéquée par le discours explicite de l'écrivain sur le cinéma, et aura trop négligé les images nouvelles de la vidéo, qui elles aussi, justement, en même temps que Simon et comme Simon, parlent du cinéma, le problématisent et le revisitent.

Les analogies entre l'écriture de Simon et l'écriture vidéo qui lui est directement contemporaine sont d'autant plus intéressantes à observer qu'elles permettent de mieux comprendre, on le verra pour finir, pourquoi son propre projet de passage à la réalisation cinématographique était voué à l'échec.

Image continue, directe, interactive : la vidéo inadmissible

La première des caractéristiques intrinsèques du médium vidéo qui permet de comprendre l'absence d'intérêt de Simon à son égard est sans doute sa nature d'image quasi continue dans le temps. Là où Simon s'intéresse aux dispositifs suggérant le mouvement par discontinuité (chronophotographie) ou qui en produisent l'illusion par rémanence rétinienne et effet phi (phénakistiscope, cinéma), l'image électronique ne se décompose pas d'emblée – sauf à disposer d'une technologie de pointe, peu accessible à l'époque – en succession de photographes. Le support vidéo est par ailleurs invisible (le signal électrique), évanescent (la lumière cathodique) ou opaque (la bande magnétique), alors que Simon s'intéresse aux représentations dont le si-

gnifiant lui-même (pellicule, épreuve photographique, surface d'un tableau) s'offre à la description, notamment à travers ses imperfections et les altérations ou dégradations qu'il peut subir avec le temps et les effets directs de celles-ci sur la perception du signifié visuel.

L'autre aspect de la vidéo qui la rend a priori difficilement compatible avec l'écriture simonienne est sa modalité synchrone. À la différence de la photographie et du cinéma, l'image électronique est immédiatement constituée et visible au moment de sa captation, sans temps de latence lié à un processus de révélation. Elle peut même, en l'absence de dispositif d'enregistrement, n'exister que dans le présent *live* de sa production, à l'instar de l'image du miroir¹⁰. Car la vidéo est d'abord un « circuit », qui relie en direct la réalité filmée, la caméra qui filme et le moniteur renvoyant l'image. Elle représente du reste un tournant majeur dans l'histoire des images en tant que premier artefact visuel autorisant une synchronie parfaite entre captation et visualisation. L'une des conséquences de cette synchronie est que la vidéo permet la coprésence simultanée, dans le même espace, de la réalité filmée et de son image immédiatement disponible sur le moniteur. L'image et son référent deviennent donc coextensifs, là où les images photographiques ou filmiques reposent sur la coupure ontologique entre signifiant et référent ou signifié visuel. C'est même cette coupure qui définit l'image dès les débuts de l'histoire de la peinture – le tableau représente, *in absentia*, ce qui ne peut pas être là tel quel – et qui va permettre la sacralisation moderne de l'œuvre d'art, de moins en moins figurative, de plus en plus autonome, formaliste et dégagée des autres pratiques humaines. Les artistes Fluxus se saisiront justement de la vidéo en réaction à la tendance du modernisme à absolutiser l'œuvre dans le hors-temps et le non-lieu du *white cube* : ils filment des *happenings* et des *events* directement inscrits dans un espace et un moment spécifique¹¹.

On comprend donc ce qui peut rebuter Simon, comme d'ailleurs la plupart des écrivains d'avant-garde au même moment, dans le nouveau

10. La proximité de l'image vidéo et de l'image du miroir a été soulignée et analysée d'emblée par la critique. Voir Rosalind KRAUSS, « Video: The Aesthetics of Narcissism », *October*, Vol. 1, printemps 1976, p. 50-64, trad. fr. Aurélien Ivars, « La vidéo comme esthétique du narcissisme », 2016 [<http://lemagazine.jeudepaume.org>].

11. On peut dire en ce sens que c'est par la vidéo que l'art moderne est devenu *contemporain*. Ce qui n'empêchera pas l'art vidéo de développer parallèlement, de manière tout à fait moderniste, une autoréflexivité tournée vers l'exploration de ses spécificités en tant que médium.

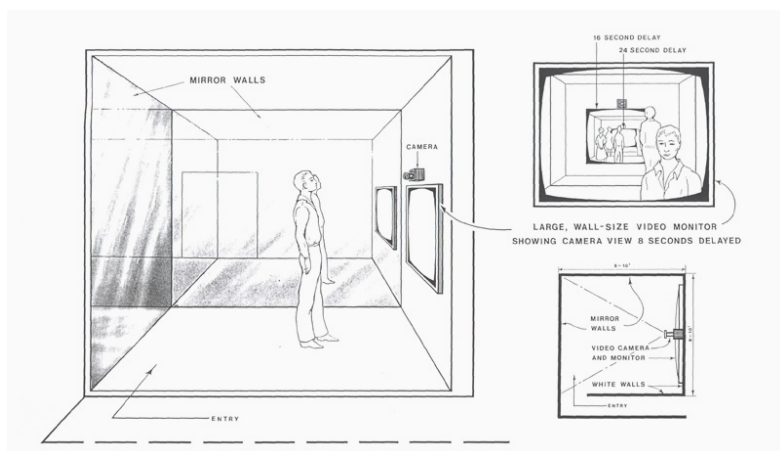
régime visuel inauguré par la vidéo. Simon ne s'intéresse pas à l'image cathodique comme objet à décrire parce qu'il préfère évoquer les images qui sont détachées de ce qu'elles représentent, images « en différé » où la présence-absence de « ce qui a été », le caractère désuet et les altérations diverses du support stimulent l'imagination et l'écriture. D'autre part, Simon ne peut pas retenir la vidéo comme modèle esthétique, contrairement à la peinture, à la photographie ou au cinéma, puisque la vidéo est trop intrinsèquement indexée sur le réel : le romancier, surtout dans les années 1970, est attaché à la clôture formaliste de l'œuvre et, sinon à l'intransitivité, du moins à la déréalisation de tous les référents externes qu'il mobilise, qui doivent être en quelque sorte désindexés de l'espace et du temps réels pour mériter leur assomption littéraire (d'où, par exemple, son évitement régulier des toponymes et des noms propres en général). Enfin, Simon ne conçoit pas la communication littéraire autrement que par le livre, c'est-à-dire sur un mode virtuel, asynchrone et *in absentia*, mode littéraire moderne par excellence, aux antipodes de la diffusion vidéo. On peut du reste penser que ces mêmes raisons expliquent la quasi absence de la radio dans ses textes.

Une autre particularité de l'image vidéo, conséquence de son immédiateté, consiste en la possibilité de mettre en boucle le circuit : la caméra peut filmer le moniteur qui lui est associé et recapturer ainsi l'image qu'elle produit, avec un effet de mise en abyme infinie, écho de l'image à l'intérieur de l'image, *feed-back* ou larsen visuel bien réel et non plus simulé comme dans le portrait des époux Arnolfini de van Eyck ou sur les boîtes de Vache qui rit¹².

Les artistes sont nombreux à avoir exploité les possibilités du circuit vidéo fermé. L'installation de Dan Graham, *Present Continuous Past(s)* (1974) [fig. 10-11], l'une des plus connues dans son genre, exploite les paradoxes de l'inclusion réciproque avec des conséquences assez vertigineuses pour le spectateur. Le dispositif est constitué d'une salle équi-

12. Les actualités télévisées des années 1970 ont régulièrement utilisé le larsen visuel en intégrant dans le champ de la caméra un moniteur situé dans le même studio que le présentateur, légèrement de côté derrière lui, et montrant l'image en cours, image dans l'image incluant de ce fait, de manière tout à fait fascinante, le présentateur et le moniteur. La présence, dans l'image, de ce moniteur semblable aux téléviseurs des spectateurs et affichant en direct la même image que celle qui parvenait dans les foyers était une manière d'attester de la continuité ontologique entre le journal télévisé et le monde réel.

pée d'un miroir, d'un moniteur et d'une caméra. Le spectateur qui entre dans la salle devient à la fois sujet et objet de perception, dans une situation d'autoscopie qui le met à distance de lui-même dans l'espace et dans le temps. Il se retrouve alors enfermé dans l'image qu'il regarde, prisonnier pour l'éternité (au moins virtuellement) d'interpénétrations spatio-temporelles pour le moins troublantes¹³. Le titre de l'œuvre, particulièrement polysémique, renvoie à ces différentes formes d'imbrications (« présent continuellement passé », « passé(s) continuellement présent(s) », « présent continuellement présent dans le passé », « passé(s) continuellement passé(s) dans le présent », etc.) et à la multiplicité des effets dont le spectateur est amené à faire l'expérience.



13. « La caméra vidéo enregistre ce qui se passe immédiatement devant elle et tout ce qui est reflété dans le mur-miroir opposé. L'image vue par la caméra (reflétant toute la pièce) apparaît huit secondes plus tard dans le moniteur vidéo. Si le corps d'un spectateur n'obstrue pas directement la vision que l'objectif de la caméra a du miroir d'en face, la caméra enregistre le reflet de la pièce et l'image reflétée du moniteur (qui montre l'instant enregistré huit secondes auparavant). Une personne regardant le moniteur voit sa propre image huit secondes avant et le reflet du moniteur dans le miroir encore huit secondes plus tôt, ce qui fait seize secondes dans le passé. [...] Une infinie régression de continuums temporels à l'intérieur de continuums temporels (toujours séparés par des intervalles de huit secondes) à l'intérieur de continuums temporels est ainsi créée. » (Dan GRAHAM, *Video-Architecture-Television*, Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art & Design / New York, New York University Press, 1979, p. 7).



Fig. 10 et 11. Dan GRAHAM, *Present Continuous Past(s)*, 1974. Collection du Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris. Photo : Andrés Lejona.

L'interactivité d'une œuvre comme celle de Graham est à l'opposé des pratiques de Simon. Chez Graham, plus que jamais, le regardeur fait l'œuvre : l'œuvre absorbe le spectateur et n'existe que par lui. On imagine mal l'équivalent chez Simon, qui ne fait jamais intervenir le lecteur comme personnage de ses romans fût-ce sur le mode de la mise en abyme lectorale.

Boucles auto-incluses et écriture in progress : la vidéo comme modèle possible

Mais le dispositif de Graham, interactivité mise à part, est en réalité très proche de certains motifs et procédés simoniens. On pense en particulier au passage récurrent de *La Route des Flandres* où Georges se voit pris parmi les « lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis »¹⁴ dans une sorte de « lent glacier en marche depuis le commencement des temps »¹⁵ : même phénomène angoissant que chez Graham, mais ici intrafictionnel, d'autoscopie avec décalage temporel. On pense aussi à

14. Claude SIMON, *La Route des Flandres* [1960], Paris, Minuit, 1985, p. 30.
15. *Ibid.*, p. 257. Le motif est repris dans *Les Géorgiques*.

ces phrases de Simon du type « plus tard on [lui] raconta ceci », « et plus tard il devait se rappeler cela »¹⁶. Ces phrases opèrent une espèce de torsion möbienne de la structure énonciative par laquelle l'opposition classique entre temps de la fiction et temps du récit se transforme en une formule beaucoup plus complexe, insituable et troublante. C'est à cet enchevêtrement des temporalités que renvoie du reste la citation de T.S. Eliot mise en exergue de *L'Acacia* par Simon et qui pourrait se lire comme une paraphrase de l'œuvre de Graham : « Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past ». Qu'on songe enfin à la topologie fictionnelle de *Triptyque*, imbrication de trois mondes qui s'enchaînent sans fin les uns dans les autres (A contient B qui contient C qui contient A, etc.) : cette structure purement textuelle, que Ricardou qualifiait de « discohérente »¹⁷ dans la mesure où elle n'a pas d'équivalent possible dans un espace à trois dimensions, pourrait se figurer sous la forme d'une boucle vidéo à trois caméras et trois moniteurs en relation d'inclusion réciproque. Une œuvre célèbre de Peter Campus elle aussi fondée sur la recapture d'une image vidéo par la caméra qui la produit, *Three Transitions* (1973) [fig. 12-14], n'est du reste pas très éloignée du dispositif d'auto-englobement de *Triptyque*. On y voit en particulier l'artiste inciser puis traverser un écran disposé devant lui comme s'il rentrait dans son propre corps pour en ressortir à travers l'incision initiale, l'avant et le revers de l'écran étant superposés dans l'image comme si l'espace cadré était sans extériorité.

16. Claude SIMON, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1985, respectivement p. 33 et p. 358. Voir le commentaire des passages en question dans Pascal MOUGIN, *Lecture de "L'Acacia" de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1996, p. 5-6.

17. Jean RICARDOU, « Claude Simon : textuellement », *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 19 et 25. Voir aussi Claude SIMON, « Plan de montage de *Triptyque* », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 107-119. Voir mon analyse de cette structure dans « Claude Simon et la métalepse : considérations rétrospectives sur *Triptyque* », dans Marie-Albane WATINE, Ilias YOCARIS, David ZEMMOUR (dir.), *Claude Simon. Une expérience de la complexité*, Paris, Classiques Garnier, à paraître.



Fig. 12-14. Peter CAMPUS, *Three Transitions*, 1973, vidéo couleur, son, 4' 53"
(<https://vimeo.com/21140656>).

Un autre aspect spécifique de la vidéo invite au rapprochement avec la pratique littéraire de Simon. Il s'agit la possibilité qu'offre le monitoring et le *feed-back* de réajuster en temps réel le travail en cours. Jean-Luc Godard, l'un des premiers, en délaissant progressivement la pellicule pour la vidéo dans ses « films-essais » des années 1974-1975, a exploité et théorisé cette souplesse expérimentale de l'image électronique¹⁸. Tâtonnement dans la visualité, interrogations, repentirs, intervention et invention au cœur de l'image en train de se faire : la vidéo permet un tel travail de recherche et d'expérimentation *in progress*. Parce que, pour Godard, la vidéo « fai[t] naître des événements par et dans les images »¹⁹, elle relève d'une forme d'écriture proche de celle de Simon au même moment : la vidéo, ou l'aventure de l'image plutôt que l'image d'une aventure²⁰.

18. Jean-Luc GODARD, *Ici et ailleurs* (1974), *Numéro deux* (1975) et *Comment ça va ?* (1975). Voir Philippe DUBOIS, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, Crisnée (Belgique), Yellow now, 2011, en particulier p. 230-235 et p. 243-260.

19. « [...] il faudrait pouvoir [...] faire naître des événements par et dans les images... A des moments, il faudrait voir si on peut passer d'une image à une autre, plutôt en s'y enfonçant, comme on s'enfonce dans l'histoire – ou que l'histoire vous enfonce quelque chose dans le corps. » (Jean-Luc GODARD, bande son du « scénario vidéo » du film *Sauve qui peut (la vie)*, transcrite dans la *Revue belge du cinéma*, n° 22-23 [Bruxelles, APEC], 1988, p.117-120).

20. Godard pratique d'ailleurs en vidéo l'écriture proprement dite, dans un jeu de modulation du signifiant assez proche de ce qu'on peut rencontrer chez Simon. Voir par exemple le lettrage électronique progressant par paronomase dans *Comment ça va ?* (« Kissinger, Kiss-singer, Ki-SS-inger, Kill Kissinger », assez proche du « Liessies comme liesse kermesse Hénin nennin Hirson hérisson hirsute » de *La Route des Flandres*, *op. cit.*, p. 284). Un autre parallèle serait à faire entre l'épisode 5a (« Nous trois ») de la série *Six fois deux. Sur la communication* réalisée en 1976 pour la télévision par Godard et Anne-Marie Miéville et l'évocation par Simon des lettres écrites par

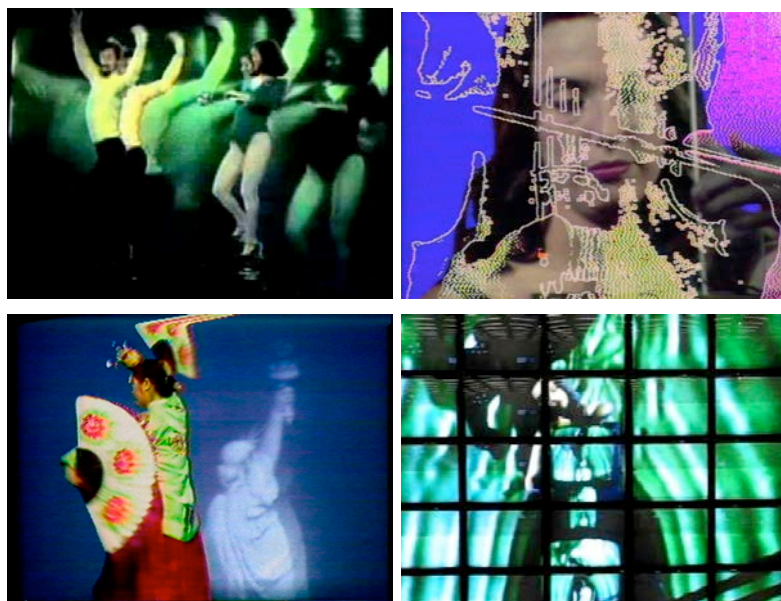


Fig. 15-18. Nam-june PAIK, *Global Groove* (1973). Captures d'écran (<https://www.youtube.com/watch?v=csz4sBMBjcc>).

Plus largement, ce sont les principales catégories de l'esthétique filmique traditionnelle – hors-champ, plan et montage – que l'art vidéo déconstruit et repense pendant la décennie 1970, dans une singulière proximité avec la pratique littéraire de Simon au même moment. Une œuvre en particulier récapitule la plupart des bouleversements esthétiques en question, il s'agit de *Global Groove* de Nam-june Paik [fig. 15-18], réalisée en 1973 – l'année de *Triptyque*. Œuvre manifeste, restée comme un totem dans l'histoire de la vidéo et matrice de tous les *clips* à venir, cette bande de vingt minutes en forme de *melting pot* culturel – Paik, Coréen installé à New York, y mélange le rock américain aux danses traditionnelles d'Extrême-Orient – sollicite toutes les possibilités

LSM et lues par Batti dans les *Géorgiques* : la vidéo montre un prisonnier assis en train d'écrire et, par incrustation dans son propre visage, une femme qui le lit et lui répond en silence, tandis que des bribes de phrases s'inscrivent sur l'écran au *light pen*.

plastiques du médium électronique : images composites, incrustations multicouches, *chroma key*, surimpressions, fenêtrage, larsen visuel, circuits fermés et mise en abyme, colorisations au synthétiseur, détourages, déhiérarchisation des échelles visuelles, décomposition et recombinaison de l'image, interférences son-image, mélanges d'images trouvées et d'images originales, etc. Espace saturé, éclaté, mobile et flottant, l'image vidéo de Paik présente plus qu'elle ne représente, très proche en cela du « bloc indivisible » évoqué par Simon décrivant le roman comme « une combinaison, une juxtaposition et un enchevêtrement [d'épisodes] intimement imbriqués les uns dans les autres »²¹, conception qu'il portera à son plus haut degré d'accomplissement à partir de *La Bataille de Pharsale*.

Global Groove emblématise plusieurs bouleversements esthétiques opérés par la vidéo en matière d'image animée, autant de bouleversements qui trouvent leurs correspondants chez Simon. Il s'agit en premier lieu, sinon tout à fait de la fin du hors champ, du moins de l'estompage de l'opposition champ / hors champ comme principe constitutif de l'image. Ce qui entre dans l'image, celle de Paik comme celle d'Averty et de beaucoup d'autres, ne vient plus nécessairement de l'extérieur en franchissant les bords du cadre : tout nouvel élément visuel peut naître de l'intérieur de l'image par des effets d'incrustation ou de surimpression pour disparaître ensuite de la même manière. L'image vidéo ne se présente alors plus comme l'effet d'un mouvement de caméra déplaçant une fenêtre de découpe à l'intérieur d'un espace plus vaste virtuellement illimité, mais sous la forme d'un palimpseste visuel en permanente recombinaison interne, assez proche du phénomène d'auto-engendrement des images mentales²². Simon est en phase avec cette esthétique immanentiste de l'image, comme l'attestent, par exemple, les nombreuses occurrences d'objets ou de personnages « matérialisés à partir de rien », surgissant d'un seul coup (voir les phrases du type : « brusquement il fut là », « et alors ceci : [...] », etc.), ou « escamotés » comme sous l'effet d'une baguette magique. L'apparition insolite et la progression du monticule d'éboulis dans la salle d'attente des *Corps conducteurs* relèvent de la même dynamique de transformation

21. Claude SIMON, « Un bloc indivisible », réponse à la question « Pourquoi des romans ? », *Les Lettres Françaises*, n° 740, 4-10 déc. 1958, p. 5.

22. Robert CAHEN et Ermeline LE MÉZO ont exploité ces possibilités psycho-réalistes du médium dans *Honk Kong Song* (1989) : de longues surimpressions s'enchaînent sous la forme de mélodées visuelles subjectives, à l'image d'un palimpseste mémoriel.

endogène de l'image. Certes, Simon s'inspire ici des trucages illusionnistes de Méliès et des films surréalistes de Buñuel²³, mais il se trouve que l'un et l'autre ont leurs continuateurs, un demi-siècle plus tard, bien plus du côté de la vidéo que du cinéma.

Une autre particularité de l'esthétique vidéo consiste dans le partage de l'image en plusieurs volets ou fenêtres par la technique du *split screen*. Lors du colloque de Toulouse « Claude Simon géographe », en 2011, David Zemmour et Ilias Jocaris avaient projeté un photogramme du film de Norman Jewison, *L'Affaire Thomas Crown* (1968) intégrant plusieurs fragments de plans différents mis bord à bord [fig. 19], à titre d'équivalent visuel de ce qu'ils appelaient le « quadrillage textuel » dans les *Corps conducteurs*²⁴. Le rapprochement est pertinent – et pourrait s'appliquer à bien d'autres passages de Simon, comme l'ouverture des *Géorgiques* ou les premières pages du *Jardin des Plantes*, audacieux *split screen* typographique –, à condition de remarquer que le fenêtrage de l'image, attesté ponctuellement au cinéma²⁵, apparaît dès l'origine de la vidéo et lui restera durablement attaché²⁶.



Fig. 19. Norman JEWISON, *L'Affaire Thomas Crown*, 1968.

23. Simon renvoie explicitement à Buñuel à propos des éboulis des *Corps conducteurs* ; voir Claude SIMON, « L'inattendu attendu », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 20.

24. Voir David ZEMMOUR et Ilias JOCARIS, « La conquête de l'espace : cartographie et modélisation dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », dans Jean-Yves LAURICHESSE (dir.), *Claude Simon géographe*, Classiques Garnier, 2013, p.78 sqq.

25. Voir par exemple Richard FLEISCHER, *L'Étrangleur de Boston* (1968).

26. En particulier chez Marcel ODENBACH, *Die Widerspruch der Erinnerungen* (1980), *Dans la vision périphérique du témoin* (1986), *Die Einen des Anderen* (1990).

Le *split-screen* n'est qu'un procédé parmi d'autres concourant, dans ces années 1970, à la déconstruction du plan. Le cinéma conçoit le plan comme un espace homogène, unifié et ordonné par un point de vue – l'œil caméra – impliquant point de fuite et profondeur de champ. L'image vidéo, inversement, est un espace démultipliable et hétérogène, régi par des principes de composition plastiques – une « mise en page électronique » comme l'appelle Averty – où, par le jeu des incrustations, les relations spatiales éclatées et mises à plat ne relèvent plus de la vraisemblance perceptive. Une image où, par exemple, corps et décors ne sont plus unis au sein d'un continuum spatial. La vidéo dégage en somme l'image animée de la logique humaniste du « sujet-comme-regard » qui informe l'espace de la représentation depuis la Renaissance et qui perdure dans le cinéma²⁷. L'image vidéo accomplit l'idéal d'hétérogénéité et de simultanéité qui fascinait Simon dans la peinture de Rauschenberg et qu'il cherchait à approcher en littérature.

Le dernier élément canonique du cinéma remis en question par la vidéo n'est autre que le montage. Dans le film, l'assemblage des plans s'opère le plus souvent par des raccords de regards, de mouvement, de position ou de dialogue, autrement dit, comme le rappelle Philippe Dubois, « tous les modes d'enchaînement régis par une vraisemblance de l'humanisme perceptif ou une causalité de la continuité »²⁸. En vidéo, le montage est le plus souvent intégré à l'image cadre, dans cet espace composite infiniment reconfigurable de l'intérieur où tout peut advenir sans passer par les bords ou faire signe de manière « vraisemblable » vers le plan précédant. Là encore, l'analogie avec les techniques de composition de Simon est évidente, tout comme les limites du modèle cinématographique volontiers mobilisé par la critique, sur préconisation de Simon lui-même, pour en rendre compte²⁹. Les transitions entre séquences descriptives, en particulier à partir d'*Histoire* et emblématiquement dans *Triptyque*, se font moins par raccordement et alternance de plans ou de séquences sur le principe filmique de la vraisemblance perceptive, temporelle ou causale – un principe que Simon tend plutôt à déconstruire –, que par métalepse, à savoir la plongée dans une

27. Voir Philippe DUBOIS, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, op. cit., p. 90.

28. Voir Philippe DUBOIS, *La Question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, op. cit., p. 91.

29. Voir par exemple Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

image englobée par un monde cadre (libération) ou, inversement, la sortie d'une image vers le monde qui l'englobe (capture). Dans ses enchaînements écrits, Simon ne procède pas autrement que la vidéo avec ses techniques d'incrustations et de reconfiguration internes permettant l'apparition d'une image dans l'image – le « travail des images mêmes » cher à Godard.

Simon cinéaste ou vidéaste ?

L'équivalent visuel des romans les plus « textualistes » de Simon est ainsi bien davantage à rechercher dans l'art vidéo qui s'invente dans les années 1960 et 1970 que dans les formes dominantes du cinéma au même moment. On serait alors tenté d'imaginer le parti que Simon lui-même aurait pu tirer de la vidéo dans ses propres tentatives en matière d'image animée, à savoir lorsqu'il envisageait l'adaptation cinématographique de la *Route des Flandres*, projet resté inabouti mais qui l'a occupé de 1961 à 1993³⁰.

De fait, les états les plus avancés du découpage du roman élaboré dans ce but par l'écrivain confirment que le cinéma n'était pas forcément le moyen idéal, d'un point de vue esthétique, pour une transposition du livre à l'écran. L'inadéquation s'observe en particulier à l'endroit des transitions par métalepse. Là où ces transitions s'opèrent toujours insensiblement dans le texte, le lecteur ne les percevant le plus souvent qu'après-coup, Simon reste vague et semble embarrassé quant à la technique à utiliser pour produire l'équivalent visuel. Ainsi lorsqu'il s'agit de « libérer » la gravure accrochée au mur de la chambre de l'ancêtre : « Travelling avant vers la gravure et l'on rentre à l'intérieur [...] (besoin d'un effet pour rentrer dans la gravure pour ne pas couper le plan). »³¹

Lorsque par ailleurs Simon a pu mener à bien un autre projet de film, plus modeste en l'occurrence, à savoir le court-métrage *L'Impasse* tiré de *Triptyque* en 1976³², les contraintes ou des blocages du support

30. Voir Bérénice BONHOMME, *Claude Simon. La passion cinéma*, Villeneuve d'Ascq, Presses du Septentrion, 2011.

31. Section 33 du découpage de *La Route des Flandres* destiné à l'INA, 1975, reproduite par B. BONHOMME, *Claude Simon, la passion cinéma*, op. cit., p. 283.

32. Claude SIMON, Peter BRUGGER et Georg BENSE, *L'Impasse [Die Sackgasse]*, 1976, film de 12 minutes sur pellicule, produit par la Radiotélévision allemande de

filmique sautent aux yeux, là où la vidéo aurait ouvert des possibilités plus proches du texte ou fourni de meilleures solutions. Problème de libération à nouveau : Simon renonce à « animer » la carte postale niçoise [fig. 20] et traite, par force, sous la forme d'un montage de plans parfaitement traditionnel ce qui, si l'on cherche un équivalent aux flottements métalectiques du roman³³, relèverait d'une technique vidéo comme celle qu'utilise Claerbout dans l'image de la salle de classe décrite plus haut, à la fois fixe et animée. Ailleurs, Simon transpose sur pellicule des effets de calque et de mosaïque qui auraient été d'emblée plus accessibles en vidéo, comme lorsqu'il transforme en puzzle la scène de pêche à la truite [fig. 21].

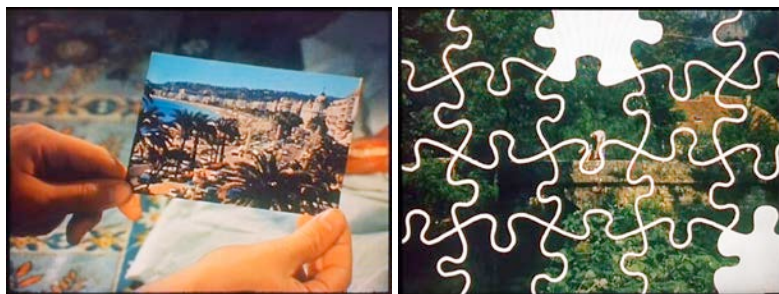


Fig. 20-21. Claude SIMON, Peter BRUGGER et Georg BENSE, *L'Impasse* [*Die Sackgasse*], 1976.

Saarbrücken et Telefilm Saar. Le court-métrage, unique film réalisé par Simon, n'existe que comme un intermède au sein d'un entretien de Simon avec un journaliste de la télévision allemande ; l'émission elle-même, d'environ trente minutes et datée de 1975, est intitulée *Triptyque avec Claude Simon* [*Triptychon mit Claude Simon*]. Voir Bérénice BONHOMME, «*Triptyque*» de Claude Simon. *Du livre au film : une esthétique du passage*, Fasano, Schena / Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2005 ; Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008.

33. Voir l'incipit du roman : « La carte postale représente une esplanade plantée de palmiers qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. [...] Des personnages aux costumes clairs vont et viennent sur la digue qui sépare l'esplanade de la plage. » (Claude SIMON, *Triptyque*, Minit, 1973, p. 7). L'ambivalence aspectuelle du présent de « vont et viennent », à la fois descriptif et narratif, produit ici le flottement. Le film se contente d'un plan rapproché sur la carte postale représentant la Promenade des Anglais, que le personnage tient dans ses mains, plan auquel succède, un peu plus tard, un plan sur un intérieur, la chambre d'un palace, palace qu'on interprète alors comme niçois par inférence depuis le contexte.

D'autre part, si les innovations esthétiques de l'art vidéo durant ses deux premières décennies d'existence tiennent comme on l'a vu à la spécificité de l'image électronique, elles ont aussi été rendues possibles par le fait que la vidéo permettait aux artistes de s'approprier pour la première fois l'image animée en étant relativement dégagés des contraintes financières et des dispositifs à forte inertie technique inhérents au cinéma, impliquant un travail collectif et limitant l'expérimentation.

Or on sait combien Simon, dans sa tentative d'adaptation de *La Route des Flandres*, s'est heurté aux contraintes de budget et, au moins par anticipation, à la lourdeur d'un dispositif qui à lui seul le déposséderait de sa pleine liberté et de la position de maîtrise à laquelle l'écriture l'avait habitué – rappelons qu'en 1986 encore il disait vouloir assurer lui-même toute la réalisation³⁴. Et s'il impute explicitement l'échec du projet aux difficultés de son financement, non sans dépit, il ne fait guère de doute que, de manière moins avouée mais tout aussi décisive, l'impossibilité d'avoir à lui seul la main sur un processus engageant forcément une équipe explique bien des choses.

Il est vrai que l'artiste vidéaste peut travailler à peu de frais, maîtriser tous les aspects de son travail et avoir toute latitude pour une invention *in progress*, conditions nécessaires de la créativité revendiquées par tout créateur, Simon le premier. Dans ces conditions, le romancier aurait pu se tourner vers la vidéo, qui lui offrait autonomie, liberté et souplesse de production comme de réalisation, en même temps, on l'a vu, qu'un potentiel esthétique en phase avec son écriture.

Occasion manquée ? Peut-être, et sans doute plus par orgueil que par ignorance. Reste qu'en ne démordant pas, trente années durant, de son ambition cinématographique, Simon s'est placé dans une relation de porte-à-faux si ce n'est de franche contradiction avec le cinéma lui-même. Le projet d'adaptation de *La Route des Flandres*, comme dans une certaine mesure l'écriture même du roman, s'inspire en effet d'une culture cinématographique que Simon s'est constituée dans ses années de formation. Or, premier porte-à-faux, tandis que ses deux modèles principaux, *L'Âge d'or* et *Le Chien andalou*, étaient restés plutôt confidentiels en leur temps, Simon, souhaitant la plus large diffusion possible au film qu'il envisage de son côté, vise un type de production à

34. Voir le témoignage de Jerry Carlson cité par Bérénice BONHOMME, *Claude Simon, la passion cinéma*, op. cit., p. 248.

« très gros budget, sans lésiner sur les moyens »³⁵ – plutôt qu'un cinéma de production plus légère comme celui de la Nouvelle vague, qui aurait pu représenter un compromis –, production que l'industrie cinématographique des années 1960 et au-delà, pour des raisons économiques évidentes, est moins disposée que jamais à assumer pour un film placé sous le signe de l'iconoclasme buñuelien et dont, qui plus est, l'aspirant réalisateur est un parfait novice. Seconde difficulté – en l'occurrence une contradiction de Simon –, quand l'écrivain rêve d'un film à grand spectacle au casting hollywoodien, évoquant en 1992 les noms de Michelle Pfeiffer et de Claudia Schiffer pour le rôle de Corinne³⁶, il en vient à projeter pour son adaptation de *La Route des Flandres* un type de cinéma aux antipodes de son écriture et de ses références cinématographiques elles-mêmes, un cinéma dont il moque ailleurs volontiers l'académisme et qu'il accusera du reste, en 1981, « d'avoir une cinquantaine d'années de retard, sinon cent, sur le roman »³⁷...

Pouvait-il se sortir d'un tel paradoxe ? À supposer même que le projet ait abouti, à quoi aurait-il donné lieu ? Car les blocages financiers, techniques et humains, comme les contradictions propres de Simon concernant le cinéma, cachent en réalité des problèmes plus profonds.

Premier problème, l'adaptation cinématographique dont rêve Simon pour *La Route des Flandres* ne nécessitait pas seulement d'importants moyens de production, une pleine maîtrise de la réalisation et une totale liberté artistique – ce qui relève déjà en soi de la quadrature du cercle pour tout réalisateur chevronné, les moyens du cinéma étant par eux-mêmes des contraintes. Elle exigeait aussi, compte tenu du *modus operandi* de Simon, une anticipation maximale sous forme de script, de découpage et de story-board, autrement dit via une écriture littérale tournée vers l'effectuation, assez largement contraire à son écriture de romancier³⁸. Mais une telle écriture, prescription méticuleuse et com-

35. Lettre à Michelle Porte du 27 février 1993, citée par B. BONHOMME, *op. cit.*, p. 253.

36. Voir B. BONHOMME, *Claude Simon, la passion cinéma, op. cit.*, p. 252.

37. Déclaration citée par B. BONHOMME, *Claude Simon, la passion cinéma, op. cit.*, p. 258.

38. Simon pariait sans doute sur les vertus prescriptives de son écriture romanesque, promesse pour lui d'un possible prolongement visuel, mais au prix d'une confusion : le script exige une écriture prescriptive du point de vue référentiel, alors que l'écriture de Simon, si elle est de fait prescriptive, l'est au niveau sémantique : elle tend vers un contrôle maximal (fût-il utopique) de ses significations et non de son arrimage pragmatique au réel.

plète du film à venir, est tout aussi contradictoire avec l'écriture filmique proprement dite, à savoir une écriture susceptible d'accueillir ce qui advient, au-delà du script et du story-board, dans le cours même du tournage et du montage – le fameux travail des images mêmes, au sens le plus concret du terme. Si certains cinéastes, comme John Ford, conçoivent entièrement leurs films dès la rédaction du script et limitent ainsi drastiquement les imprévus de tournage et de montage, on conviendra d'une part que seule l'expérience et l'autorité du réalisateur lui permettent une telle anticipation – expérience et autorité dont Simon est de fait dépourvu en tant que cinéaste –, et que d'autre part un cinéma comme celui de Ford n'a rien du cinéma de recherche et d'invention auquel prétend légitimement Simon, fort de son expérience d'écrivain.

L'aboutissement du projet filmique dans le cas, plus limité, de *L'Impasse*, à partir de *Triptyque*, pourrait sembler démentir cette analyse. Mais il n'en est rien. D'abord parce que la tâche était peut-être plus facile que dans le cas de *La Route des Flandres*. *Triptyque* est sans doute le roman de Simon dont l'écriture est d'emblée au plus près du script : phrases courtes, minutieusement dénotatives et référentielles, exemptes de toute marque de subjectivité – on dirait aujourd'hui « factographiques »³⁹ –, en somme tout le contraire du style ample, métaphorique et surmodalisé du roman de 1960. *Triptyque* semble à cet égard avoir vocation à devenir un film. Le court-métrage *L'Impasse* n'en est pourtant pas un, du moins pas tout à fait, et ne fut pas conçu comme un film à part entière par Simon et ses commanditaires de la Radiotélévision allemande. Il n'est qu'un intermède visuel au milieu d'un entretien de l'écrivain avec un journaliste et n'a pas eu d'existence autonome⁴⁰. Sa vocation est pédagogique : il est destiné à montrer au spectateur les principes d'écriture du roman lui-même, ce qui interdit justement de le considérer comme un équivalent visuel du roman, un film ne pouvant être à la fois l'équivalent d'un livre et un document sur l'écriture du livre en question. Comment dès lors ne pas lire le titre même, *L'Impasse*, comme la désignation ironique de cette limite ?

39. Voir Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

40. Voir plus haut, note 32.

En réalité, pour revenir au projet de film à partir *La Route des Flandres*, le problème de Simon est qu'il confond l'appropriation d'un modèle filmique par l'écriture et la possible productivité de ce modèle en vue du mouvement inverse, la transposition cinématographique ultérieure du texte ainsi écrit. Une chose est d'écrire un roman en fantasmant un film, ce que réussit magistralement Simon, avec toute la souplesse et la ductilité féconde du fantasme sous sa plume, une autre est de faire un film à partir du roman écrit sur ce principe, comme si l'écriture en question se prêtait *ipso facto* à être tirée vers le script, alors que, pour ce qui est de celle de *La Route des Flandres* en particulier, c'est tout le contraire.

On objectera pour finir que le Nouveau Roman a pourtant d'emblée réussi à faire son cinéma⁴¹. Simon le savait bien, et sa fascination jalouse à l'égard de Robbe-Grillet et de Duras l'a sans doute galvanisé longtemps dans ses démarches. C'est négliger cette lapalissade qu'un livre n'est pas un film, même transformé en script et bénéficiant des moyens et des énergies nécessaires. Robbe-Grillet et Duras l'avaient compris pour avoir vu leurs premiers textes portés à l'écran non par eux-mêmes mais par des cinéastes, René Clément d'abord pour Duras (*Un barrage contre le Pacifique* en 1958), puis Alain Resnais pour Duras et Robbe-Grillet (respectivement *Hiroshima mon amour* en 1959 et *L'Année dernière à Marienbad* en 1961). On peut même supposer, dans le cas de Duras, que la profonde déception que lui avait valu l'adaptation de Clément aura joué dans le sens d'une prise de conscience de l'écart nécessaire entre livre et film et du fait que le second ne découle en rien naturellement du premier : « l'écriture avait disparu », avait-elle déclaré, consternée par le film de Clément, « et rien ne pouvait la remplacer »⁴², mais le deuil était aussi douloureux que salutaire. Duras et Robbe-Grillet passeront ensuite eux-mêmes à la réalisation, mais convaincus par l'expérience de la nécessité de dissocier les genres, concevant les pratiques littéraires et filmiques dans leur spécificité respective, instruits de ce fossé ontologique entre travail du langage et travail des images auquel Simon ne s'est jamais vraiment résolu.

Une tentative de transposition filmique comme celle qu'il envisageait pour *La Route des Flandres* ne pouvait donc qu'être vouée à l'échec

41. Voir Claude MURCIA, *Nouveau roman, nouveau cinéma*, Nathan, coll. « 128 », 1998.

42. Marguerite DURAS, citée par Claude MURCIA, *op. cit.*, p. 58.

ou décevoir l'écrivain. Et il n'est pas sûr qu'un improbable recours à la vidéo, malgré la commodité du médium et ses promesses esthétiques, y ait changé grand-chose.