

« Reportage » et « écriture » chez Claude Simon (*Les géorgiques* et *Le jardin des plantes*)

Patrick Suter

Volume 40, numéro 3, 2009

Penser la littérature par la presse

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/039250ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/039250ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

De nombreux romans de Claude Simon comprennent des fragments de presse particulièrement remarquables, alors que *Les géorgiques* et *Le jardin des plantes* décrivent longuement le travail de journalistes. Or, chez Simon, la convocation de la presse permet à l'oeuvre littéraire de prendre ses distances par rapport au monde du « reportage ». En mettant en évidence le fonctionnement de l'écriture journalistique, l'oeuvre met aussi en exergue, par contraste, ses propres stratégies.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Suter, P. (2009). « Reportage » et « écriture » chez Claude Simon (*Les géorgiques* et *Le jardin des plantes*). *Études littéraires*, 40(3), 141–155.
<https://doi.org/10.7202/039250ar>



« Reportage » et « écriture »
chez Claude Simon
(*Les géorgiques*
et *Le jardin des plantes*)

PATRICK SUTER

L'œuvre de Claude Simon abonde en évocations de la presse particulièrement remarquables — et cependant toujours déceptives. Les titres en gros caractères et les manchettes du *Palace* frappent le lecteur en se présentant sous la forme de collages, brisant le long continuum de la phrase simonienne disposée en paragraphes compacts. Ils figurent la forte prégnance de la presse, qui s'inscrit dans l'espace de manière suffisamment voyante pour qu'elle ne puisse être ignorée. Mais que le journal soit évoqué et mis en évidence, il est sans cesse présenté sous un jour défavorable. Aux organes libéraux pleins de propagande qui « étranglent » la révolution dans *Le palace*¹ répond une feuille communiste comme le *Léningrad Soir*, qui profère les calomnies les plus injurieuses à l'égard de Brodski².

La puissance des journaux n'est cependant que fort relative. Le plus souvent, ils sont frappés par des forces d'inertie, et ne cessent de se défaire. *La bataille de Pharsale* présente un titre en capitales en mentionnant, immédiatement après, les « détritiques laissés par le marché³ », et *Le palace* décrit le fœtus de la révolution comme placé « dans un linceul de mots [...] jeté aux égouts⁴ ». Les journaux ont tendance à « tomber⁵ », à s'éparpiller, à se déchirer. Le destin de la presse est de se transformer en ordures, et *Le palace* mentionne comme d'« habituels débris [...] charriés par le flot » des « chiffons, [de] vieux journaux détremés [et des] algues blanchies par le sel⁶ ». La presse est gagnée par une entropie de plus en plus grande, et elle inflige continuellement au monde une flétrissure sur le plan écologique — en abîmant le paysage, dont elle constitue un élément fondamental.

1 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, 1997, p. 17.

2 *Ibid.*, p. 331-332.

3 *Ibid.*, p. 72.

4 *Ibid.*, p. 16.

5 *Ibid.*, p. 39.

6 *Ibid.*, p. 213.

Ainsi les journaux perdent-ils de leur éclat ; ou s'ils brillent malgré tout, cette brillance est décrite sur le mode ironique. La presse est perçue au moment où elle perd de sa force d'impact. Voici que ses effets sont passés, qu'elle échappe au circuit de l'information, ou qu'elle va lui échapper. La diversité de ses procédés tend à diminuer, à s'annuler dans un processus d'uniformisation, de réduction. Un petit nombre d'adverbes et d'épithètes la dévaluent. Les « vieux journaux avec leurs titres relatant des événements morts [...], désuets, surannés et sans plus aucune signification », qui « servent de lits » aux deux sœurs de *L'herbe*⁷, font écho aux « lettres capitales » des titres de journaux qui, dans *Le palace*, ne peuvent qu'engendrer une

nouvelle déjà vidée de toute valeur, désuète, futile, comme celles qu'annonce le vieux journal dont l'épicier s'est servi [...] : rien que de la mauvaise encre d'imprimerie [...], la flasque et plate oraison funèbre des événements morts⁸.

Ce thème de la dissolution du journal intervient dès *Le vent*, quand le narrateur relate l'expérience du personnage principal, Montès, envisagée de manière presque phénoménologique :

Car, me dit-il [Montès], ce fut ainsi que cela se passa, en tout cas ce fut cela qu'il vécut, lui : cette incohérence, cette juxtaposition brutale, apparemment absurde, de sensations, de visages, de paroles, d'actes. Comme un récit, des phrases dont la syntaxe, l'agencement ordonné — substantif, verbe, complément — seraient absents. Comme ce que devient n'importe quel article de journal (le terne, monotone et grisâtre alignement de menus caractères à quoi se réduit, aboutit toute l'agitation du monde) 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 indépendance, redevient ce foisonnement désordonné, sans commencement ni fin, ni ordre, les mots éclatant d'être de nouveau séparés, libérés de la syntaxe, de cette fade ordonnance, ce ciment bouche-trou indifféremment apte à tous usages et que le rédacteur de service verse comme une sauce, une gluante béchamelle pour relier, coller tant bien que mal ensemble, de façon à les rendre comestibles, les fragments éphémères et disparates de quelque chose d'aussi indigeste qu'une cartouche de dynamite ou une poignée de verre pilé⁹.

Citant ce même passage dans *Mosaïques*¹⁰, Lucien Dällenbach y reconnaissait l'affirmation d'une poétique opposée à celle de Balzac, qu'il considérait comme particulièrement apte à correspondre à la figure du « rédacteur de service » dont il est ici question — Balzac usant et abusant du principe de « causalité », d'« analogies douteuses » et de « garanties extralittéraires [...] pour tout expliquer et pour relier son texte en s'en servant comme d'une "colle"¹¹ ». Une telle attitude contraste bien sûr

7 Claude Simon, *L'herbe*, 1958, p. 20.

8 *Ibid.*, p. 146.

9 Claude Simon, *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, 1957, p. 174-175.

10 Lucien Dällenbach, *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, 2001, p. 119 et *passim*.

11 *Ibid.*, p. 121-122.

avec l'orientation radicalement différente de l'esthétique simonienne, qui tente de travailler « sans sauce », ou « sans mortier »¹². Mais si se dégage ici une poétique où, « par la magie de quelques lignes tronquées », « les mots » peuvent « éclat[er] d'être de nouveau séparés », il est tout à fait significatif qu'elle s'affirme par la contestation de l'écriture *journalistique*, et non en réfutant un modèle *littéraire*. Et ce procédé se retrouvera constamment chez Simon. Que la presse soit citée ou évoquée, elle permet surtout de montrer comment l'écriture simonienne s'en départ, pour saisir l'Histoire et le monde d'une tout autre manière que les journaux. Tel est bien ce qui se passe dans *Les géorgiques* et *Le jardin des plantes*, qui représentent dans les romans de Simon les exemples où la presse est abordée de la façon la plus spectaculaire, *Les géorgiques* accordant plus de cinquante pages au récit de la guerre d'Espagne qu'effectue un correspondant anglais engagé du côté des républicains dès son arrivée¹³, et *Le jardin des plantes* étant traversé, de la p. 35 à la p. 312 (sur un total de 378), par une scène consacrée à une interview entre S. et un journaliste, répartie en pas moins de quinze sections.

Les géorgiques et le refus de la rhétorique journalistique

Qu'arrive-t-il si un journaliste s'emploie à raconter la guerre ? Dans *Les géorgiques*, entre le récit porteur du narrateur du roman et le récit du journaliste qu'il commente, apparaît toute une série d'hiatus extrêmement significatifs, le récit cité faisant ressortir par contraste les spécificités du récit citant. Trois éléments caractérisent l'écriture du journaliste anglais, qui vont montrer qu'il s'inscrit dans le prolongement de l'ancienne rhétorique dont est héritier le journalisme — à laquelle s'oppose de la manière la plus vive l'écriture simonienne.

Tout d'abord, précise le narrateur, le journaliste choisit de s'en tenir à un « ordre chronologique¹⁴ », et espère ainsi parvenir « dans une certaine mesure [à] expliquer¹⁵ » les « événements qui se bousculent pêle-mêle dans sa mémoire ou se présentent selon des priorités d'ordre affectif¹⁶ ». Le voici donc dans la situation à laquelle était confronté Montès dans *Le vent*, n'était qu'il ne va nullement ici se défaire de la rhétorique du journal. Le correspondant anglais s'en tient à une *dispositio* traditionnelle qu'il ne remet pas en cause, selon laquelle les événements ne doivent être narrés qu'en vue d'une preuve (ou, ici, d'une « explication »), tout en adoptant l'ordre qu'elle considérait comme naturel (*naturalis*), par opposition à l'*ordo artificialis* où « l'on part, non du commencement de ce qui s'est passé, mais du milieu¹⁷ ».

12 Cf. *ibid.*, p. 115 et *passim*, et Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, 1988, p. 124-126.

13 Claude Simon, *Les géorgiques*, 2006, p. 310-362.

14 *Ibid.*, p. 310.

15 *Ibid.*, p. 311.

16 *Ibid.*, p. 310-311.

17 Pour cette citation et les informations qui suivent, cf. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, 1993, t. 2, p. 901-960. Rappelons, comme Barthes le précise lui-même, « qu'à l'origine — ou à l'horizon [de ce séminaire], il y avait le texte moderne, c'est-à-dire : le texte qui n'existe pas encore » (*ibid.*, p. 901), soit celui qui nous préoccupe avec l'écriture simonienne

Cette allégeance aux préceptes de l'ancienne rhétorique est confirmée par un deuxième trait typique de son écriture. C'est qu'au fond, il n'écrit pas (au sens fort du terme, c'est-à-dire au sens où Barthes soutenait que, « pour l'écrivain » (qu'il opposait alors à l'« écrivain »), « écrire est un verbe intransitif » — l'écrivain s'interdisant, à la différence du reporter anglais, « deux modes de parole [...] : *la doctrine* [et] *le témoignage*¹⁸ ». Au contraire, le journaliste des *Géorgiques*, O., a recours au langage, même écrit, comme l'orateur — lequel intervient toujours dans un lieu public (agora, forum ou église) et s'efforce comme O. de « convaincre¹⁹ » ceux auxquels il s'adresse : « [O.] essaie de faire comprendre cela. Visiblement il écrit (ou plutôt il parle) à l'intention d'un certain public, un public dont il connaît les penchants, les opinions, peut prévoir les réactions²⁰ ». Et le récit y insiste, précisant plus loin que le journaliste se remet « à écrire, ou plutôt à parler²¹ », qu'« assis à sa table, ce sera comme s'il parlait tout haut dans le silence²² », ou qu'il évite d'aborder certains sujets, « comme s'il craignait que quelqu'un de son auditoire pût formuler là-dessus une remarque, élever une objection » — si bien que le récit porteur finit par faire oublier totalement, par l'accumulation des formules du type « il dit que » ou « dit-il », que le journaliste dont il dresse le portrait est en fait en train d'écrire.

Quant à la troisième marque de son style, elle s'accorde elle aussi avec les traités anciens, qui requéraient de l'orateur qu'il parle avec modestie. D'entrée de jeu, le récit porteur précise que l'« éducation [d'O.] le préserve de toute vantardise²³ », la fin du récit montrant que la règle a constamment été respectée : « Il parlait toujours sans vantardise²⁴ ». Certes, O. adopte de cette règle une version moderne, celle qu'enseignent les écoles de journalisme (en particulier anglo-saxonnes), qui exigent de leurs étudiants non seulement de ne pas s'impliquer eux-mêmes dans leurs reportages, mais encore de veiller à demeurer toujours dans le cadre d'une stricte objectivité. Mais, quelle qu'en soit la provenance, c'est là un conseil qu'O. suit scrupuleusement, puisqu'il adopte un « ton [...] neutre, détaché, comme s'il était question d'un autre que lui²⁵ », et qu'il s'en tient aux

« choses vues » dont tout bon journaliste sait qu'elles constituent les meilleurs certificats d'authenticité d'un reportage, d'autant qu'elles s'insèrent dans une forme d'écriture qui se présente comme neutre (il recourt à des phrases courtes, il évite dans la mesure du possible les adjectifs de valeur et d'une façon générale tout ce qui pourrait ressembler à une interprétation partisane ou tendancieuse des événements, comme s'il n'y avait pas été étroitement mêlé mais en avait été un témoin sans passion, seulement soucieux d'information²⁶).

18 Roland Barthes, « Écrivains et écrivains », *Œuvres complètes*, 1993, t. 1, p. 1279.

19 Claude Simon, *Les géorgiques*, *op. cit.*, p. 314.

20 *Ibid.*, p. 314.

21 *Ibid.*, p. 315.

22 *Ibid.*, p. 314.

23 *Ibid.*, p. 314.

24 *Ibid.*, p. 352.

25 *Ibid.*, p. 352.

26 *Ibid.*, p. 314.

Voici exposés les traits majeurs du style d'O. Or ils permettent de mesurer les conséquences néfastes d'une telle soumission à l'« empire rhétorique²⁷ ». Tout d'abord, en choisissant de ne pas aborder les événements comme « ils se bousculent [...] dans sa mémoire », O. appréhende un univers inconnu, perçu à travers un ensemble de sensations confuses, à partir de schèmes organisateurs que gouvernent la raison ou la logique, mais inadaptés à son projet de saisir un monde chaotique et éminemment singulier. Sa démarche apparaît donc contradictoire, son récit ne pouvant qu'être artificiel (au sens péjoratif du terme) dans la mesure où il ne résout pas ce paradoxe qu'avait noté Barthes :

[...] l'*ordo naturalis* est [...] celui qui respecte la norme traditionnelle (exorde, *narratio*, *confirmatio*, épilogue), l'*ordo artificialis* est celui qui bouleverse cet ordre à la demande des circonstances ; paradoxalement (et ce paradoxe est sans doute fréquent), *naturalis* veut alors dire *culturel*, et *artificialis* veut dire *spontané*, *contingent*, *naturel*²⁸.

En effet, c'est dans la mesure où il s'est habitué à ne pas « écouter son instinct²⁹ » et à « dissimuler sous une distanciation teintée d'humour ce qu'il y avait de pathétique dans son aventure³⁰ » qu'il ne parvient pas à rendre compte du monde dans lequel il s'est trouvé « projeté », et auquel ne l'ont « préparé ni les livres » ni ses brèves incursions, en Angleterre, dans des milieux sociaux qu'il ne connaissait pas³¹. D'autant, comme le précise encore le récit porteur, qu'il a adopté un ton appartenant aux honnêtes gens, à une société où règnent l'ordre et la discipline — par opposition à la désorganisation de la société espagnole³². Ne s'étant pas débarrassé d'un langage issu du milieu qu'il a quitté — milieu encore une fois en tous points différent de celui dans lequel il se trouve « précipité [...] où aucune des notions, aucun des mots qui le constituent n'ont de sens³³ » —, O. se voit réduit à faire œuvre de « tricherie³⁴ ». Or dans l'univers simonien (rappelons que le premier roman de Simon était intitulé *Le tricheur*), c'est là une faute particulièrement grave³⁵.

À l'inverse, par rapport à la narration d'O. qu'il commente et résume, le récit porteur adopte une stratégie radicalement différente. Si l'on examine la question de l'ordre, on se rend compte que, plutôt que de commencer par le commencement, et de procéder d'emblée à une présentation complète du journaliste anglais, il le désigne d'abord sous la forme d'un « il », selon un usage de la cataphore et un effet de retard propres à l'écriture simonienne³⁶. Ce n'est que par la suite, quatre

27 Expression que j'emprunte au livre de Chaïm Perelman, *L'empire rhétorique : rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin (Pour demain), 1977.

28 Cf. Roland Barthes, « L'ancienne rhétorique », *Œuvres complètes*, *loc. cit.*, p. 951.

29 Claude Simon, *Les géorgiques*, *op. cit.*, p. 333.

30 *Ibid.*, p. 331.

31 *Ibid.*, p. 318.

32 *Ibid.*, p. 335.

33 *Ibid.*, p. 319.

34 *Ibid.*, p. 352.

35 Claude Simon, *Le tricheur*, 1945.

36 Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, *op. cit.*, p. 37.

pages plus loin, que sa profession est révélée³⁷, alors qu'il faut encore deux pages pour que soit mentionnée l'initiale qui le désigne (« O. ») — si bien que, le pronom précédant le nom de manière particulièrement inhabituelle, l'ordre grammatical est perturbé d'entrée de jeu (celui que les grammairiens du XVII^e siècle tenaient pour logique, et que le long passage du *Vent* cité précédemment associait à l'écriture journalistique). Quant aux événements, le récit porteur ne les évoque qu'au sein de très longues descriptions digressives, auxquelles ils sont désormais subordonnés. Plus précisément, il en est fait mention à partir de la situation d'énonciation dans laquelle se situe O., en tenant compte de l'ordre dans lequel se présentent les lieux³⁸ du récit au moment même où il s'écrit, où se forme la phrase simonienne à bifurcations multiples — ce qui permet au passage de noter toute une série de détails hautement importants, qu'un ordonnancement préétabli écarterait et tiendrait pour secondaires. Et, justement, c'est par ces digressions évoquant la situation dans laquelle se trouve O. quand ce dernier habite de nouveau en Angleterre que le narrateur du récit premier peut établir par contraste les différences existant entre un univers calme et ordonné et le monde chaotique de la guerre d'Espagne :

Se le figurer donc, assis devant une table (il ne dit pas où, sauf que c'était de nouveau l'Angleterre), la table peut-être devant une fenêtre ouverte, peut-être sur la paisible campagne, ou une lande plantée de bruyères, ou la mer, ou une rue au bout de laquelle il peut voir de nouveau les autos s'arrêter au feu rouge, les passants traverser [...] la nuit tranquille où des spectateurs se rendent tranquillement au cinéma, en reviennent tranquillement, ne pressant l'allure, ne s'abritant dans une encoignure de porte que parce qu'une averse menace ou crève *et non parce qu'ils entendent le bruit d'un moteur d'auto*, l'automobile elle-même lorsqu'il en passe ne transportant que des gens qui rentrent aussi tranquillement chez eux *et non pas quatre ou cinq hommes prêts à en jaillir le pistolet à la main*, la rue bientôt à peu près complètement déserte, les lumières aux fenêtres s'éteignant l'une après l'autre, les gens couchés dans leurs lits à l'intérieur des maisons [...], des endroits où on peut dormir en sachant qu'on ne sera tiré du lit que par la sonnerie du réveille-matin *et non par des coups de crosse de fusils ou de pistolets frappant sauvagement la porte*, et la nuit pâissant peu à peu, le jour se levant, et dans les banlieues aux étroites courettes où sèche le linge *aucun corps criblé de balles couché dans le ruisseau ou les terrains vagues*, et les rideaux de fer et les grilles des magasins relevés ou tirés le matin par les commerçants [...] et les magasins faisant fonction de magasins *et non pas de prisons où ceux qui s'y trouvent entassés ont tout juste la place de s'asseoir, les autres prisons déjà pleines et non de pick-pockets ou de cambrioleurs mais de gens dont le seul délit est de ne pas penser en conformité avec des façons de penser promues au rang de lois par des personnages assez puissants pour envoyer se promener la nuit des hommes armés de fusils et de revolvers qui peuvent arrêter ou tuer qui bon leur semble sans demander la permission ni même l'avis de qui que ce soit [...]*³⁹.

37 Claude Simon, *Le tricheur*, op. cit., p. 314.

38 Sur la notion de « lieux » rhétoriques, cf. Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, p. 81-112, ainsi que Frances A. Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard (Bibliothèque des histoires) 1975 [1966] [trad. D. Arasse].

39 Claude Simon, *Le tricheur*, op. cit., p. 312-313.

En même temps, ce passage permet de prendre conscience des autres stratégies par lesquelles le récit porteur se démarque de l'écriture journalistique d'O. Une constante pratique de la négation (manifestée ici par des formules comme « et non pas que »), ou, ailleurs, l'établissement de multiples nuances (introduites par exemple par « ou plutôt »), tendent à contrecarrer le manque d'*écriture* d'O., et à écarter, tout en les faisant apparaître, les clichés légers d'un reporter au fond petit-bourgeois. C'est que, malgré l'impression de retenue qu'il entend donner de lui-même, il ne manque pas de pratiquer l'emphase — en particulier lorsqu'il considère que, quittant l'Angleterre, il a laissé derrière lui un pays « comme une caverne de brigands, peuplé de cyniques durs-à-cuire et d'haïssables vieilles dames cérémonieusement occupées à déguster avec une sévère componction dans les salons de thé le contenu de tasses fumantes⁴⁰ ». Or l'abyme qui sépare l'Angleterre de l'Espagne, que met en évidence le récit porteur, rend particulièrement flagrante l'inadéquation des formules dont le journaliste anglais usait envers son propre pays. Et c'est dans la mesure où les descriptions du récit porteur sont toujours menées assez loin pour écarter toute idée reçue sur les objets décrits qu'il est possible, réciproquement, de faire apparaître l'échec de l'écriture adoptée par O. En effet, si, « en dépit de ce que pouvaient avoir de romantique et de poussiéreux les clichés dont il émaillait son récit, [il souligne] [...] avec une sorte d'amère perversité ce qu'ils avaient de romantique et de poussiéreux, comme par une sorte de bravade⁴¹ », s'en tenant comme on l'a vu à des expressions non seulement ampoulées mais en plus parfaitement irrecevables par comparaison avec le contexte espagnol, c'est, confrontée à la précision du récit porteur, l'ensemble de son entreprise qui se voit dévaluée. Car si O. se montre critique à l'égard des journaux anglais, disant que leurs « nouvelles [...] [ne sont] rien d'autre que des alignements de mots, des suites de sons glapis par les voix éraillées, mécaniques⁴² », et si c'est avec « indignation » qu'il lit les articles de « la presse libérale étrangère⁴³ », la minutie de la longue phrase simonienne constitue malgré tout un type d'expérience du langage qu'il est loin d'entrevoir, si bien qu'il est condamné à subir les limites du journalisme dont il perçoit cependant les lacunes. Et enfin, s'il arrive que son récit l'entraîne au-delà des normes qu'il s'astreint à respecter :

Et tandis qu'il racontait tout cela, sans qu'il s'en rendît compte son ton changeait peu à peu. Quoiqu'il fût toujours soucieux de ne rien dire qui pût susciter l'admiration ou l'apitoiement, il parlait de façon différente, avait cessé de tordre sa bouche en coin et de multiplier les clins d'œil. Il ne se préoccupait plus d'approbation ou de désapprobation, de bien ou de mal, pas plus que dans ces jours où il était parvenu pour ainsi dire à une sorte de degré zéro de la pensée [...]⁴⁴,

il ne fait pas pour autant de cette expérience d'ébranlement le point de départ d'une manière d'écrire toute différente — telle qu'elle s'est développée chez Simon à

40 *Ibid.*, p. 315-316.

41 *Ibid.*, p. 333.

42 *Ibid.*, p. 316.

43 *Ibid.*, p. 342.

44 *Ibid.*, p. 346.

partir du *Vent*. Le moment le plus intense de sa pratique du journalisme est encore en deçà du début d'une pratique réelle de l'*écriture*, prenant le contre-pied d'une rhétorique fondée sur l'ordre pseudo *naturalis*, dont fait montre en revanche tout le récit porteur.

Le jardin des plantes

Cette opposition de deux pratiques antagonistes de l'écriture se retrouve dans *Le jardin des plantes*. Mais l'abyme qui les sépare sera alors plus marqué, d'une part parce que cette scène oppose dans un dialogue explicite un journaliste à un écrivain, S., (dont l'initiale, dans le contexte, renvoie à Claude Simon lui-même) ; et d'autre part parce que le journaliste y apparaît clairement comme exerçant son métier d'intervieweur — à la différence d'O. qui, dans la mesure où il écrivait une « aventure [ressemblant] à un de ces romans dont le narrateur [...] serait non pas l'assassin, comme dans certaines versions sophistiquées, mais le mort lui-même⁴⁵ », se voyait malgré tout par moments presque assimilé à un écrivain, fût-ce de romans policiers⁴⁶.

Au cours du très long récit de cette interview, ne cessera de s'accroître et de se préciser le fossé existant entre « reportage » et « littérature ». Mais, dès l'abord, l'entretien s'annonce mal. S. se montre tout de suite provocateur à l'égard du journaliste, et, par ironie, fait en sorte de brouiller les pistes en confondant à souhait — comme l'aime tant généralement la presse, mais non en l'occurrence, semble-t-il du moins, son représentant — les catégories de l'œuvre et de la biographie :

Des années plus tard un journaliste m'a demandé comment on faisait pour vivre avec la peur Je lui ai dit Vous voyez chacun fait ce qu'il peut ce n'est pas comme Stendhal caracolant gaiement sous les boulets à Waterloo. Il m'a dit Pas Stendhal : Fabrice. J'ai dit Mais si [...] Fabrice suivait lui dans les wagons de l'intendance vous pensez bien que Stendhal n'a pas manqué cette occasion de montrer ce courage dont il était si soucieux c'est comme Faulkner dans son merveilleux avion de chasse Il a dit Qu'est-ce que vous racontez ? Faulkner n'a jamais... J'ai répété Mais si Sous le nom de Sartoris Un vrai gentleman du Sud se doit de ne faire ce genre de choses qu'à l'abri d'un pseudonyme [...] D'ailleurs c'était un excellent tireur [...] il adorait la chasse à courre [...] J'ai pratiqué moi-même ce genre de sport lancé bride abattue à travers la campagne vous connaissez ? Taïaut...au ! Taïaut...au ! [...] Seulement j'étais le gibier c'est une autre optique c'est... Il m'a coupé agacé il a dit C'est justement de ça que je voudrais que vous me parliez⁴⁷...

Or, on le verra, malgré les dénégations du journaliste, S. est en fait fondé à mettre d'emblée le doigt sur ces amalgames si fréquents entre œuvre et vie, dont il donne ici une charge virulente.

45 Claude Simon, *Les géorgiques*, p. 340.

46 On apprend d'ailleurs dans le livre de Dominique Viart (*Une mémoire inquiète. La route des Flandres de Claude Simon*, 1997, p. 240-241) que la figure d'O. renvoie à George Orwell, le texte commenté par le récit porteur étant son *Hommage à la Catalogne*, publié en avril 1938.

47 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, *op. cit.*, p. 35.

Par la suite, l'ensemble de la conversation sera perturbé par de multiples interférences, qui se manifesteront au travers des nombreuses interruptions dues à la manipulation du magnétophone permettant d'enregistrer l'entretien — et ce d'autant plus que le magnétophone « sépare » les interlocuteurs, le journaliste le plaçant tout de suite « entre » eux⁴⁸. Mais, plus profondément, S. aura constamment l'impression que son interlocuteur « ne le comprend pas [...] », de « lui [parler] dans une langue inconnue », « comme [...] à un aveugle » — tout en sachant que, pour sa part, il « perd [son] temps⁴⁹ ».

Et, de fait, plusieurs écrans séparent S. de son hôte. Il arrive que « le double reflet de la fenêtre sur les verres de ses lunettes [...] cache son regard⁵⁰ », leurs yeux ne pouvant plus se rencontrer. Et sa

montre carrée plaquée or, ou peut-être vraiment en or, avec ses cadrans pour les secondes, les minutes, les heures, dont les aiguilles tournaient en rond⁵¹ [...] comme si le temps n'avancait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits, faisait pour ainsi dire du sur-place⁵²,

montre qui semble à elle seule résumer le monde auquel appartient le journaliste, constitue un élément trop réglé, trop ordonné pour que son possesseur puisse pleinement comprendre cet univers de la peur et de la guerre dont il voudrait absolument obtenir d'S. une description. Du reste, que ce monde soit trop normé pour pouvoir s'accorder avec celui d'S. ressort également lorsque le journaliste s'inquiète « de la longueur encore restante de la bande enregistreuse⁵³ » ; car alors il manifeste sa crainte de ne pas pouvoir fondre la parole d'S. dans un format dicté par des normes préétablies. Aussi ne s'étonnera-t-on pas d'apprendre finalement que sa montre est « suisse⁵⁴ », c'est-à-dire venant d'un pays n'ayant pas participé à la guerre, et que ses aiguilles peuvent continuer à tourner éternellement sans être perturbées par les catastrophes se jouant de l'autre côté des frontières. Le journaliste semble « puceau de l'Horreur », selon les mots de Ferdinand Bardamu qui dit, dans *Voyage au bout de la nuit*, qu'on peut l'être « comme on l'est de la volupté⁵⁵ ».

Et cependant, S. va « quand même essay[er] de lui décrire ça » ; mais c'est alors, dans cet apparent rapprochement avec le journaliste, que l'inaptitude des mondes respectifs de l'un et de l'autre à se rencontrer va se manifester le plus clairement — d'autant que, par contraste, les positions du journaliste pourraient sembler *a priori* pouvoir s'accorder avec celles d'S. Effectivement, en corrigeant la confusion entre auteur et personnage qu'avait commise ce dernier, il témoigne d'une conception littéraire orthodoxe, s'accordant avec celle exposée par Proust — auteur majeur

48 *Ibid.*, p. 79.

49 *Ibid.*, p. 83.

50 *Ibid.*, p. 95.

51 *Ibid.*, p. 76.

52 *Ibid.*, p. 82.

53 *Ibid.*, p. 269.

54 *Ibid.*, p. 305.

55 Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Romans, t. 1, 1981, p. 14.

pour Simon — dans *Contre Sainte-Beuve*, lorsqu'il dénonçait l'erreur consistant à étudier une œuvre en fonction de son auteur. Mais à la fois, en s'intéressant malgré tout à l'« expérience personnelle⁵⁶ » d'S., dont il ne prend en considération les livres que pour mieux les écarter, il montre que son refus de l'assimilation de Fabrice à Stendhal était purement scolaire — et qu'il se contente de s'en tenir à une nouvelle *doxa* littéraire, dont il ne tire aucun véritable enseignement.

Or, non sans ironie, répondant au journaliste, S. ne pourra en réalité lui livrer qu'un récit simonien. Et même, toute une stratégie se met en place pour que cette interview devienne interminable, ne puisse qu'être recommencée sans cesse — comme l'est elle-même l'écriture de Simon. Répondant aux préoccupations d'S., la parole devra laisser la place à l'*écriture*, qui refusera de se laisser emprisonner dans le cadre fixé par l'entretien. Et c'est pourquoi S. marque d'emblée sa réticence par rapport au fait d'être enregistré :

Vous permettez qu'on enregistre ? Sans attendre ma réponse il avait déjà sorti de sa mallette un petit magnétophone qu'il a examiné avant de le poser entre nous sur le coin de la table. J'ai dit Je n'aime pas beaucoup cet instrument. Je n'ai pas le don de la parole. C'est même sans doute pourquoi j'écris, je⁵⁷...

En effet, si les réponses d'S. commencent dans un contexte oral d'interlocution :

J'ai répété sa question : Comment fait-on pour vivre avec la peur ? J'ai dit Hé ! On n'a pas le choix !... Il a dit Ce que je voudrais que vous... J'ai dit On a peur, c'est tout. Quoi que... Je cherchais mes mots⁵⁸,

elles ont tendance à se transformer en monologues où, encore une fois, dans une réitération obstinée (après les versions successives de *La route des Flandres*, d'*Histoire*, des *Géorgiques* ou de *L'acacia*), reprend la description d'un des motifs centraux de l'œuvre de Simon : celui de la débâcle des Flandres, et, entre autres, de ce moment où il ne reste plus d'un bataillon entier que quatre cavaliers sur une route. Or cette description peut alors se développer en de très longues phrases, qui sont la marque même du style simonien, comme celle qui s'étend par exemple entre les pages 80 et 82.

Parfois, d'ailleurs, le journaliste n'est mentionné qu'au passage, à la fin ou au début d'une des séquences mettant en scène l'interview, pour être aussitôt presque congédié, c'est-à-dire pour devoir s'effacer devant le récit ample d'S. Ainsi, alors qu'à la fin d'une phrase de plus d'une page évoquant l'attaque que mènent les blindés allemands contre les forces françaises, trois lignes sont consacrées dans une parenthèse au journaliste :

[...] le journaliste s'exclamant : Mais ce n'est pas possible ! Vous voulez dire que... qu'ils... qu'on... Mais c'est incroyable ? C'est... Vous... Je veux dire : ils⁵⁹...

56 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, *op. cit.*, p. 77.

57 *Ibid.*, p. 79.

58 *Ibid.*, p. 75.

59 *Ibid.*, p. 209.

Ce qui frappe surtout, c'est la presque incongruité de sa présence ou, en tout cas, l'écart qui le sépare de la situation qu'évoque S. :

Oui, c'était de nouveau mai, et sûrement, avec son élégante montre-bracelet, son élégante petite mallette dont il avait sorti son magnétophone miniature, il n'était pas encore né alors [...].

Dès lors, on assiste, dans cette scène du *Jardin des plantes*, à une succession de ruptures, qui soulignent l'écart séparant le journaliste du discours d'S.

Du reste, lorsqu'il mentionne les interruptions de l'entretien demandées par l'intervieweur pour des raisons techniques, le récit poursuit son mouvement autonome. Mais alors, il décrit les éléments mêmes que le journaliste — qui a demandé que l'on ferme la fenêtre⁶⁰ — ne veut pas capter. Lors d'une pause, S. rouvre la fenêtre sur le monde extérieur dont il s'agissait de se séparer⁶¹ ; et il se plaît à imaginer le devenir de la parole journalistique, bientôt noyée dans un « kiosque », « entourée de femmes nues sur les couvertures des magazines⁶² ». Or tout indique que, dans la mesure où il est préoccupé par ses seuls problèmes techniques, le journaliste ne peut pas prendre conscience du destin de sa propre parole — et qu'il appartient de ce fait, selon les catégories de Mallarmé, au monde du « reportage », c'est-à-dire au domaine de la parole inconsciente d'elle-même, qui ne peut faire partie de la *littérature*.

C'est qu'en accordant une attention à des éléments apparemment peu importants (et non seulement à cette « peur » que voudrait cerner le journaliste, qui constitue pour Simon une notion vague, dans la mesure où elle fournit le sens privé de la sensation⁶³), et en décrivant par exemple la montre du journaliste de deux façons radicalement différentes⁶⁴ (même s'il passe en revue dans les deux cas les mêmes éléments), le narrateur de cette entrevue dispense une véritable leçon de littérature. Ou, du moins, il montre ce qu'S. explique au journaliste sceptique, à savoir qu'« il est impossible à qui que ce soit de raconter ou de décrire quoi que ce soit d'une façon objective [...], [pas plus qu'] il n'existe de style neutre ou comme on l'a prétendu d'écriture "blanche" [...], [si bien] que six témoins d'un événement en donneront de

60 *Ibid.*, p. 70.

61 *Ibid.*, p. 97.

62 *Ibid.*, p. 98.

63 Contrairement à la pratique simonienne de la description (cf. Lucien Dällenbach, *Claude Simon, op. cit.*, p. 37) *Les géorgiques* avaient déjà fourni un exemple dans lequel le mot « peur », pour être mentionné, est récusé au profit de lentes approximations des sensations qu'il recouvre (cf. *Les géorgiques* en particulier p. 285 et 291).

64 On se souvient de la première, qui met en évidence l'idée d'immobilité, dans laquelle elle apparaissait « avec ses cadrans pour les secondes, les minutes, les heures, dont les aiguilles tournaient en rond. Comme si le temps n'avancait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits, faisait pour ainsi dire du sur-place » (Claude Simon, *Le jardin des plantes, op. cit.*, p. 82). Voici la deuxième, qui privilégie l'idée de diversité, et qui évoque les « divers cadrans où se succèdent les secondes, les minutes, les heures (comme si le temps qui tourne sur lui-même et repasse aux mêmes endroits ne s'écoulait pas aux mêmes vitesses, aux mêmes intervalles, chaque fois différent) » (*ibid.*, p. 269).

bonne foi six versions différentes⁶⁵ ». On le voit, la catégorie du témoignage, que le journaliste espère provoquer, et qui rendrait compte des perceptions d'S. mieux que les différents livres qu'il a écrits, apparaît inadéquate. En particulier, elle ne pourra rendre compte de sensations éprouvées dans un état psychique et physique absolument inhabituel — qui ne peut être qu'approché, mais jamais cerné, par des conjectures ou par des approximations successives.

Du reste, c'est bien ainsi que procèdera S., qui se montrera constamment « hésitant » (p. 299, par exemple), qui avancera à tâtons, multipliant les « peut-être », et qui s'en tiendra souvent à la formulation d'hypothèses, sans cesse remises en cause par des formules telles que « ou plutôt... ». Ainsi sa description de la déroute des quatre cavaliers dans les Flandres contraste-t-elle avec le ton assuré de Stendhal, qui écrit de Julien Sorel, au moment où il va passer à la guillotine, qu'il se « trouve “en veine de courage” et que “marcher au grand air est pour lui une sensation délicieuse” » :

[...] le « grand air » où se déroulait la marche des quatre cavaliers [...] rendait au contraire la chose disons... infiniment plus disons... insupportable qu'elle ne l'aurait été si tout cela s'était passé de nuit, ou sous la pluie, ou dans cette boue si chère aux illustrateurs, ou même sous un bombardement, ou dans l'excitation d'une charge, d'un assaut, circonstances où l'esprit trouve peut-être (S. dit « peut-être » parce qu'il n'a jamais eu l'occasion de participer à ce genre de choses) une aide dans un certain étourdissement, une certaine exaltation propres à l'action⁶⁶.

Car S., renonçant à toute emphase sans pour autant refuser d'évoquer ses souvenirs à propos d'événements considérables, ne peut qu'indiquer le caractère hypothétique et fragmentaire de son discours. Cependant, avouant que tout discours, même autobiographique, est fiction, qu'avoue-t-il, sinon qu'il est lui-même *écrivain* ?

Ainsi décrite, cette attitude semble pourtant ne correspondre à rien de ce que le journaliste connaît ou peut imaginer — si bien qu'il atteint ici à ses limites. Après avoir entendu S. lui raconter patiemment encore une fois toute une série d'éléments de la débâcle des Flandres — S. lui faisant remarquer qu'il a « déjà raconté tout ça⁶⁷ » —, il se montre prisonnier de l'idéologie d'une parole directe et immédiate supérieure à celle passant par la médiation de la littérature :

Mais j'ai déjà raconté tout ça, s'interrompt S., je... Mais le journaliste dit que Non ou plutôt que Oui mais pas comme ça, que S. a mis tout ça est-ce qu'on peut dire à une sauce romanesque [...] Que non, S. ne devait pas prendre ça pour une critique, le journaliste ne se le permettrait pas et que d'ailleurs c'était très réussi mais c'était encore plus intéressant d'entendre raconter sans ces enjolivements (que S. ne prenne pas ce mot en mauvaise part) les faits bruts simplement dans leur matérialité⁶⁸.

65 *Ibid.*, p. 273.

66 *Ibid.*, p. 297-298.

67 *Ibid.*, p. 272.

68 *Ibid.*, p. 272.

Et il va s'enfoncer d'autant plus qu'à ce moment précisément, juste après ces propos — insultants pour un écrivain — S., corrigeant la pensée de son interlocuteur, va le rendre attentif au fait qu'une écriture objective est purement et simplement impossible.

Or c'est là une remarque dont le journaliste montre qu'il ne comprend pas la portée. Effectivement, sans nullement la prendre en considération, il se contente de ramener la conversation à son unique préoccupation :

Vaste sujet mais ne nous égarons pas [...] ce [que je] voudrai[s] seulement savoir de façon précise dans la mesure du possible [c'est] comment on fait pour supporter ça vivre avec la peur⁶⁹.

De façon évidente, il ne saisit pas que, dans la mesure où la scène que commente S. se situe « quarante ans auparavant », et qu'elle constitue une expérience limite, ce dernier ne peut qu'« essayer de se souvenir⁷⁰ », si bien qu'une telle question ne peut en aucun cas recevoir de réponse définitive. La littérature n'est aux yeux du journaliste qu'une traduction faussée du réel — et non pas l'élaboration de fictions (ou de conjectures⁷¹) aptes à l'interroger — à laquelle il va de soi que, la dépassant, la catégorie du témoignage peut se substituer.

Et l'abyme d'incompréhension avec le journaliste apparaît d'autant plus clairement qu'S. le lui signifie parfois clairement : « Non Vous ne comprenez pas Vous ne pouvez tout simplement pas C'est absolument impossible⁷² ». Et si, comme on vient de le voir, le journaliste adopte face à ces remarques cinglantes et intransigeantes un « ton conciliant » et ménage les concessions, c'est en fait, du point de vue du narrateur, « comme on parle à un malade ou à quelqu'un qui n'a plus sa raison⁷³ ».

Cependant, les concessions du journaliste envers celui qu'il interroge ne sauraient être négligées, puisqu'en plusieurs moments, quittant le langage ordinaire, il se met à parler comme la voix narrative, pratiquant à son tour la longue phrase simonienne :

Le journaliste disant Oui bien sûr, naturellement... Alors environ minuit, et les cavaliers ne sachant pas, ne pouvant pas imaginer, qu'ils se trouvent à ce moment loin derrière toute une division blindée ennemie qui continue à foncer à trente kilomètres plus à l'ou...

— Environ même soixante quand le jour s'est levé.

— Mais vers minuit seulement trente kilomètres à peu près, non ?

— À peu près.

69 *Ibid.*, p. 273.

70 *Ibid.*, p. 288.

71 Rappelons à ce propos l'importance pour Simon de Dubuffet, dont une série de peintures s'appelle précisément « Conjectures ».

72 Claude Simon, *Le jardin des plantes*, *op. cit.*, p. 97.

73 *Ibid.*, p. 287-288.

— Et à ce moment la Rolls ou la Bentley (ou la voiture plus discrète du troisième attaché d'Ambassade) déposant l'homme au havane devant la porte de l'homme à la tête de chef de rayon où il a été obligé de faire tambouriner son chauffeur — ou le policier de garde — et d'attendre un bon moment encore sur le palier [...]»⁷⁴.

Pourtant, lorsqu'en un autre passage il en ira de même, S. finira par le corriger, en désignant un point de frontière infranchissable : « [...] encore une fois si on n'a pas vécu soi-même une chose du même genre on ne peut pas s'en faire une idée [...]»⁷⁵. Si bien que tout se passe comme si la parole simonienne n'avait été prêtée au journaliste que pour mieux marquer qu'il ne peut s'en servir.

J'ai montré ailleurs que, chez Mallarmé, la « presse » désigne le « reportage » sur le mode de la synecdoque, le « reportage » excédant pour sa part le journalisme, et désignant l'ensemble des pratiques d'écriture qui, ne faisant pas retour sur elles-mêmes, échappent à la « littérature »⁷⁶. Or il en va de même chez Simon. C'est bien du « reportage » qu'il s'agit de se départir ; mais c'est en convoquant la presse au sein même de l'œuvre, et en en faisant apparaître les carences, que l'*écriture* se manifeste au sens le plus fort. Cette stratégie, qui apparaît déjà à travers l'ensemble des mentions déceptives de la presse émaillant la plupart des romans de Simon, est exploitée de la manière la plus complexe dans les longues séquences des *Géorgiques* et du *Jardin des plantes* auxquelles ont été consacrées ces pages. La faiblesse rhétorique du journalisme est alors battue en brèche par l'écriture simonienne de l'Histoire, dont l'inventivité et les spécificités apparaissent pleinement d'être confrontées à leur pôle antagoniste. Par là, Simon retrouve un mouvement fondamental de l'invention littéraire depuis le romantisme d'Iéna, laquelle ressort particulièrement en se distinguant du journalisme — rappelé au sein de l'œuvre littéraire pour mieux montrer comment l'œuvre s'en distancie. Cette même stratégie est à l'œuvre aussi bien chez un Mallarmé que, par exemple, aujourd'hui, chez un Olivier Rolin ou un Valère Novarina.

74 *Ibid.*, p. 213.

75 *Ibid.*, p. 262.

76 Patrick Suter, *Le journal et les Lettres. I. De la presse à l'œuvre (Mallarmé, Futurisme, Dada, Surréalisme)*, Genève, MétisPresses (Voltiges) à paraître le 1^{er} décembre 2009.

Références

- BARTHES, Roland, « L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire », *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, t. 2, p. 901-960.
- , « Écrivains et écrivains », *Essais critiques, Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, t. 1, p. 1279-1282.
- CÉLINE, Louis-Ferdinand *Romans*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1981, t. 1.
- DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil (Les contemporains), 1988.
- , *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*, Paris, Éditions du Seuil (Poétique), 2001.
- SIMON, Claude, *Les géorgiques*, Paris, Minuit (Double), 2006.
- , *L'herbe*, Paris, Minuit (Double), 1958.
- , *Le jardin des plantes*, Paris, Minuit, 1997.
- , *Le tricheur*, Paris, Sagittaire, 1945.
- , *Le vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris, Minuit, 1957.
- VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète. La route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France (Écrivains), 1997.