

JOANNA KOTOWSKA-MIZINIAK

Université de Wrocław, Faculté des langues, littératures et cultures

joanna.kotowska@uwr.edu.pl

ORCID : 0000-0002-5891-6578

L'album *Photographies*, 1937–1970 de Claude Simon : une expérience du temps¹

Claude Simon's Album *Photographies*, 1937–1970: An Experience of Time

Abstract

This article is the second in a series devoted to the study of the motif of time in the literary and photographic works of Claude Simon, a Nobel Prize-winning author (1985). It proposes to examine the temporal dimension of his album *Photographies*, 1937–1970, published in 1992. The methodological approach that we have chosen for this article will draw on the epistemology of Henri Bergson, the phenomenology of Gaston Bachelard, the “new criticism” of Roland Barthes, as well as on more recent photographic analyses, such as those of Marta Caraion or Arnaud Claass, while also drawing on the contributions of image theorists, like Georges Didi-Huberman. The photographs allow us not only to see a petrified moment, but also to visualize the passage of time between two moments captured on film and juxtaposed in the album to form a diptych – Simon's favorite composition.

Keywords: Simon Claude, time, photography, diptych, perception

Mots-clés : Simon Claude, temps, photographie, diptyque, perception

1 Le présent article a été réalisé dans le cadre du programme boursier « **Miniatura 6** » du **Centre National pour la Science (NCN)** polonais, n° du projet : 2022/06/X/HS2/00510. / Niniejszy artykuł został napisany w ramach grantu **Miniatura 6**, ufundowanego przez **Narodowe Centrum Nauki (NCN)**, numer projektu : 2022/06/X/HS2/00510.

Si le côté littéraire de la création artistique de Claude Simon est connu (et reconnu) dans le monde entier – essentiellement grâce au prix Nobel qui vient couronner, en 1985, son œuvre romanesque² –, il n'en va pas de même pour l'aspect photographique, souvent négligé par les chercheurs et méconnu du grand public. Et pourtant, ses nombreux clichés monochromes méritent bien notre attention, surtout dans la mesure où ils représentent le Temps dans sa pluriformité : en tant que temps objectif et narratif (interne) de l'album, en tant que discontinuité des instantanés et continuité faite de segments temporels superposés...

Simon est l'auteur de deux recueils photographiques : *Album d'un amateur* (1988) et *Photographies, 1937–1970* (1992), mais contribue aussi à la conception et à la réalisation des deux autres ouvrages, en l'occurrence un numéro spécial de la revue zurichoise *DU* (n° 691/1999, « Claude Simon – Images du récit »)³, ainsi qu'un livre d'artiste *Mythologie* (2002), fait avec Yves Peyré. Notre point de référence pour le présent article sera l'album *Photographies, 1937–1970*, le seul accessible au grand public. La première date qui figure dans son titre correspond au moment où Simon achète un appareil bi-objectif de moyen format, un Rolleiflex, et commence une aventure qui durera quasiment toute sa vie – contrairement à son autre grande passion, la peinture, qu'il développe à partir des années 30 mais abandonne une vingtaine d'années plus tard, frustré par sa recherche vaine d'un style qui lui serait propre (Calle-Gruber 2021 : 137).

L'album *Photographies, 1937–1970* comporte 107 clichés en noir et blanc, intitulés de manière souvent très laconique, mais pas datés – à une seule exception (il s'agit de « Dimanche (1938) », p. 36–37, dont on reparlera plus bas). Ce manque de précision temporelle ne signifie pas pour autant que Simon se désintéresse du *chronos*, temps linéaire et objectif, voire du *kairos*, moment décisif, particulièrement recherché par les photographes de rue ou de la nature sauvage, qui passent de longs moments derrière l'objectif, guettant ce moment opportun. Tout au contraire, Simon entretient un rapport très étroit avec l'horloge. La décision délibérée de ne pas dater ses photographies laisse supposer que l'intention de l'artiste était de déplacer l'importance du lien entre les prises de vue et le temps réel, extérieur, vers une temporalité interne de l'album, exprimée dans sa logique narrative, c'est-à-dire au moyen de l'arrangement des clichés sur les pages pour raconter une histoire. Une telle « narration visuelle » guide l'observateur à travers une temporalité particulière, faite d'une « présence en absence » du temps. Celui-ci reste, en soi, invisible, mais devient perceptible de manière indirecte, par un changement effectué sur le plan spatial (par exemple le mouvement) qui se déroule dans une durée plus ou moins longue. Ainsi, la photographie permet non seulement de montrer un moment pétrifié, suspendu au cours de sa réalisation, mais également de visualiser l'écoulement du temps entre deux instants capturés sur la pellicule et, ensuite, juxtaposés dans l'album de sorte à former un diptyque, composition sérielle préférée de Simon.

Les diptyques dans *Photographies, 1937–1970* se forment autour d'un élément thématique ou compositionnel commun, souvent présent déjà dans le titre à travers la répétition d'un ou plusieurs mot(s),

2 D'ailleurs, l'Académie suédoise apprécie la dimension temporelle de son écriture. Comme on peut le lire dans la justification, Claude Simon combine, dans ses romans, la créativité du poète et du peintre avec une conscience profonde du temps dans la représentation de la condition humaine (« who in his novel combines the poet's and the painter's creativeness with a deepened awareness of time in the depiction of the human condition »). Cf. Site officiel de la Fondation Nobel [en ligne] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1985/summary/> [consulté le 07/01/2024].

3 Cf. Irene Albers (2020 : 193–194) et Barbara Basting (2020 : 195–208).

comme dans « Homme à bicyclette », p. 21 / « Femme poussant une bicyclette », p. 22 ; « Fenêtre décorée d'un tapis », p. 29 / « De l'autre côté de la fenêtre », p. 30–31 ; « Poupée » p. 38 / « Autre poupée », p. 39 ; « Homme-femme », p. 42 / « Homme-rat », p. 43 ; « Sorcière », p. 60 / « Autres sorcières », p. 61 ; « Homme endormi », p. 80 / « Homme au front ensanglanté », p. 81 ; « Course de chevaux et femme en blanc », p. 103 / « Course de chevaux et dames en blanc », p. 104–105 ; « Espagne », p. 128 / « Espagne », p. 129 ; « Jacques Prévert », p. 136 / « Prévert et Ribemont-Dessaignes », p. 137. Parfois, la thématique commune se manifeste dans le même champ lexical (« Homme marchant dans une ville », p. 19 / « Autres habitants », p. 20 ; « Pisseur », p. 52 / « Homme en érection », p. 53 ; « Femme à sa toilette », p. 64 / « Enfant », p. 65 ; « Hiver », p. 109 / « Été », p. 110–111 ; « Jambes », p. 120 / « Ventre et cuisses », p. 121 ; « Navire échoué », p. 116 / « Sur le pont », p. 117 ; « Cimetière de bateaux », p. 118 / « Rejeté par la mer », p. 119 ; « Robbe-Grillet (l'Ecole du Regard) », p. 138 / « Daniel Boulanger », p. 139 ; « Mademoiselle Prévert », p. 140 / « Réa », p. 141) ou encore dans un rapport chronologique, exprimé à l'aide des marqueurs locatifs temporels, suggérant un décalage temporel plus ou moins important entre deux événements présentés (« Jeux », p. 34 / « Plus tard », p. 35 ; « Nuage noir », p. 106 / « Après l'orage », p. 107 ; « À abattre ? », p. 130 / « Décapités », p. 131). Il arrive également que l'affinité des photographies constituant un diptyque ne soit identifiable que visuellement, parce que les titres ne sont pas suffisants à cet égard (« Procession », p. 27–28 / « Musiciens », p. 28 ; « Apesanteur », p. 32 / « Danseuses », p. 33 ; « Bataille », p. 40 / « Maternité », p. 41 ; « Enfant sautant à la corde », p. 58 / « Personnage aux grands pieds », p. 59 ; « Jeu », p. 62 / « Marseille », p. 63 ; « Visages », p. 66 / « Madone », p. 67 ; « Tramway », p. 76 / « Hommage à Van Gogh », p. 77 ; « Habitation de pêcheur », p. 94 / « Clôture », p. 95 ; « La 346-FG », p. 112 / « Plante grimpante », p. 113 ; « Hommage à Piero della Francesca », p. 122 / « Grappe », p. 123 ; « Femme et fleurs », p. 134 / « Modèle et chevalet », p. 135).

Simon pratique également une autre forme sérielle qu'est le triptyque, mais plus rarement (« Femme poussant une bicyclette », p. 23 / « La bicyclette », p. 24 / « Enfant et bicyclette », p. 25 ; « Empalé », p. 44 / « Pendu », p. 45 / « Roué », p. 46 ; « Chat », p. 48 / « Portrait », p. 49 / « Lucie ou le désir », p. 50 ; « Oiseau », p. 54 / « Oiseau prenant son essor », p. 55 / « Femme et oiseau », p. 56 ; « Nomades I », p. 72 / « Nomades II », p. 73 / « Nomades III », p. 74 ; « Polygones irréguliers », p. 85 / « Page d'écriture », p. 86 / « Mur à Salses », p. 87 ; « Méditerranée I », p. 91 / « Méditerranée II », p. 92 / « Méditerranée III », p. 93 ; « Brouillard », p. 98–99 / « Cheval aquatique », p. 100 / « Vent », p. 101 ; « Sanctuaire », p. 124 / « Miracles », p. 125 / « Ex-voto », p. 126), ainsi que les monoptyques, formes « impaires » et plutôt exceptionnelles dans l'album de Simon (« Dimanche (1938) » pp. 36–37 ; « À abattre », p. 47 ; « Jardins potagers », p. 108 ; « Fête », p. 70–71 ; « Musique », p. 75).

L'approche méthodologique que nous avons choisie pour le présent article puisera dans l'épistémologie de Henri Bergson, la phénoménologie de Gaston Bachelard, la « nouvelle critique » de Roland Barthes, ainsi que dans des plus récentes analyses photographiques, comme celles de Marta Caraion ou d'Arnaud Claass, tout en faisant appel aux acquis des théoriciens de l'image, à l'instar de Georges Didi-Huberman.

Quand le temps devient thème (photographique)

158

Déjà les titres de ses clichés, réalisés sur une période d'une trentaine d'années, entre la deuxième moitié des années 1930 et le tout début de 1970, exposent les grands motifs thématiques que Simon abordera aussi bien dans ses photographies que dans ses œuvres littéraires : romans, fragments romanesques et pièce de théâtre. D'ailleurs, trois titres de clichés – « Vent », « Cheval » (p. 102) et « Tramway » – seront ensuite repris pour intituler les romans : *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), *Le Cheval* (1958), inclus deux ans plus tard dans *La Route des Flandres* (1960), et *Tramway* (2001), ce qui souligne que certains thèmes structurent aussi bien l'imaginaire visuel que littéraire de Simon. Il est, entre autres, question de motifs :

- a) de la nature, montrée sur les clichés : « Brouillard », « Vent », « Nuage noir », « Hiver », *etc.* (ainsi que dans des romans : *L'Herbe* (1958) ou *Archipel et Nord* (2009)) ;
- b) des animaux : « Oiseau », « Chat », « Cheval », *etc.* (qui jouent un rôle important dans *Le Cheval* et *La Route des Flandres*) ;
- c) de la mort : « Empalé », « Pendu », « Tombe d'un papillon » p. 114, « Cimetière de bateaux », « Décapités », *etc.* (omniprésente dans *L'Herbe* et *La Séparation* (2019)) ;
- d) des éléments architecturaux : « Mur à Salses », « Rempart » p. 88, « Forteresse côtière » p. 89, « Clôture », *etc.* (visibles également dans *Le Palace* (1962) ou *Leçon de choses* (1975)) ;
- e) des portraits : « Homme-rat », « Visages », « Madone », « Réa », *etc.* (faisant venir à l'esprit la description minutieuse de Pierre, Sabine, Georges et Louise dans *L'Herbe* et *La Séparation*) ;
- f) des scènes de genre : « Procession », « Jeu », « Fête », « Course de chevaux » I et II, *etc.* (tout comme dans *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* ou *L'Invitation* (1988)) ;
- g) et des objets de la vie quotidienne : « La bicyclette », « Poupée », « Autre poupée », « Tramway », *etc.*, (particulièrement importants dans *Le Tramway* ou *Leçon de choses*).

Or, le motif principal qui imprègne tous les autres motifs photographiques et littéraires, quoiqu'il ne figure que rarement de manière directe dans les titres des clichés, est celui du temps. Il se manifeste, entre autres, dans la chronologie circulaire du changement des saisons, qui transforme les champs moissonnés d'« Été » en un paysage enneigé d'« Hiver ». Le temps se cache aussi dans les photographies des hommes, des animaux et des objets sous les formes de la mort, de la destruction ou de l'usure. Le champ lexical lié à ces notions apparaît tantôt *expressis verbis* dans les titres, comme « Tombe d'un papillon », « Cimetière de bateaux » ou « Navire échoué », tantôt se fait plus allusif, à l'instar de la photographie intitulée « Passeur » (p. 115), représentant, au loin, l'image floutée d'une barque avec deux rameurs et quelques personnes à bord, flottant tranquillement sur l'eau. Ce cliché au charme onirique fait venir à l'esprit la figure mythologique de Charon, le passeur des Enfers, dont le rôle était de guider les âmes au royaume des morts à travers le Styx.

À part la succession des saisons et la ruine des êtres et des choses, le temps se manifeste encore dans trois motifs thématiques : d'abord, dans l'immobilité des éléments architecturaux urbains, en contraste avec la mobilité des habitants : les pas d'un « Homme marchant dans une ville », ou le mouvement uniforme d'un « Homme à bicyclette », dont la présence communique à l'image une énergie vibrante, mais suspendue, latente, qu'Irene Albers appelle une « dynamique arrêtée » (Albers 2002 : 118). Ensuite,

dans la régularité géométrique des formes architecturales donnant l'impression d'une atemporalité, par exemple la vue panoramique de dizaines des toits avec leurs cheminées présentée dans l'« Habitat des sédentaires » (p. 78–79). Enfin, dans la pérennité séculaire des pierres et des briques du « Mur à Salses » ou les remparts d'une « Forteresse côtière ». De surcroît, le passage du temps est perceptible au niveau linguistique, par l'emploi des marqueurs temporels dans les titres : « Après l'orage » et « Plus tard ». Et même si le médium photographique communique avec le spectateur de manière essentiellement non verbale, les signes linguistiques peuvent néanmoins aider à élucider la signification de l'image : conformément au concept de l'« indicible versant noble », élaboré par la chercheuse Marta Caraion (2012 : 8), l'aspect textuel du cliché, c'est-à-dire son titre, sa description ou sa légende, renforce et complète son aspect visuel (voir, à cet égard, la conception de l'*Album d'un amateur*, qui juxtapose la photographie et le texte qui en parle).

Quoi qu'il en soit, d'après le théoricien de la photographie Arnaud Claass, le véritable langage de celle-ci n'est de nature ni linguistique ni visuelle, mais tout simplement temporelle (2014 : 51). Elle expose, bien sûr, le présent, mais un « présent passé [...] qui resterait présent » (Claass 2014 : 23) et qui « contient en lui son extension dans le passé et dans le futur » (Claass 2014 : 49). Chaque cliché serait donc un instant figé au moment de sa réalisation et éternisé dans une durée. Comme nous avons déjà consacré un article⁴ à l'étude de l'immobilité dans les photographies de Simon, nous n'allons pas y revenir, mais nous concentrer plutôt sur la visualisation du temps et de son passage.

L'effet stroboscopique du temps

« Quand on fait une photo [...] on tranche dans le temps » (Simon, 1992 : introduction sans pagination), affirme Claude Simon dans une conversation avec le photographe Denis Roche. En effet, les instantanés sont de fines « lamelles de temps » (Simon 1962 : 78), pour reprendre l'expression que le romancier emploie dans *Le Palace* pour parler du moment présent ; elles incarnent donc l'idée même de la discontinuité. N'était-ce pas déjà Bachelard qui a dit dans *L'Intuition de l'instant* que « nous ne sommes toujours qu'en face du discontinu de notre expérience » (Bachelard 1946 : 42) ? Ainsi, les photographies montrent que la perception humaine du temps se fait par saccades, entre des clignements des yeux où le monde extérieur disparaît complètement pour une fraction de seconde et renaît à chaque réouverture des paupières. À l'optique temporelle de Claass, déjà cité, qui voit dans le présent photographique « un point temporel qui perdurerait, [...] une éphéméride permanente » (Claass 2014 : 23), s'oppose Bachelard. Dans sa *Dialectique de la durée*, il constate que « la durée est l'aspect stroboscopique d'un changement général [...] ». Croire à la permanence des choses, c'est ouvrir les yeux toujours à la même phase de leur rythme » (Bachelard [1936] 1950 : 64). Et le philosophe de l'« élan vital », Bergson, ajoute à ce propos que pour l'intelligence humaine, même le mouvement se compose d'« une série de positions : un point d'abord atteint, puis un autre, puis un autre encore » (Bergson [1938] 1996 : 6). On devient soudainement très conscient du temps atomisé, pulvérisé en une multitude d'instantis qui se succèdent...

L'invention de la chronophotographie en 1889 a permis à Étienne-Jules Marey de montrer, pour la première fois, que ce que l'œil humain perçoit comme continu n'est, en réalité, qu'une succession de

4 Kotowska-Miziniak, Joanna « Le temps, le mouvement et l'immobilité dans les œuvres littéraires et photographiques de Claude Simon », *Romanica Wratislaviensia*, 71/2024 [article à paraître en 2024].

moments immobiles. L'analyse des différentes étapes du mouvement capturées par l'objectif et fixées sur la pellicule nous a donc forcés à réviser nos croyances, basées sur la déficience du système visuel chez l'être humain, ce qui nous avait menés à tirer des conclusions hâtives sur la notion de la durée. Fasciné par ce pouvoir singulier de la photographie, Simon décrit, dans la préface de son album *Photographies, 1937–1970*, la faculté de ce médium visuel inimitable de garder (le mot exact qu'il emploie est « mémoriser ») « l'image de quelque chose qui n'a eu lieu, n'a existé que dans une fraction infime du temps. [...] Aucun esprit humain ne peut garder en mémoire ce qu'embrasse le regard pendant une de ces incessantes fractions de seconde que le temps fait se succéder à une vitesse tellement vertigineuse » (Simon 1992 : introduction sans pagination). Notre limitation visuelle s'avère ainsi compensée, de manière presque magique, par la découverte ingénieuse de Nicéphore Niépce, qui a couronné onze années de recherches (1815–1826) et a ouvert la voie aux autres inventions héliographiques, comme celle de Marey.

L'écoulement du temps

Considérées individuellement, les photographies ne représentent que des instants immobilisés, mais groupées, le plus souvent en diptyques, elles permettent de visualiser le mouvement héraclitéen du temps. L'agencement des clichés dans l'album brise la linéarité habituelle de la progression chronologique des événements et établit sa propre logique temporelle, détachée de la logique extérieure. La logique interne du recueil est discontinue et saccadée, car mise en place en fonction des changements thématiques. La forme préférée de Simon, le diptyque, permet de saisir et de montrer le temps qui s'est écoulé entre deux moments représentés sur la pellicule, invisible en soi mais perceptible à travers les changements dans l'espace.

Pour ce faire, l'auteur de *Photographies, 1937–1970* juxtapose deux clichés pris au même endroit et sous le même angle, à un intervalle de temps relativement court (ce que nous indique la lumière, qui reste inchangée). Et puisque le cadre est quasiment identique, la seule chose qui se soit réellement produite est l'écoulement du temps, rendu visible par le mouvement. Prenons l'exemple du diptyque formé par les clichés « Jeux » (p. 34) et « Plus tard » (p. 35), dans lequel les maisons aux murs effrités d'une ruelle de la vieille ville de Perpignan constituent, d'abord, le fond d'une scène de jeux d'enfants (« Jeux »), et ensuite – avec un cadre légèrement déplacé vers la droite –, celui du passage d'une vieille dame au dos courbé et aux cheveux grisonnants qui traverse la rue à petits pas, un sac à la main ; les enfants de la photographie précédente ont tous disparu, sauf un, adossé au mur (« Plus tard »). Un certain temps s'est visiblement écoulé entre la première et la deuxième photographie – quelques minutes ? une demi-heure ? une heure ? –, et cet aspect imprécis donne lieu à une interprétation métaphorique : il y a un contraste poignant entre la jeunesse, représentée par les gamins s'amusant joyeusement dans la rue, et la vieillesse, incarnée par la femme âgée qui avance péniblement au même endroit où, quelques instants plus tôt, les enfants folâtraient. Le passage du temps se laisse ainsi interpréter au second degré, en tant qu'entité symbolique.

Parfois, l'écart temporel entre deux événements éternisés sur la pellicule s'avère impossible à préciser faute d'indices dans le titre : c'est le cas du diptyque « À abattre ? » et « Décapités », dont la juxtaposition rappelle une technique cinématographique appelée *match cut*. Afin de comprendre la référence à cette technique, il est nécessaire de commencer par esquisser, au moyen de l'*ekphrasis*, la

thématique des clichés en question. « À abattre ? » représente, à gauche, deux vaches destinées à la vente sur un marché au bétail et, à droite, un groupe d'hommes (les acheteurs ?) qui les examinent. Quant à « Décapités », la photo montre, au premier plan, deux têtes bovines (sont-elles celles de ces mêmes bêtes qui figurent sur la première photographie ou s'agit-il d'autres ?) aux yeux fermés et aux langues tirées, posées sur une table chez le boucher. Le rapprochement de ces deux prises de vues se réfère au *match cut* cinématographique (ou, plus précisément, à son sous-genre appelé *temporal jump cut*) dans la mesure où ils créent un effet de saut dans le temps en faisant l'ellipse de la période passée entre les cadres successifs, et qui a dû comporter l'achat du bétail et son abattage. Apparemment, l'essentiel de ce diptyque ne réside ni dans son rapport exact (ni même approximatif) à la montre ou au calendrier, mais se trouve à un niveau bien plus symbolique, où seul compte l'ordre causal, événementiel des faits qui permet de « visualiser l'invisibilité du temps » (Albers 2007 : 135–149). Les photographies comme « À abattre ? » et « Décapités » cachent plus qu'elles ne montrent : métaphoriquement parlant, elles donnent à voir le sujet, mais dissimulent le verbe (l'action, le mouvement). Et ce dernier se déroule toujours dans le cadre temporel.

À la fin, consacrons encore quelques mots au cliché « Dimanche (1938) », assez unique dans le recueil *Photographies, 1937–1970*. Premièrement, c'est un monoptyque grand format, qui recouvre deux pages – il n'y a que 13 autres photographies de cette taille dans l'album. Le cliché en question représente le bord d'une rivière dans laquelle s'amusent les enfants, surveillés par deux femmes depuis la plage ; au fond au centre, on voit une silhouette de pêcheur debout sur un rocher, et encore plus au fond, le pont et les maisons de l'autre côté de la rivière. La photographie s'inscrit, du point de vue thématique, dans la suite logique de l'album, précédée par deux diptyques représentant les activités ludiques enfantines (la danse dans « Apesanteur » et « Danseuses », les ébats joyeux dans « Jeux » et « Plus tard ») et suivi par un diptyque montrant des vieux jouets (« Poupée » et « Autre poupée »), délaissés sur le plancher d'une maison abandonnée. Topographiquement parlant, « Dimanche (1938) » emmène l'observateur loin des rues de Paris et des ruelles de Perpignan, qui sont le contexte des photographies précédentes, pour se retrouver plus dans la nature, au bord de l'eau.

Deuxièmement, comme nous l'avons déjà mentionné, « Dimanche (1938) » est le seul cliché qui porte une date précise ; le cadre temporel du reste des photographies du recueil s'étale de manière très floue sur une fourchette approximative d'une trentaine d'années. En règle générale, Simon ne tient donc pas à établir des liens entre les photographies et le temps objectif, mais plutôt à considérer leur temporalité interne, envisagée dans la perspective de la logique narrative de l'album (cette *chronographie* est, peut-être, la mieux montrée sur l'exemple des diptyques que nous venons d'analyser). Le caractère exceptionnel de « Dimanche (1938) » est d'autant plus visible qu'il évoque le fameux cliché d'Henri Cartier-Bresson, intitulé « Dimanche sur les bords de la Marne », pris justement en 1938. D'après Philippe Ortel,

Ce sont les mêmes dos un peu hommasses au premier plan avec la rivière au fond. Même si les enjeux sont très différents (plus figuraux chez Simon qu'ethnographiques), les photos d'enfant évoquent celles des photographes humanistes des années 1950 (Doisneau, Ronis, Boubat) dans la mesure où les photos de rue n'étaient pas très courantes à cette époque. (Ortel 2004 : 153–168)

Quoi qu'il en soit, les deux « Dimanches », celui de Simon et celui de Cartier-Bresson, représentent le dernier moment d'insouciance, ce beau temps (dans les deux sens : temporel et météorologique) avant que la tempête ne déferle, le 1^{er} septembre 1939, sur le monde, laissant derrière elle la mort, les ruines et les orphelins. Pour des longues années, les seuls instants du vrai bonheur seront ceux immobilisés sur des

photographies d'avant la guerre ; des clichés postérieurs, tristes preuves de la triste réalité, ne seront que des « bouts de pellicule arrachés de l'enfer » (Didi-Huberman 2003 : 11) des camps de concentration et des innombrables champs de bataille devenus cimetières. La dimension testimoniale des photographies (Barthes 1980 : 120), se voit compléter, comme le remarque Annie Clément-Perrier, d'une dimension mélancolique qui souligne le tragique de la condition humaine, ce drame de l'existence soumise au passage inexorable du temps : « toute photographie rend sensible [...] la dimension mélancolique du temps, atteste la vulnérabilité de l'existence, de ce qui a été, dont il reste l'empreinte lumineuse, la trace visible laissée par la chose désormais absente » (Clément-Perrier 2009 : 67). Absente comme l'insouciance des enfants représentées au bord de l'eau un dimanche 1938 qui ont vu, un an plus tard, le monde autour d'eux s'écrouler et leur enfance se briser à tout jamais.

Conclusion

Le temps est sans doute un composant structural essentiel de l'album *Photographies, 1937–1970*. Dès sa jeunesse, Simon se voit profondément touché par cette expérience temporelle propre à la photographie, qui non seulement immobilise l'instant, mais aussi visualise son écoulement et conserve sa trace de façon durable sur un support photosensible. Le cliché coupe la linéarité du *chronos* en petites sections et donne ensuite à voir, encadrée dans le passe-partout élégant de l'épreuve photographique, une fine lamelle de présent, tranchée dans la matière épaisse de la réalité.

Les prises de vues compensent une déficience visuelle innée de l'être humain par le pouvoir de l'appareil photographique qui saisit, mécaniquement, ce qui nous échappe – ce « présent du présent » – et semble ainsi confirmer le paradoxe zénonien du temps. Quoique les instantanés incarnent l'idée même de la discontinuité, nous gardons tout de même l'habitude de nous fier à nos yeux et de considérer le mouvement dans sa continuité, annulant ainsi le laps de temps entre la succession infiniment rapide des moments immobiles. Dans ce contexte, l'aphorisme de Bachelard (1949 : 44), ce grand connaisseur de l'âme humaine, semble particulièrement actuel : « le rêve est plus fort que l'expérience », constate-t-il dans sa *Psychanalyse du feu*, ce qui, transplanté du terrain élémentaire à celui de la photographie, voudrait dire que nos croyances intuitives l'emportent sur les preuves scientifiques...

Ce qui est sûr, c'est que la photographie fascine Simon, tout comme plusieurs autres romanciers et poètes à travers les décennies, à l'instar de Maxime Du Camp, Lewis Carroll, Émile Zola, Arthur Rimbaud ou Michel Butor – certains la pratiquant même en tant que profession secondaire à côté de l'écriture. Quant à Simon, il souligne dans plusieurs interviews, dont celui pour le magazine *Les Inrockuptibles*, son approche non professionnelle du médium, considéré comme un hobby d'amateur (cf. Monfourny 1992 : 25). Mais, à en croire les mots de Barthes dans *La Chambre claire*, c'est justement en amateur que l'on accède à l'essence de la photographie, ce fameux noème « ça-a-été », signifiant la reconnaissance de la trace laissée sur le cliché par la présence spatio-temporelle d'une chose ou d'un être :

D'ordinaire, l'amateur est défini comme une immaturation de l'artiste : quelqu'un qui ne peut – ou ne veut – se hausser à la maîtrise d'une profession. Mais dans le champ de la pratique photographique, c'est l'amateur, au contraire, qui est l'assomption du professionnel : car c'est lui qui se tient au plus près du noème de la Photographie. (Barthes 1980 : 868)

C'est peut-être justement dans cette approche modeste de la perception du monde « en amateur » que réside, de manière un peu subversive, le génie de Claude Simon, écrivain et photographe.

Remerciements / Podziękowania

J'aimerais remercier le Centre national de la science polonais (**Narodowe Centrum Nauki**) de m'avoir accordé un financement pour des recherches à Perpignan, ce qui m'a permis de collecter les matériaux bibliographiques nécessaires pour écrire le présent article. / Chciałabym serdecznie podziękować **Narodowemu Centrum Nauki** za przyznanie mi środków na odbycie kwerendy w Perpignan, co pozwoliło mi zgromadzić korpus materiałów bibliograficznych, niezbędnych do napisania niniejszego artykułu.

Bibliographie

- Albers, Irene (2007) *Claude Simon. Moments photographiques*. Villeneuve d'Ascq : Septentrion.
- Albers, Irene (2020) « Le dossier spécial Claude Simon de la revue *Du*. » [In :] *Cahiers Claude Simon*. Vol. 15 ; 193–194. [En ligne] <http://journals.openedition.org/ccs/3116> (consulté le 26/5/2024) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.3116>.
- Bachelard, Gaston ([1936] 1950) *La dialectique de la durée*. Paris : PUF.
- Bachelard, Gaston (1946) *L'Intuition de l'instant*. Paris : Gonthier.
- Bachelard, Gaston (1949) *La Psychanalyse du feu*. Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland (1980) *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Seuil.
- Basting, Barbara (2020) « "Mais c'est peu... !" » [In :] *Cahiers Claude Simon*. Vol. 15 ; 195–208.
- Bergson, Henri ([1938] 1996) *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris : Quadrige/PUF.
- Calle-Gruber, Mireille (2021) *Claude Simon : être peintre*. Paris : Hermann.
- Caraion, Marta (2012) « L'indicible : spécificité et compromis de la critique photographique ». [En ligne] *Le Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine* ; [s.p.] <http://phlit.org/press/?p=1089> (consulté le 12/03/2024).
- Claass, Arnaud (2014) *Du temps dans la photographie*. Trézélan : Filigranes.
- Clément-Perrier, Annie (2009) « La photographie chez Claude Simon : un objet mélancolique ? » [In :] *Cahiers Claude Simon*. Vol. 5 ; 67–83.
- Didi-Huberman, Georges (2003) *Images malgré tout*. Paris : Minuit.
- Ortel, Philippe (2004) « Le réseau des instants : *Photographies* de Claude Simon. » [In :] *La Licorne*. Vol 71 ; 153–168.
- Simon, Claude (1962) *Le Palace*. Paris : Minuit.
- Simon, Claude (1992) *Photographies, 1937–1970*. Paris : Maegh.
- Monfourny, Renaud (1992) « Claude Simon ». [In :] *Les Inrockuptibles*, Mai ; 25.
- Site officiel de la Fondation Nobel [en ligne :] <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1985/summary/> (consulté le 10/03/2024).

Received:
18.01.2024
Reviewed:
12.03.2024
Accepted:
12.03.2024

