

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

Etudes réunies en 2006 éditées sous la direction de
Mohamed KHABOU et Hédia ABDELKEFI

بحوث جامعية
Academic Research
Recherches Universitaires

الكتابة الراسمة
Pictorial Writing
Ecriture Picturale

بحوث مجمعة في 2006 اشرفه على نشرها
محمد الخبو و هادية عبد الكافي

UNIVERSITE DE SFAX
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

RECHERCHES UNIVERSITAIRES

ECRITURE PICTURALE

Etudes éditées
par

Hédia ABDELKEFI et Mohamed KHABOU

Nº 5 - 6
2006 - 2007

Recherches Universitaires

Directeur :

M. Salah KECHAOU

Rédacteur en chef :

M. Mounir TRIKI

Comité de rédaction :

Mme Hédia ABDELKEFI

M. Abdelaziz AYADI

M. Mohsen DHIEB

M. Béchir LARBI

M. Mohamed Salah MARRAEKCHI

M. Ali ZIDI

Rédaction et administration :

Faculté des Lettres et Sciences Humaines,
Route de l'aéroport Km 4,5 3000 Sfax-Tunisie

Téléphone : 00216 74 671 139

Fax 00216 74 670 540

Courriel : recherches.universitaires@yahoo.fr

Le geste de l'écrivain et le regard du peintre : l'utopie picturale de Claude Simon.

Judith SARFATI LANTER

AMN à l'Université Paris III Sorbonne nouvelle
341, rue de Belleville, 75019 Paris, France.
judiths1@yahoo.com

Résumé

On s'attachera dans cet article à définir l'imaginaire pictural de Claude Simon, en précisant le rôle qu'a joué la peinture dans son oeuvre. Le modèle pictural induit de fait une nouvelle pratique d'écriture et une réorientation de la perception visuelle, faisant primer le perçu sur le narré. Mais les références picturales ont aussi une fonction de relance narrative, et cette puissance stimulatrice des arts visuels est mise en abîme et intégrée dans la fiction.

Abstract

The article explores the pictorial imaginary of Claude Simon in order to define the function of visual arts in his work. Painting as a model suggests new techniques of writing, and induces a re-orientation of visual perception, for it emphasizes what is seen instead of what is narrated. The references to painting play also an important part in the narrative process itself, and the fictional content illustrates, thanks to *mise en abîme*, the visual arts' ability to stimulate the imaginary.

Claude Simon, évoquant la genèse de ses romans, a rappelé à plusieurs reprises le rôle générateur qu'ont pu jouer, dans le processus d'écriture, certains tableaux – ceux de Poussin, de Cézanne, de Rauschenberg, de Bacon, ou encore de Dubuffet. Le stimulus pictural attire d'abord l'attention sur la matérialité même de l'écriture, et, à l'instar du nom de cette ville de combat (Barcelone) qui glisse « à partir de la double boursuflure initiale en sinueuses convulsions de boucles et de jambages¹ », le geste

1. Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Ed.de Minuit, 1981, p. 320.

scriptural tentera souvent de donner à *voir* autant qu'il donne à lire. Mais la peinture joue dans l'œuvre fictionnelle de Simon un rôle autrement plus important que la simple insistance sur la matérialité du signe. L'analyse picturale, que Simon place au cœur de sa fiction¹, infléchit les modalités de l'écriture par l'attention portée au processus perceptif à l'œuvre dans la contemplation du tableau. L'auteur tente ainsi l'élaboration d'un langage littéraire susceptible de produire les mêmes effets que ceux que peut induire la toile du peintre : perception simultanée des différents éléments de la composition, effet d'étrangeté dû au recadrage complet qu'implique l'occupation de l'espace pictural. L'« utopie picturale » de Claude Simon serait ainsi une entreprise de renouvellement de la perception que l'écriture se doit de prendre en charge. Elle s'accompagne en outre d'une représentation particulière de la peinture au sein même du récit, où les références picturales jouent un rôle de relance et d'engendrement de la fiction. Nous tenterons ici d'analyser ces deux pans de l'« écriture picturale » selon Simon : comment le regard du peintre reconfigure les règles de la description simonienne d'une part, et comment la puissance stimulatrice des arts visuels est mise en scène et intégrée dans la fiction.

Dès les entretiens qu'il accorde peu après la parution de *La route des Flandres*, Claude Simon souligne les similitudes entre le problème de l'agencement des parties en peinture et en littérature². Selon lui, l'œuvre moderne, picturale ou littéraire, ne peut se construire qu'à partir des débris d'un monde éclaté, d'images parcellaires et hétérogènes d'une réalité toujours perçue de manière lacunaire – et, au niveau diégétique, les récits de Simon reprennent de façon récurrente cette thématique de la dispersion, à travers la tentative désespérée des personnages pour reconstituer une histoire passée³. Face à cet éclatement, l'écrivain insiste sur la nécessaire rigueur du travail de composition de l'œuvre littéraire. La

-
1. On pense par exemple à *La Bataille de Pharsal*² qui intègre le commentaire à la fiction et engage une réflexion sur la représentation picturale et littéraire de l'espace et du mouvement. *La Bataille de Pharsale*, Paris, Ed.de Minuit, 1969.
 2. Voir par exemple l'entretien avec Claude Sarraute dans *Le Monde*, 8 octobre 1960.
 3. Qu'on songe par exemple à Louise dans *L'Herbe* (1958), qui tente de reconstituer la vie d'abnégation de Marie, la vieille agonisante, où encore au personnage-narrateur des *Géorgiques* (1981), qui cherche à découvrir le secret de L.S.M.

composition ne saurait être ni erratique, ni soumise à des impératifs abstraits : comme dans l'œuvre de Cézanne que Claude Simon prend explicitement pour modèle¹, elle doit être de l'ordre du sensible, plus que de l'intelligible. Il s'agit ainsi de privilégier non pas la cohérence psycho-sociale du réalisme, mais la pertinence des rapports entre les éléments d'un texte ou d'un tableau. C'est ce qui constitue ce que l'auteur appelle la « crédibilité » de Cézanne. Dans le *Discours de Stockholm*, Claude Simon fait à nouveau référence à Cézanne en utilisant la notion de « rapports » :

[...] ce qui, là, nous est donné à voir, plus que partout ailleurs, parce que débarrassée de tout écran anecdotique, c'est la peinture même, à l'état pur, c'est-à-dire certains rapports d'une perfection sublime entre des verts, des gris, des bleus, des blancs, des droites et des courbes « se répondant »².

De manière significative, Simon applique dans le même discours la notion de « crédibilité » à une œuvre littéraire, celle de Proust, rappelant que celle-ci est fondée sur une logique de la sensation :

[...] il m'apparaît tout à fait crédible, *parce que dans l'ordre sensible des choses*, que Proust soit soudain transporté de la cour de l'hôtel de Guermantes sur le parvis de Saint-Marc à Venise par la sensation de deux pavés sous son pied [...] parce qu'entre ces choses, ces réminiscences, ces sensations existe une évidente communauté de qualités, autrement dit *une certaine harmonie* [...] ³.

L'emploi de la notion d'« harmonie », qui se réfère traditionnellement à la peinture ou à la musique, traduit ici le primat des associations sensorielles sur le souci de la fable et la cohérence narrative, et justifie l'analogie que Simon ne cesse de postuler entre geste du peintre et geste de l'écrivain.

Lors du colloque de Cerisy qui lui fut consacré, l'auteur précisait le rôle du modèle pictural dans la genèse de ses romans : à partir du commentaire du tableau de Rauschenberg, *Charlène*, il élaborait l'idée de mots carrefours qui, au moment de l'écriture, lui proposent différentes « figures », selon ses propres termes. Au cours de son travail, l'écrivain doit toujours garder à l'esprit « la figure initiale avec ses quatre ou cinq propriétés dérivées et ne jamais perdre celles-ci de vue », car sinon, « il n'y aurait pas livre,

1. Les allusions à Cézanne apparaissent dès *La Corde raide*, publié en 1947.

2. Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Ed. de Minuit, 1986, p. 32.

3. *Ibid.*, p. 22, nous soulignons.

c'est-à-dire unité, et tout s'éparpillerait en une simple suite¹ ». La peinture n'est donc pas un modèle au sens mimétique : elle enseigne des principes de composition, qui se traduisent dans l'écriture par le fonctionnement associatif et analogique de la phrase – qu'on songe aux bifurcations de *La route des Flandres*, comme dans ce célèbre passage où la mémoire transite de la figure du capitaine de Reixach à celle de l'épouse infidèle, Corinne :

[...] un instant l'éblouissant reflet du soleil accroché ou plutôt condensé, comme s'il avait capté attiré à lui pour une fraction de seconde toute la lumière et la gloire, sur l'acier *virginal* ... Seulement, *vierge*, il y avait belle lurette qu'elle ne l'était plus [...] ²

Le jeu sur le signifiant – le mot carrefour – permet ici d'articuler le contexte guerrier au contexte érotique, et souligne le fait que la mémoire est structurée par des phénomènes de dérivation.

En outre, il est tout à fait significatif que, pour évoquer la composition d'ensemble de ce roman, Claude Simon ait recours à des dessins et à des schémas, dévoilant là encore la prééminence du modèle pictural. Ces schémas expliquent comment s'opère le « montage » des fragments textuels, montage dont la finalité est l'organisation des éléments en un ensemble centré :

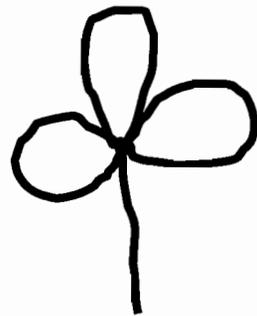
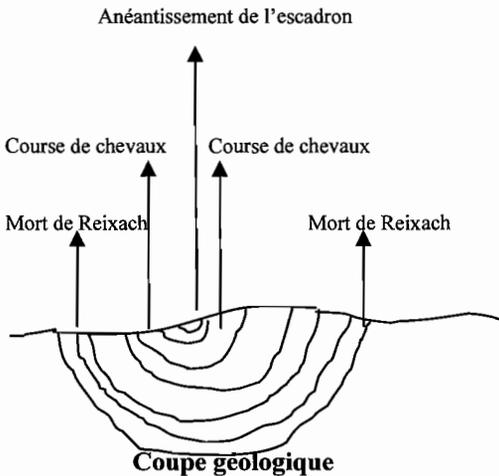


Schéma en trèfle

1. Claude Simon, « La fiction mot à mot », *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*. Actes du colloque de Cerisy, Paris, 10/18, t.2, 1972, p. 87-88.
2. Claude Simon, *La route des Flandres*, Paris, Ed.de Minuit, 1960, p. 12-13, nous soulignons.

Plusieurs schémas reflètent ainsi la structure interne de *La route des Flandres* : le schéma de la coupe géologique insiste sur la symétrie de la composition, en même temps qu'il fait apparaître la permanence des images ou des épisodes narratifs en profondeur, leur enfouissement n'étant qu'une phase nécessaire à leur résurgence. Le schéma en trèfle traduit la volonté de l'auteur de repasser par les mêmes « points fixes » du récit, comme pour se recharger de l'énergie que contiennent ces images obsessionnelles. Par ailleurs, Simon affirme avoir visualisé l'agencement des épisodes récurrents du roman en attribuant à chacun une couleur et en travaillant à la recherche d'une harmonie chromatique de l'ensemble :

À un moment donné, j'avais écrit des fragments, mais ça ne faisait pas un livre. Alors j'ai inscrit, chaque fois sur une ligne, un petit résumé de ce qu'il y avait dans chaque page, et, en face, j'ai placé la couleur correspondante, puis j'ai punaisé l'ensemble sur les murs de mon bureau et alors je me suis demandé s'il ne fallait pas remettre un peu de bleu par ici, un peu de vert par là, un peu de rouge ailleurs, pour que ça s'équilibre. Ce qu'il y a d'intéressant, c'est que j'ai « fabriqué » certains passages parce qu'il manquait un peu de vert ou un peu de rose à tel ou tel endroit.¹

Le roman se donne ainsi à lire comme un assemblage de morceaux disparates, insérés dans un ensemble recomposé selon des lois purement esthétiques.

Cet attachement à une composition qui, par des effets de correspondances, renverrait à l'agencement de la toile du peintre, apparaît encore à travers le modèle du polyptyque, et ce, dès *Le Vent* (1957), sous-titré *Tentative de restitution d'un retable baroque* : ce n'est pas le caractère religieux du retable qui retient ici l'attention de Simon, mais un mode particulier de représentation picturale, qui réunit en un seul ensemble plusieurs représentations, avec des effets d'échos entre les différentes parties. De même, *Tryptique* (1973), emblématise par son titre cette transmission à l'écriture du modèle pictural : le titre, qui n'a pas été suggéré par l'art sacré du Moyen Age ou de la Contre-Réforme, mais par l'œuvre du peintre Francis Bacon, renvoie à la multiplication des mises en abyme, par laquelle chaque fiction se retrouve sous forme d'image incluse dans les deux autres. Avec *L'Acacia* (1989), la

1. « Claude Simon à la question », *Claude Simon*, Paris, UGE 10/18, 1975, p.29.

structure ternaire a cédé la place à un agencement binaire, autour de deux figures – le père et le fils – et de deux conflits – la première et la seconde guerre mondiale. Le modèle du polyptyque n'en demeure pas moins déterminant, puisque ce roman est construit, plus explicitement encore que tous les autres, sur le principe des volets qui se replient les uns sur les autres. Contrairement à ce qui se passait dans les romans précédents, les deux récits ne sont guère entrelacés à l'intérieur d'un même chapitre¹. Chaque chapitre porte une indication temporelle et est construit en parallèle avec un autre, appartenant à l'autre série, la coïncidence des dates soulignant les analogies. Le 27 août 1914 : mobilisation du père, qui sera tué trois semaines plus tard ; le 27 août 1939, mobilisation du fils, qui échappera de justesse à la mort. Scène d'adieu, voyage en train, premières scènes de la vie militaire se répondent d'une époque à l'autre. Quant au chapitre final, véritable résurrection d'entre les morts, il apparaît comme le pendant du premier chapitre, descente aux enfers à la recherche du corps du père. Néanmoins, bien qu'empruntant au modèle du polyptyque, Simon évite les symétries artificielles, se montrant sceptique à l'encontre des calculs préalables trop rigoureux. Aux savantes constructions reprochées à Butor et Queneau, Simon oppose une composition « sensorielle », celle des tableaux de Cézanne, où toute l'importance est donnée à la couleur, au rapport entre la forme et la couleur². Défini en référence à la fois à l'œuvre de Bacon et au retable baroque, le modèle du polyptyque suggère ainsi une organisation formelle qui est tout le contraire d'une architecture figée. Chez Claude Simon comme chez Bacon, « il y a une organisation circulaire du triptyque, plutôt que linéaire³ », une composition dynamique où s'exercent simultanément des forces antagonistes (dispersion et

-
1. A l'exception cependant des chapitres sept et onze que l'on pourrait qualifier de transversaux parce qu'ils relient les deux séries temporelles et disent très explicitement l'effort du fils pour retrouver la mémoire de ce que d'autres ont vécu avant lui : la visite aux vieilles dames pour reconstituer « ce qui s'était passé là soixante-huit ans plus tôt : le tableau, la scène » (p. 208), retrouver les photos, les témoignages (chapitre 11). *L'Acacia*, Paris, Ed. de Minuit, 1989.
 2. « Un homme traversé par le travail », propos recueilli par Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, juin-juillet 1977, p. 40.
 3. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981, p. 48.

rassemblement, multiplicité et unification, celles-là mêmes qui sont à l'œuvre dans les collages de Simon).

L'analogie entre la peinture et l'écriture, à laquelle les critiques ont été encouragés par les commentaires de Simon lui-même, a cependant des limites. En effet, alors que le spectateur voit immédiatement l'intégralité du tableau qui s'offre à son regard, la lecture, par sa linéarité, engage un processus qui s'étale dans la durée, et qui ne permet qu'un dévoilement progressif des éléments agencés. Or, il semble que l'écriture de Simon cherche à brouiller l'inévitable prise de conscience successive et linéaire imposée par la lecture du texte. D'une part, la syntaxe de la phrase simonienne, par la multiplication pléthorique des parenthèses, des effets de répétition et d'entrelacement qui frôlent parfois l'agrammaticalité, permet l'effacement de la hiérarchie entre les différents syntagmes, donnant ainsi l'impression de multiples perceptions simultanées. D'autre part, l'écriture privilégie bien souvent les indications graphiques ou purement visuelles par opposition aux commentaires informatifs sur les gestes, comme si la compréhension du sensible comptait moins que la trace rétinienne du monde perçu. Le retard du cheminement intellectuel sur la perception sensorielle crée un effet de surprise, reproduisant ainsi en terme d'effet la confrontation abrupte du spectateur avec le tableau. Dans *L'Herbe*, le geste de Louise, qui se retourne sur le lit de la chambre où elle est seule avec Georges, n'est indiqué que par la modification de son champ visuel :

[...] le buste nu et maigre [de Georges] *emporté sur le côté, horizontalement*, pêle-mêle avec les fleurs du papier peint, la tache acajou de la commode, la glace où pendant une fraction de seconde elle le revoit, de profil cette fois [...]¹

De la même façon, lors d'un trajet en voiture, elle aperçoit des paysans :

[...] entraînés, aspirés, disparaissant à une vitesse foudroyante, les haies, les rideaux d'arbres tirés l'un après l'autre, s'ajoutant, se superposant, jusqu'à ce que la lumière parût éclater, se fractionner en une multitude de plans, de dièdres, de facettes, de murs, et les absorber [...]²

1. Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Ed. de Minuit, « Double », 1986 (1958), p.113, nous soulignons.

2. *Ibid.*, p. 64-65.

En attribuant le mouvement aux objets perçus et non au sujet percevant (Louise), l'écriture opère ici une sorte de réduction phénoménologique¹ par laquelle elle suscite chez le lecteur une sensation de l'objet comme vision et non pas comme reconnaissance. Le procédé, qui fait primer le perçu sur le narré, permet de suspendre le commentaire et de laisser place à la perception brute. Il s'agit en fait de restaurer les conditions d'une perception pleine et entière de l'objet représenté, et, à l'instar de Cézanne, de régénérer la vision en s'affranchissant des cadres normatifs et des stéréotypes de l'art. Simon fait ainsi siennes les injonctions de Chklovski, pour lequel il faut faire de l'objet un fait artistique en l'extrayant de la série des faits de la vie et de son enveloppe d'associations habituelles, le singulariser, le défamiliariser². Le procédé de singularisation passe souvent par un attachement aux détails, par un effet de « gros plan » qui dévoile au regard la texture et la consistance du monde sensible. On connaît le fameux exemple de la porte du poulailler décrite dans *La route des Flandres* :

[...] le tenon complètement rouillé, scellé dans le mur de briques, le ciment autour de l'épaisse lame de fer formant une collerette crémeuse dans laquelle on pouvait encore voir les traces de la truie qui en lissant le mortier y avait laissé des empreintes dessinées par une bavure (léger bourgeonnement grumeleux de la matière pressée) en relief, le chevron – le montant de la porte, comme d'ailleurs son châssis lui-même – décoloré par la pluie, grisâtre, et pour ainsi dire feuilleté, comme de la cendre de cigare [...]³

L'attention accordée aux détails permet ici de restituer la sensation dans sa dimension synchrétique, à la fois visuelle et tactile. Ce qui est produit est bien moins un « effet de réel⁴ » qu'un effet de

1. Processus spécifique de la phénoménologie de Husserl, la réduction phénoménologique consiste en une mise en suspens de l'attitude naturelle et spontanée envers le monde, celui-ci se donnant alors comme pur phénomène, c'est-à-dire comme quelque chose qui apparaît, avant l'imposition d'un jugement ou d'un sens.

2. Chklovski V., « La construction de la nouvelle et du roman », in Todorov Tzvetan éd, *Théorie de la littérature*. Textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par T. Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 170-196.

3. *La route des Flandres*, p. 228.

4. Selon le sens que lui confère Roland Barthes dans son article « L'effet de réel », réédité dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 81-90.

déréalisation, une suspension de l'immédiateté et de l'évidence du rapport au monde. La chose perçue apparaît défonctionnalisée, comme vue pour la première fois dans sa concrétude et sa matérialité. L'écriture de Simon semble ici suivre la voie que Merleau-Ponty suggérait en commentant Cézanne : « une seule émotion est possible : le sentiment d'étrangeté, un seul lyrisme : celui de l'existence toujours recommencée¹ ». Ce sentiment d'une vibration des apparences que permet le « gros plan » donne parfois lieu à une sorte d'extase matérialiste, comme celle que ressent Louise allongée dans un pré :

[...] et devant ses yeux, le pré s'étendant, au ras de son visage, l'herbe multiple et folle se détachant comme des coups de pinceau à l'encre de Chine sur le ciel en train de se décolorer, et sur l'un d'eux (dessiné, lui aussi, ou plutôt condensé par un de ces pinceaux de soie, oriental et subtil) un insecte, à peu près de la grosseur d'une tête d'épingle, compliqué, hérissé (à la façon de ces taches d'encre écrasées dans une feuille pliée en deux), perché sur ses hautes pattes multiples [...]²

Le processus de défamiliarisation est à la fois souligné et radicalisé par les références picturales : le contre-jour et l'ombre du crépuscule (« le ciel en train de se décolorer ») semblent écraser la perspective, tandis qu'en filigrane sont évoquées la peinture orientale et certaines œuvres de peintres admirés par Simon – les gros plans de la *Touffe d'herbe* de Dürer, et des *Longues herbes aux papillons* de Van Gogh³. Là encore, la référence picturale signale un renouvellement de la vision, une façon de rendre les formes du monde à leur lisibilité. Au niveau diégétique, c'est parfois le détour par la pratique du dessin (et non par sa seule évocation) qui permet de percevoir la singularité du monde sensible. Les dernières pages de *L'Acacia* redisent ainsi l'importance de cette attention au réel, à ce qui existe, dans le processus de retour au monde du prisonnier évadé : celui-ci s'empare en effet d'un carton à dessin et essaie, au cours de ses promenades, de « copier avec le plus d'exactitude possible, les

1. Merleau-Ponty, « Le doute de Cézanne », *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948, p. 32.

2. *L'Herbe*, p. 178.

3. Nous devons ces références à Brigitte Ferrato-Combe, « Comparaisons et allusions picturales », *Ecrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998, p. 117-129.

feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, des cailloux, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune dentelure, aucune strie, aucune cassure¹ ». L'ancrage dans le réel est restauré grâce à l'observation d'éléments ténus et en même temps complexes de la nature.

L'art pictural n'apparaît donc pas seulement comme cet « art de l'espace » vers lequel voudrait tendre l'écriture – cherchant, par ses effets de composition et d'agencement, à donner à *voir* au lecteur, comme le ferait un tableau. Au-delà de l'utopie du texte-tableau, la peinture enseigne les leçons du voir, et, à son tour, l'écriture tente de faire apparaître la singularité du monde, de l'arracher à la quotidienneté afin d'en révéler la texture et l'épaisseur. Le rôle fondamental de la peinture dans l'inspiration simonienne se joue donc d'abord dans ces tentatives d'assimilation des ressources expressives du langage pictural. Mais le détour par la représentation picturale permet aussi d'ouvrir une autre dimension, celle de l'imaginaire. Comme nous allons le voir, l'objectif est alors double : démultiplier les possibilités narratives d'une part, permettre une réappropriation du réel par l'imaginaire d'autre part.

L'une des caractéristiques du style de Simon, relevée par de nombreux commentateurs², est la prédilection pour les comparaisons renvoyant à des tableaux qui ne sont pas présents dans la fiction, et qui constituent donc des références extra-textuelles. Un élément de l'univers fictionnel est décrit indirectement par l'intermédiaire d'une brève description de tableau, elle-même introduite par une comparaison à caractère généralisant – car c'est souvent moins une toile en particulier qu'un *genre* de peinture qui est évoqué. La phrase peut ainsi souligner l'analogie avec l'œuvre de certains peintres, sans qu'aucun tableau en particulier ne soit mentionné, comme dans ce passage de *L'Acacia* :

Le capitaine (c'est-à-dire le réant, l'espèce de lansquenet, de reître sorti tout droit – moins l'armure damasquinée, les crevés de

1. *L'Acacia*, Paris, Ed. de Minuit, 1989, p. 376.

2. Voir notamment les analyses de Brigitte Ferrato-Combe déjà mentionnée, et de Pascal Mougin, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997.

velours et le cimier à plumes – d'un tableau de Cranach ou de Dürer, qui commandait l'escadron)¹

Mais elle peut aussi faire référence à une période de l'histoire de la peinture, comme cette référence aux portraits de la Renaissance :

[...] un garçon d'une taille normale, au visage carré de condottiere ou de spadassin, sorti tout droit du cadre d'un tableau de musée, grêlé de petite vérole, avec un regard pensif, les lèvres minces de ces ducs ou de ces comtes portraiturés de profil et vêtus de rouge sur un fond de collines couleur de perle et piquetées de buissons)²

La référence picturale peut même atteindre un degré d'indétermination maximale, comme dans cette comparaison tirée de *La route des Flandres* : « une apparition : quelque chose comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe³ ». Or, cette indétermination, qui laisse libre cours à l'imagination du lecteur, engage le plus souvent la narration dans un développement extraordinaire du comparant, comme si l'écriture s'évertuait en vain à préciser l'image auquel elle a fait appel. La description semble alors dériver par rapport à l'objet initial, mais c'est souvent au cours de cette dérive que se dit l'essentiel. Ainsi, dans *L'Herbe*, le passage de la lutte du vieux couple se déroule comme une longue description de tableau, Sabine et Pierre « composant tous les deux un de ces groupes pyramidaux, comme dans ces tableaux reproduits dans les pages illustrées du Petit Larousse représentant un de ces épisodes mythologiques ou bibliques⁴ ». Or, l'évocation de la scène picturale s'étend ensuite sur plusieurs pages. La transposition picturale hisse l'anecdote familiale, non sans ironie, au rang de la légende, et fait bifurquer le texte vers de nouvelles visions. La référence picturale, par son imprécision, joue alors un rôle de stimulation et de relance. Le procédé est encore plus flagrant dans *La route des Flandres*, où de nouvelles perspectives narratives s'ouvrent à partir de la comparaison de la scène du suicide de l'ancêtre avec « quelque chose dans le style d'une de ces gravures intitulées l'Amant Surpris ou la Fille Séduite⁵ ». La suite du texte constitue une description de gravure imaginaire. La vision qui

1. *L'Acacia*, p. 43-44, nous soulignons.

2. *Ibid.*, p. 225-226.

3. *La route des Flandres*, p. 36.

4. *L'Herbe*, p. 159.

5. *La route des Flandres*, p. 79.

alimente les fantasmes de Georges, puis de Blum, est en effet explicitement donnée pour une représentation d'ordre pictural, comme le prouve la fin de la première description qui en est faite : « la chandelle qui se trouve à peu près au centre de l'espace-profondeur du tableau [...] l'ombre qui est figurée au burin au moyen de fines hachures entrecroisées et plus ou moins déliées épousant le modelé des volumes¹ ». Le récit de l'événement de la légende familiale (la découverte du corps nu par les domestiques) semble ne pouvoir se faire que par l'intermédiaire de la description d'une gravure imaginaire représentant la scène. Passer par la représentation picturale, c'est s'appuyer sur une image fixe, pour un événement au sujet duquel aucune certitude n'est possible : la description de la gravure imaginaire fournit en quelque sorte le support relativement stable sur lequel peuvent s'édifier diverses interprétations : Blum pourra ainsi reprendre les éléments descriptifs mis en place par Georges pour élaborer un autre récit. C'est alors au sein même de la diégèse que la représentation picturale nourrit l'inspiration. Dans l'œuvre de Claude Simon, les portraits d'ancêtres servent ainsi de manière récurrente de support au regard voyeur qui cherche à percer leur mystère et à combler son insatiable curiosité. De *La route des Flandres* à *L'Acacia*, se manifeste une fixation fantasmatique autour d'une sorte de scène primitive, d'ordre à la fois morbide et sexuel, ce que vient confirmer la substitution fréquente du terme « géniteur » à celui d'« ancêtre »². Blum rectifie l'évocation de la galerie de portraits ainsi : « collection d'ancêtres, ou plutôt de géniteurs, 'ou plutôt d'étalons', dit Blum³ ». On passe de la généalogie à la reproduction, de la thématique familiale à une vision sexualisée et animalisée de l'humain. L'image des hommes-centaures utilisée pour désigner les membres de la famille à partir de leurs portraits exprime la transgression du croisement monstrueux, à la fois fascinante et insoutenable. L'insertion des portraits dans la diégèse ouvre ainsi une brèche vers une sorte d'archétype de l'imaginaire, et donne un nouvel élan à l'impulsion créatrice que métaphorise l'élaboration de la fable par les personnages.

1. *Ibid.*, p. 80.

2. Par exemple *La route des Flandres* p. 52 et 55, *L'Acacia* p. 347 et 355.

3. *La route des Flandres*, p. 50.

Parallèlement au développement de nouvelles possibilités de récits, la référence picturale permet aussi une assimilation du réel par les personnages, la peinture faisant office de substitut à la brutalité ou à l'instabilité des souvenirs. La superposition des images peintes aux images réelles permet ainsi à la fois d'exprimer la réalité et de l'édulcorer. Dans *La route des Flandres*, au moment où le personnage s'apprête à livrer une description horrifiée de la blessure mortelle du capitaine de Reixach, il établit une comparaison avec le portrait de l'homme au fusil (l'ancêtre suicidé) ; l'évocation de la plaie ouverte du capitaine est ainsi écartée au profit de la description d'une altération de la toile peinte :

[...] ce portrait où le temps – la dégradation – avait remédié par la suite (comme un correcteur facétieux, ou plutôt scrupuleux) à l'oubli – ou plutôt l'imprévision – du peintre, posant (et *de la manière même dont s'y était prise la balle*, c'est-à-dire en faisant sauter un morceau de front, de sorte que ce n'était pas une rectification par addition, comme eût procédé un second peintre chargé plus tard de la correction, mais en ouvrant aussi *un trou dans le visage – ou la couche de couleur qui imitait ce visage* – de façon à ce qu'apparût ce qu'il y avait au-dessous) posant là cette tache rouge et sanglante [...]¹

La comparaison permet ici l'expression du fantasme tout en assurant sa maîtrise, rappelant qu'il s'agit d'un tableau lorsque l'image se précise trop. La blessure est ainsi camouflée et en même temps dévoilée par la déchirure du tableau. Le texte semble ainsi repousser l'image réelle du cadavre du capitaine, et lui substituer une sorte de fantasme, l'ancêtre suicidé, devenant comme l'image archétypale de l'homme encore jeune tué d'une balle dans la tête, le père de l'auteur tué en 1914. La représentation picturale constitue ainsi un détour opportun pour exprimer l'image fascinante de la blessure mortelle, dans un mouvement de va-et-vient entre l'imaginaire transgressif qui fait surgir la vision douloureuse et culpabilisante du corps paternel meurtri, et le pigment arraché de la toile du peintre. Trente ans après la publication de *La route des Flandres*, dans *L'Acacia*, l'écran du tableau ne sera plus aussi

1. *Ibid.*, p. 74-75, nous soulignons.

indispensable, et la description de la blessure paternelle se fera directement¹.

Il semble ainsi largement justifié de parler d'« imaginaire pictural », quand on évoque l'œuvre de Claude Simon, tant le rôle que joue la peinture dans l'élaboration de son écriture est à la fois fondamental et pluriel. Le modèle de la peinture induit en effet une ré-orientation du regard et ouvre la voie à une nouvelle pratique de l'écriture. Celle-ci privilégie désormais des principes de composition qui sont plus de l'ordre du jaillissement sensible que d'une logique narrative, et s'attache à des procédés de décontextualisation et de défamiliarisation en réponse à une cécité moderne qui aurait perdu sa capacité d'étonnement. Parallèlement, au sein de la diégèse, les insertions de références picturales se multiplient pour permettre une relance de la narration par le déploiement de ramifications imaginaires, dans la mesure où la comparaison picturale se transforme en ekphrasis qui infléchit à son tour le cours du récit. L'assimilation de la référence extra-textuelle à la narration première mime ainsi, au niveau du récit, l'imprégnation du geste de l'écrivain par le regard du peintre.

BIBLIOGRAPHIE

CHKLOVSKI Viktor Borissovitch, « La construction de la nouvelle et du roman », in TODOROV Tzvetan éd, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965, pp.170-196.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, La Différence, 1981.

FERRATO-COMBE Brigitte, *Ecrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998.

MERLEAU-PONTY Maurice, *Sens et non-sens*, Paris, Nagel, 1948.

MOUGIN Pascal, *L'effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997.

RICARDOU Jean éd., *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, 10/18, 1975.

RICARDOU Jean, VAN ROSSUM-GUYON Françoise éd., *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*. Actes du colloque de Cerisy, Paris, 10/18, 2 volumes, 1972.

1. *L'Acacia*, p. 61 et p. 324-325.