

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

Écrire comme on fait un tableau

(Handke, McCarthy, Simon)

Lambert BARTHELEMY

(Centre d'Étude du XX^e siècle
Université Montpellier III)

Résumé

L'écriture picturale, telle qu'elle se réalise dans les œuvres de Handke, McCarthy et Simon, a pour but de faire advenir dans la fiction une spatialité « lisse », de communiquer le sentiment de l'immanence élémentaire du monde. Elle participe d'une poétique de l'inclusion et de l'intensité et s'articule sur une stratégie narrative qui s'efforce de réfuter le traditionnel point de vue anthropocentrique de la fiction : fondamentalement, cela s'opère par la distribution spatiale des éléments de la fiction, en fonction de figures de composition comme l'arabesque, la symétrie ou la variation ; et par le choix d'une dynamique descriptive établissant un point de vue biocentrique sur le monde.

Abstract

Pictorial writing, as it is embodied by Handke's, McCarthy's and Simon's works, aims at the blossoming of an « unstriped » spatiality in fiction, at the communication of a feeling for the world's elementary immanence. It is part of a more general poetics of inclusion and intensity, and is linked to a narrative strategy which refutes the domination of the anthropocentric tradition in fiction. Basically, it is brought by modes of composition like the arabesque, symmetry or variation, and by a descriptive dynamics which allows the development of a biocentric way of looking at the world.

Le modèle pictural informe très profondément les écritures de Claude Simon, Peter Handke et Cormac McCarthy : le premier n'a cessé de s'en revendiquer au nom de la puissance de simultanéité propre à l'image¹, de parler de littérature en termes de peinture et

1. Claude Simon, entretien à *La Tribune de Lausanne*, 20 octobre 1959 : « (...) la peinture a une grande supériorité sur l'écriture : la simultanéité. Vous voyez un

d'utiliser des œuvres picturales comme générateurs de fiction ; le deuxième a redéfini son projet d'écriture, à la fin des années 70, en l'orientant vers la production, par des moyens spécifiquement littéraires, d'un sentiment de cohésion de l'espace et du moi comparables à celui qu'il a ressenti face aux tableaux de Hopper et, surtout, de Cézanne² ; le troisième enfin, s'est approprié, sans pour autant valider leurs attendus métaphysiques, les éléments essentiels de la tradition luministe de la peinture américaine³, l'horizontalité et la profondeur spatiale, et a élaboré une écriture gouvernée par un principe général de « démocratie optique »⁴ qui tend à faire du texte une pure surface visuelle. Cette volonté partagée de substituer, ou d'ajouter, à la logique traditionnelle de l'écriture narrative, qui est discursive, temporelle et anthropocentrique, une dynamique d'inscription spatiale et une tension phénoménologique me semble caractéristique du souci ontologique que l'on tient communément pour un signe majeur de l'entrée en régime de littérature « postmoderne »⁵. Elle témoigne en effet du désir d'infléchir l'écriture vers la restitution de la perception dans son intensité et dans sa complexité (ou des traces de la perception dans la mémoire), c'est-à-dire vers l'interrogation permanente des modalités de rapport du sujet à l'espace. La place du modèle pictural chez les trois romanciers évoqués tient au fait que leur écriture a fondamentalement affaire au *visible*, qu'elle cherche à raconter le regard, à laisser l'œil raconter. Ce qu'une écriture qui s'efforce d'écrire à même la sensation, à même le détail, le particulier, qui a pour visée l'échange « érotique » entre sujet et monde, emprunte en premier lieu à la peinture, c'est donc sa *logique*.

L'impulsion picturale participe de la mise en place d'une poétique de l'inclusion du sujet *dans* l'espace. D'une poétique de

retable : il représente diverses scènes de la vie d'un personnage que vous pouvez embrasser d'un coup d'œil. Il me plairait de parvenir à m'expliquer ainsi. »

2. Voir par exemple : *La Leçon de la Sainte-Victoire* (1979), où Handke évoque explicitement l'évolution progressive de son rapport aux images, d'une certaine forme d'indifférence hostile à un intérêt admiratif.
3. Voir par exemple : John Wilmerding & Lisa Fellows Andrus, *American Light: The Luminist Movement, 1850-1875: Paintings, Drawings, Photographs*, Princeton University Press, 1989.
4. L'expression « démocratie optique » apparaît dans son roman *Méridien de sang*, Paris, Éd. de l'olivier, 1998, p. 284.
5. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Cambridge University Press, 1987.

l'immersion, de la décardinalisation, de l'intensité, et non de la distance, de la perspective, de la métrique. D'une poétique de l'espace et non du lieu. De l'espace réel, matériel, et non transcendantal. De l'espace *en excès* sur la représentation. Le lieu relève en effet d'un travail de distribution et d'ordonnement politique de l'espace, de son appropriation par l'homme, de logiques de pouvoir ; c'est une position stable, découpée, distinguée du tissu terrestre qui l'entoure, et dans laquelle s'inscrit toute une généalogie : elle relève d'un nom, d'une histoire et d'une législation. L'espace *a contrario* est pure mouvance des formes géologiques dans le temps : rien d'autre qu'une dynamique d'ouverture indéfinie, une absence essentielle de nom, un ensemble de forces hétérogènes, « un croisement de mobiles »⁶. Faire advenir dans la fiction cette spatialité que Deleuze et Guattari qualifient de « lisse »⁷, c'est un but essentiel de l'écriture picturale que l'on rencontre chez Handke, McCarthy et Simon. Elle tend en effet à la médiation d'une vision purement immanente du monde, à même sa physique élémentaire, à même les choses, débarrassée de tout point de vue en surplomb, et permet de passer d'une logique de la discursivité à une dynamique de l'inscription qui réfute le traditionnel point de vue anthropocentrique de la narration.

L'intérêt pour l'image est donc lié à une conception de l'écriture qui l'assigne au visible et à l'espace, qui lui donne pour fonction l'expression élémentaire du regard et de la sensation, points de jonction exacts entre le moi et le monde. Reste à savoir comment le modèle pictural se met en place, quelles stratégies scripturales le réalisent. J'écarte d'emblée un certain nombre de problématiques liées à la question générale de « l'écriture picturale », celle du tracé, du geste, de la main à l'œuvre par exemple, qui est liée à l'idéogramme, la calligraphie, ou le hiéroglyphe. J'écarte également les questions liées à la figuration littéraire de l'œuvre plastique (pourtant très nombreuses chez Claude Simon), ainsi que les diverses modalités d'hybridation du texte et de l'image, et les jeux multiples de la référence. Je prends donc l'expression « modèle pictural » au pied de la lettre : écrire *comme* on peint, cela signifie que l'on infléchit la logique de l'écriture vers celle de

6. Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, Gallimard, « folio essais », 1997, p. 173.

7. Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éd. de Minuit, 1989, p. 595 sq.

l'image : vers un mode de composition spatiale et vers une logique de monstration. Que l'on pousse l'écriture aux limites de sa propre logique temporelle et qu'on l'effrange dans celle, spatiale, de l'image. Cela signifie : utiliser les moyens spécifiques du langage de façon à ce que le texte, à la lecture, produise des effets de saisissement visuel, qu'il donne l'impression de « faire voir », qu'il agisse non plus selon sa linéarité conditionnelle, mais en fonction d'un déploiement mental poly-dimensionnel. C'est une question de technique, un problème d'adaptation des moyens expressifs : comment peut-on donner à un texte un ordre qui ne soit pas seulement temporel, mais qui prenne également en compte la logique de composition spatiale qui est le propre d'un tableau ? Comment parvient-on d'autre part à « faire image » avec les agencements de mots, à faire voir « avec le seul pouvoir des mots écrits », comme le dit Conrad dans la préface au *Nègre du Narcisse* que Simon se plaît souvent à citer ?

La première impulsion que l'écriture peut recevoir de la peinture est d'ordre macro-structurel, puisqu'elle concerne son mode d'organisation, de disposition : sa composition. Écrire comme on peint, c'est d'abord chercher à contourner la linéarité et la successivité du temps romanesque en adoptant des principes de composition qui spatialisent le texte, obéissent à une logique de distribution ou de répartition rythmique des masses et des motifs événementiels dans l'espace textuel. De principes qui font du texte un espace « lisse », un espace de désorientation, ou du moins au sein duquel l'orientation n'est pas une donnée immédiate, un pré-requis, mais résulte, pour le lecteur, de son rapport physique au texte, de l'arpentage qu'il en fait. Le modèle pictural présuppose ici une disposition spatiale des éléments de la fiction, en fonction d'une logique sensorielle plus que mathématique : association, opposition, contraste, jeux d'intensité, etc. On peut ainsi repérer dans les romans de Handke, McCarthy et Simon des figures de composition comme l'arabesque, la symétrie ou la variation, qui ont en commun d'éparpiller le sens sur toute la « surface » de la fiction, d'obliger le lecteur à une pratique spatiale du texte, à son arpentage incessant. Le monde de la fiction émerge ainsi comme le monde du tableau : par la mise en relation de ses différentes parties.

La structure du texte handkéen est souvent spatialisée par la distribution séquentielle de l'information. Le narrateur raconte par

plages, reprend en amplifiant, en variant le point de vue sur sa matière, initie progressivement tout un système d'échos internes et de variations de motifs dont le jeu finit par déterminer l'intelligibilité de l'ensemble du texte. *La Courte lettre pour un long adieu* repose sur une composition par vignettes, par tableaux séparés, qui entremêle plusieurs séries thématiques (le voyage, l'histoire avec Judith, l'archéologie des peurs intimes...) que les premières pages du roman exposent pêle-mêle, comme autant de thèmes musicaux, ou d'esquisses. Ces séries ne se construisent vraiment et ne deviennent intelligibles que lorsque leurs diverses occurrences sont mises en correspondance par le lecteur. Ainsi de la série « peur intime », qui se trouve « expliquée » par le narrateur en cinq séquences, comme autant de rappels de tons, échos variés d'une même couleur de base diffuse dans tout le récit (p. 13, 17, 41, 49 et 72)⁸. Dans *Mon année dans la baie de personne*⁹, le système de narration repose entièrement sur un principe de répétition avec variations, sur une structure d'arabesque¹⁰. Le récit est constitué par l'inlassable réélaboration de quelques motifs majeurs évoqués dans la première partie – l'écriture, l'espace, le moi, la communauté – qui constituent sa trame de fond, sur laquelle chaque reprise ajoute des développements fictionnels complémentaires, qui, peu à peu, en éclairent le sens profond. La première mention des motifs de base du récit s'avère toujours un peu énigmatique, rapide, allusive, plus fuguée qu'explicative : une touche, un point sur la surface à peindre. À partir de ces points, des lignes se développent ensuite, qui se mettent à déterminer des surfaces, des couleurs, des zones de récit, des séquences, qui se répercutent tout au long du livre, grossissant davantage à chaque récurrence. Ainsi en va-t-il du motif essentiel de la métamorphose : initialement rattaché au seul narrateur, il fait non seulement l'objet de spécifications ultérieures tout au long du premier chapitre, mais se trouve aussi reprise dans la deuxième section du deuxième chapitre, ainsi que dans le troisième, à travers les histoires des

8. Peter Handke, *La Courte lettre pour un long adieu*, Paris, Gallimard, « folio », 1991.

9. Peter Handke, *Mon année dans la baie de personne*, Paris, Gallimard, 1997.

10. J'emprunte le terme à Helmut Moysich, « Dingfest und tänzerisch. Zu Peter Handkes *Mein Jahr in der Niemandsbucht* », in *Manuskripte*, n° 135, 1997, p. 100.

amis, qui sont toutes des histoires de métamorphoses. Le récit déploie son motif par paliers, par extension progressive, puisque la métamorphose devient une sorte de métaphore de l'existence de chaque être humain en particulier, et non plus du seul narrateur, ce qu'elle est au début.

Parallèlement à la reprise et à l'entrelacement des quatre éléments fondamentaux, le récit se trouve structuré par tout un système de reprises et de modulations de motifs secondaires. C'est le jeu de ces innombrables échos internes, souvent très discrets, qui fait de la narration un espace de résonance unitaire : ce sont les variations qui assurent la stabilité de l'espace narratif. Un bon exemple de ce système d'écho est fourni par le rapport qui existe entre le récit des deux voyages du fils et de l'amie : alors que le premier se consacre à la description d'innombrables nuances de gris, la seconde perçoit dans les toits de briques de sa Yougoslavie natale, d'innombrables nuances de rouge. Les deux voyageurs se retrouvent ainsi dans une même expérience de « l'écriture » de la nature, toute de variations, de glissements : de fixité dans le mouvement :

Et le rouge changeait souvent de tonalité d'une tuile à l'autre, de sorte qu'à ses yeux s'étirait par-dessus ce paysage de toits, composée de l'assemblage des endroits plus foncés, une écriture éternelle qui ne commençait et ne finissait nulle part, formant des boucles, des vagues, des nœuds, des croisements, indéchiffrable, mais qu'elle ne se lassait pas de lire (...).¹¹

C'est ainsi que, dans les informations qu'il donnait sur son trajet en car, il ne mentionnait (...) que le gris des arbres qui changeaient d'essence en essence – mille nuances d'un gris encore inexploré qui défilait, scintillait, jaillissait devant son judas dans les cristaux de glace –, et ce n'est que plus tard, (...), qu'il se mit à rédiger ses *Considérations sur les multiples gris d'hiver*.¹²

Cette écriture, qui est « éternelle » parce qu'elle ne s'attache qu'à l'infime et au mouvant, qui met l'explicite à l'écart, c'est très exactement celle de Handke. Le lecteur collecte ainsi des images diffractées du projet narratif de Handke mises en abyme dans l'actualisation de ce projet lui-même. La narration, dans *Mon année dans la baie de personne*, repose effectivement sur une structure de révélation progressive, sur le principe du « raconter autour » dont

11. Peter Handke, *Mon année dans la baie de personne*, p. 255.

12. *Ibid.*, p. 305.

parle le narrateur, d'une approche en permanence différée de l'objet immédiat du récit, d'un mode de gravitation *autour* de l'objet, qui n'en a jamais vraiment fini avec lui, et qui ne tient pas à une idée fermée de la totalité, mais la reconnaît dans le fragmentaire. La variation réalise, c'est sa dimension éthique, l'utopie narrative qui consiste à « vibrer avec », à saisir l'éphémère, le fugace, l'instable. Le narrateur procède ainsi par amorces, tendant constamment son texte d'une promesse de révélation plus entière, d'une expérience plus accomplie du sens : somme toute d'une sorte d'épiphanie. C'est en prêtant attention aux multiples résonances qui éclosent dans le texte que le lecteur peut parvenir à établir le sens du récit. Un double mouvement semble le générer : d'un côté il entre-tisse divers motifs, et de l'autre il s'efforce à l'amplification permanente de ces motifs dans leurs reprises. La narration se trouve en cela portée par une double injonction générique, celle du conte (répétition-variation), et celle de l'épopée (amplification). À chaque relance, à chaque répétition d'une chose déjà dite, le narrateur ajoute à la connaissance que le lecteur en a déjà, il précise, complète, voire évoque un élément adjacent passé jusque là sous silence. La connaissance de la baie se fait ainsi en fonction d'une logique d'expansion progressive, sa *lecture* se transforme peu à peu en son *déchiffrement*.

Les romans de Claude Simon se présentent souvent comme de véritables espaces labyrinthiques. Leur composition picturale est un fait d'évidence : Simon a non seulement donné des représentations schématiques des structures sur lesquelles reposent ses romans (*La Route des Flandres* tient sur une double structure de trèfle et de coupe géologique, *Histoire* sur un ensemble de sinusoïdes tronquées, *Le Palace* sur une symétrie de séquences¹³, etc.), mais également composé plusieurs de ses romans en fonction de systèmes variés de répartition chromatique (*La Route des Flandres*, *Histoire*, *Triptyque*). Son écriture se trouve, en outre, déterminée par deux grands principes d'ordre pictural : le modèle du collage, de la combinaison d'éléments hétérogènes et fragmentaires d'une part, et le principe formel du polyptique d'autre part, d'une mise en

13. Voir Claude Simon, « La Fiction mot à mot », in Jean Ricardou et Françoise Rossum-Guyon (éd.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, tome 2, U. G. E., « 10/18 », 1972, p. 73 à 97.

espace du récit, de sa projection sur plusieurs plans¹⁴. Ces deux principes, comme d'ailleurs celui de la variation handkéoenne, ont en commun de mettre en tension fragmentation et unité, linéarité et simultanéité et de conduire à des « architectures purement sensorielles ». Le texte simonien s'élabore de fait à partir de motifs fragmentaires, « d'une multitude incohérente d'éclats, de débris enchevêtrés »¹⁵, placés dans une perspective défamiliarisante qui résulte en général d'un effet de gros plan : autant dire qu'ils sont rendus à un statut d'éléments indéfinis du monde, de pures choses sans finalité (la fameuse porte de poulailler dans *La Route des Flandres*). À ces motifs initiaux, découpés, bruts, la mémoire mise en scène par la fiction adjoint d'autres éléments, soit par appel analogique, association, soit par contraste, opposition, lesquels à leur tour vont entraîner l'apparition d'autres éléments, constituant peu à peu un tissu textuel dense et formé de strates hétérogènes : le roman, *Histoire* par exemple, se bâtit alors en fonction d'une logique de confrontation, de concaténation de fragments événementiels dispersés dans le temps et l'espace, qui propose une vision prismatique et simultanée du réel. Il ne s'agit pas, chez Simon, de réduire, mais de composer avec l'essence chaotique du monde, telle qu'elle apparaît au sujet dans ses perceptions : de l'objectiver dans une forme.

Simon conçoit par ailleurs ses romans à partir du principe du polyptique, de l'exposition unitaire et simultanée de plusieurs représentations n'appartenant pas forcément au même horizon temporel. Ce mode de composition repose sur le jeu des rappels entre les différents panneaux, rappels picturaux, que le texte peut transposer à sa façon en faisant naître des échos, des ressemblances, des analogies, des reprises entre les différentes suites narratives qu'il manipule : ainsi en est-il dans *Les Géorgiques*, où les destins des personnages se répondent étrangement par delà les siècles, ou bien encore dans *L'Acacia*, où les histoires croisées du père et du fils se déploient dans une correspondance troublante, de dates, de faits, et de lieux. Composer un roman, c'est ainsi pour Simon articuler sensoriellement des

14. Voir sur ce point l'ouvrage de Brigitte Ferrato-Combe, *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Presses Universitaires de Grenoble, 1998.

15. Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Éd. de Minuit, « double », 1986, p. 218.

espaces de représentation, qui sont eux-mêmes traversés par un mouvement de dissémination, d'éparpillement constant, de fragmentation de leurs données.

La composition des romans de McCarthy repose elle aussi souvent sur un principe de dispersion de l'information à la surface du texte et sur un montage de couches ou de plans narratifs qui produit globalement un effet de délinéarisation, de dissolution de la structure temporellement filée de la narration canonique. C'est le cas dans *L'Obscurité du dehors*¹⁶, qui repose sur une structure en chiasme : le montage alterné de deux séries narratives initialement conjointes. Le lecteur se trouve alors au milieu d'un espace textuel dans lequel il n'a d'autres repères que les détails, la plupart du temps insignifiants, qui parsèment la surface du texte et qu'il est contraint de collecter, de relier les uns aux autres pour pouvoir assurer une lisibilité générale, une cohérence d'ensemble au récit. La profondeur du texte s'appréhende ainsi à même sa surface : la dispersion des détails narratifs tend à fournir, comme dans un tableau, une structure sous-jacente d'appoint qui permet de distribuer le ou les flux narratifs. C'est notamment le cas dans *Suttree*¹⁷, roman dont l'orchestration générale est confuse¹⁸ et où les détails constituent de précieuses balises pour la construction du sens. *Suttree*, dont le prologue énumère la plupart des lieux ultérieurs de l'action, à l'exception toutefois des espaces d'enfermement (asile, prison, hôpital)¹⁹, fourmille de détails récurrents qui permettent la reconnaissance de lieux, la datation d'une scène, sur laquelle plane sinon une atmosphère d'indistinction déroutante, ou bien garantissent l'identité de personnages impliqués dans un épisode. C'est une véritable rhétorique d'accumulation de détails qui caractérise le texte mccarthyen et qui incite le lecteur à tisser des liens entre différents

16. Cormac McCarthy, *L'Obscurité du dehors*, Seuil, « Points », 1998.

17. Cormac McCarthy, *Suttree*, Seuil, « Points », 1998.

18. Cette confusion est largement due à la conjonction d'une narration à la troisième personne et d'une focalisation interne dominante.

19. Le cimetière de Knoxville annonce celui où Suttree va enterrer son fils (p. 203 sq.), mais également celui où il se réveille après une nuit de dérive et de beuverie (p. 401 sq.) ; la mention des rails de trolley évoque ceux de la ligne que Suttree emprunte un soir d'errance (p. 237 sq.). Mais le prologue mentionne aussi le pont, la rivière et le bidonville de McAnally Flats, le marché et les montagnes dans lesquelles Suttree passera plusieurs semaines.

moments du texte. Le détail identificatoire peut être de nature variée, relever d'un trait d'apparence extérieure (vêtement), d'une caractéristique physique, ou bien d'une particularité de langage. C'est ainsi, par exemple, que le lecteur peut identifier la femme d'Ab Jones à la mention de son œil borgne²⁰, ou comprendre, à l'évocation furtive de son chapeau et de sa montre²¹, que c'est le cheminot Daddy Watson que Suttree voit à l'asile. Le détail peut par ailleurs recevoir une fonction diégétique, proleptique plus exactement, dans *Suttree*. Ainsi le narrateur décrit-il les tatouages de la prostituée Ethel avec minutie :

Suttree l'examinait. Ses bras zébrés de suie étaient nus jusqu'aux épaules et sur l'un d'eux s'étalait une lascive panthère bleu-noir. Il distingua une moitié de paon, une couronne mortuaire avec le prénom Wanda et les mots Repose en paix, 1942. Il penchait la tête pour déchiffrer les runes bleues sur ses jambes lorsqu'elle se retourna avec sa bière.²²

La couronne mortuaire, tracée à l'encre bleue, ne peut manquer de faire sens dans ce roman obsédé par les signes de la mort à l'œuvre dans le monde : il clignote faiblement au milieu des autres tatouages, mais prendra tout son relief narratif... 300 pages plus tard, avec l'apparition d'une jeune fille prénommée Wanda, qui sera, incarnation passagère d'une pureté rédemptrice, l'amante de Suttree et qui disparaîtra ensevelie par un éboulement de schistes et d'argile... bleue (*Suttree*, p. 475 sq.). Le détail initialement anodin participe bien à la cohésion de l'ensemble, dans ce cas précis à faire de l'omniprésence de la mort la toile de fond de tout le récit. Mais la grande distance qui sépare les deux occurrences du détail peut également compromettre son efficacité indicielle, voire l'annuler, et ne plus lui laisser qu'une stricte fonction de marqueur singulier de présence. Le détail sort alors de la logique intégrative qui règle son fonctionnement et gagne une sorte d'autonomie poétique. Le détail permet, quand il est reconnu dans le moment de sa répétition, de rétablir une certaine forme de cohérence à un épisode, là où le texte donne plutôt *a priori* l'impression de court-circuiter ses propres développements narratifs. Pour devenir pertinent au niveau du sens, le détail doit tout d'abord être détaché

20. Aux pages 141 et 145.

21. Aux pages 480 et 570.

22. *Suttree*, p. 99

de son contexte immédiat par le lecteur, contexte au sein duquel il ne vaut pas davantage que d'autres éléments, puis réimporté dans l'économie générale du texte, recontextualisé à l'échelle de l'ensemble de la narration. Ainsi, dans *L'Obscurité du dehors*, seule la mention de la couleur sale du vêtement de Clark, en soi un élément insignifiant, un simple trait descriptif circonstanciel quasiment invisible, permet-elle de l'identifier, plusieurs pages plus loin, comme l'un des trois pendus que Culla voit en quittant la ville²³. Sans cette mention, le lecteur, préalablement informé de la présence de (seulement) deux cadavres de pendus, pourrait rester interloqué par ce troisième cadavre surgi de nulle part, tenir sa présence pour une incohérence du narrateur. Par la dissémination de détails, c'est le monde de l'œuvre qui se livre progressivement au lecteur, mais qui se livre par pans, par strates, ou par flux, d'une manière chaotique, sensorielle comme dans *Suttree*, et non perspective, déstabilisant par son mode d'apparition, de construction, la marche linéaire du lecteur dans le texte.

Si le modèle pictural joue au niveau de la composition de l'œuvre romanesque, suggérant de transformer le texte en un espace complexe que le lecteur doit s'efforcer de reconfigurer, c'est-à-dire dont il doit établir la cohérence générale en le parcourant en tous sens, c'est bien entendu à la description que revient la tâche de « raconter » le regard. Il appartient à l'économie générale de la description et à la passion du détail qui l'anime de ralentir le déroulement linéaire de la logique narrative²⁴ et surtout de *densifier* le texte, d'en épaissir peu à peu la matière, voire de la saturer et de la figer. Il y a alors, littéralement, stase, et émergence d'un tableau, d'une image : d'une représentation mentale statique – et d'une évidence matérielle du médium, dans la mesure où la densification textuelle générée par la description éloigne progressivement la finalité communicationnelle initiale et focalise l'attention du lecteur sur l'expansion de la page textuelle et sur la

23. *L'Obscurité du dehors*, p. 136.

24. Philippe Hamon décrit ainsi l'effet général du descriptif : « L'essence du descriptif, s'il devait en avoir une, son effet, serait dans un effort : un effort pour résister à la linéarité contraignante du texte, au *post hoc ergo propter hoc* des algorithmes narratifs, au dynamisme orienté de tout texte écrit qui, du seul fait qu'il accumule des termes différents, introduit des différences, une vectorisation, des transformations de contenus. » Philippe Hamon, *Du descriptif*, Hachette, « Recherches littéraires », 1993, p. 5.

facture de la langue elle-même. La description est une pratique textuelle de condensation matérielle qui met face à une physique immédiate des corps, à une perception atomiste des faits, des mots et des choses, dont l'élémentarité défait la valeur morale de l'événement auquel elle se rattache. Cela veut dire aussi qu'elle ne connaît aucune forme de hiérarchie, ne privilégie aucun élément, n'en écarte aucun non plus. Mais si l'unité narrativo-descriptive sur laquelle repose notre conscience littéraire ne saurait être défaire, il n'en demeure pas moins qu'elle a connu, au cours de la modernité, une série d'inflexions déterminantes qui ont « libéré » la description de sa position traditionnelle de dépendance et d'immaturité littéraire, ainsi que de son illusoire contrainte mimétique, et lui ont reconnu une pleine puissance créatrice. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'écriture picturale : comme la reformulation du rapport traditionnel entre narration et description et, dans un second temps, comme la redéfinition des modes opératoires de la description elle-même qui a tendance à glisser de l'objet vers le regard.

Le descriptif prime, de toute évidence, dans l'écriture de Handke, McCarthy et Simon ; mais il ne fonctionne pas pour autant de la même façon. Ce qui paraîtra ainsi le plus singulier chez McCarthy, ce ne sont pas les fréquentes et classiques poses descriptives qui introduisent de véritables tableaux dans le texte, souvent d'ailleurs des natures-mortes ou des vanités, et provoquent une retombée de la dynamique narrative. Voici, à titre d'exemple, un extrait de la description du marché de Knoxville qui se trouve dans *Suttree* :

D'énormes ventilateurs tournaient lentement dans les ténèbres d'en haut et les chalands se frayaient un chemin à coup d'épaule avec leurs paniers, l'œil ébahi devant toute cette profusion au milieu de laquelle ils se déplaçaient, femmes réservées en blouses de guigan imprimé brûlées aux aisselles et qui tiraient derrière elles des gosses agités en chaussures de tennis. Ils viraient et tournaient en traînant des pieds. (...) Des alignements de fermiers fanés, voûtés au-dessus de comptoirs de gargotes. Ce lazaret de denrées comestibles et de flore et d'humanité infirme. Un visage sur deux goitreux, tordu, enflé de quelque excroissance. (...) Des grands couperets et des scies à os suspendus au plafond et des bœufs mutilés dans un morne abattoir à côté de jambons à jambiers floculés de bleu par la moisissure.²⁵

25. *Suttree*, p. 88-89.

Rien de surprenant dans cette description du marché de Knoxville, hormis peut-être son insistance morbide. Ce qui constitue par contre un traitement plus spécifique et plus déconcertant du descriptif dans les textes de McCarthy, c'est le fait que l'élan narratif se trouve souvent court-circuité, envahi, contaminé par le figement descriptif²⁶. Alors que le texte a toutes les apparences d'une séquence narrative (une action violente, une chevauchée par exemple), il n'est pas rare qu'il se fige peu à peu, perde en dynamique narrative, et finisse, au bout du compte, par donner une perception statique du mouvement et de l'action, de les faire percevoir comme pur *états* de l'être. Le modèle pictural s'impose ainsi souvent là où on ne l'attend pas, au cœur d'un texte qui devait *a priori* se construire sur une événementialité précipitée. Ce dernier aspect se retrouve aussi chez Simon, dont toute la dialectique de l'immobilité et du mouvement peut trouver un point d'équilibre dans cette même visée. Le mouvement est une affaire d'intensité plus que de déplacement : c'est une énergétique, la mise en œuvre d'une quantité déterminée de force. Et ce que le texte cherche à capter, c'est cette intensité, sa puissance d'excès, de retournement du monde. Mais cela délie la tension dramatique endossée par la scène au profit d'une véritable épaisseur picturale et d'un mode de composition par tableaux successifs qui décomposent la fluidité des gestes. L'action est suspendue, n'est plus portée par aucune téléologie ; elle est pur phénomène additionnel sous la coupe du regard : la dynamique passe tout entière dans la charge de la vision, dans l'observation. Cette façon d'envisager le rapport narratif / descriptif est d'autant plus frappante, qu'elle se déploie dans des fictions qui ont pour projet explicite de raconter la route, le déplacement, l'action violente aussi bien. Mais sans doute signale-t-elle ainsi que l'errance est moins un événement conjoncturel affectant l'histoire des hommes, qu'un état fondamental de la nature, une *forme*, peut-être même *la* forme de manifestation du monde.

26. Béatrice Trotignon a remarquablement étudié cette ambivalence fondamentale de l'écriture mccarthyenne dans sa thèse de doctorat *Écriture de l'excès dans les romans de Cormac McCarthy*, Université Paris 7, 1999 (sous la direction de Marc Chénétier).

Si la phrase de McCarthy accumule les verbes de mouvement et d'action, elle leur oppose aussi systématiquement des listes de choses, des nomenclatures d'objets chargées de qualifications multiples, qui tendent à brouiller l'identifiabilité de l'objet en question, et neutralisent la charge événementielle portée par les verbes :

Holme marchait à travers la campagne pierreuse les yeux baissés sur ses bottes en ruine, franchissant une combe noire et en friche récemment retournée, le vent soufflant très fort et très froid et charriant comme des débris d'ardoise effritée des martinets au cri strident qui viraient sans se mouvoir puis rompaient et repassaient au ras du sol en tournoyant.²⁷

La marche de Culla Holme n'est rien d'autre ni de plus qu'un événement du monde, à l'instar du vent ou de l'agitation des martinets ; le texte, du moins, alors qu'il la mentionne à l'ouverture du treizième chapitre, qu'il place le verbe de mouvement sur son seuil, semble bien ne pas vouloir lui conférer d'autre signification que celle d'un élément, parmi d'autres, à l'arrière-plan d'un tableau de paysage hivernal. Les circonstances du mouvement (la terre, le vent, le ciel) s'imposent dans la phrase indépendamment du personnage, et son action s'y dissout comme une pure contingence. Cette logique de l'envahissement descriptif provoque une rupture singulière avec la tradition moderne qui affirme la singularité de l'homme au sein de la nature : elle renvoie à une « vision biocentrique de la nature »²⁸ et non plus à son organisation anthropocentrée.

La pratique intensive de la description est également l'une des constantes de l'écriture de Peter Handke. Elle renvoie très directement à « la constitution passive, contemplative et orientée sur la saisie phénoménologique du monde extérieur »²⁹ qui caractérise ses narrateurs. Mais la description, qui est liée à une conception de l'écriture basée sur le déchiffrement du monde, a

27. *L'Obscurité du dehors*, p. 182.

28. Edwin T. Arnold, « McCarthy and the Sacred. A Reading of *The Crossing* », in James D. Lilley (éd.), *Cormac McCarthy. New Directions*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2002, p. 221.

29. Christoph Bartmann, *Suche nach Zusammenhang. Handkes Werk als Prozeß*, Vienne, Braumüller Verlag, 1984, p. 28.

profondément évolué chez cet auteur depuis les années 60, passant, pour le dire vite, d'un usage analytique et de la parataxe de micro-séquences (*L'Angoisse du gardien de but au moment du penalty*), à une dynamique intégrative et synthétique (*Mon année dans la baie de personne*). Ce qui, indépendamment de ses variations, me paraît le plus singulier dans la conception handkéenne de la description, c'est sa nécessaire bi-céphalité, affirmée depuis la fin des années 70. Que signifie cette notion ? Tout simplement que le geste descriptif se dédouble en permanence entre une tonalité objective de chronique et une puissance d'évocation lyrique. La description est conçue comme élaboration imaginaire (intérieurité) de données de la perception immédiate (extériorité) et permet utopiquement d'atteindre un point de cohésion entre le sujet et le monde, le moi et l'espace. L'objet de la description, ce n'est pas le réel en tant que tel, mais l'écho du réel dans la conscience percevante. C'est ce que Handke appelle « l'espace intermédiaire », l'espace du « entre », ce qui à la fois ouvre la possibilité de la relation sujet / objet, puisque posant la distance, et la met dans le même temps en danger, puisqu'elle peut très bien ne pas être comblée. La description fusionne l'observation la plus précise possible, la plus nuancée des phénomènes, et l'imagination, leur élaboration « sauvage » par le sujet : déplacement analogique, association à des états qui lui sont propres, purement intérieurs, des souvenirs, des obsessions, etc. Les données les plus précises du réel sont ainsi élaborées par le sujet à partir de sa propre histoire interne, ce qui lui permet de produire du lien au monde, de s'y nouer de façon singulière, intime. En d'autres termes : de charger de sens son expérience brute du réel, « d'allumer des processus de signification au contact du quotidien » selon la belle formule de Christoph Bartmann³⁰. La description « personnalise » l'espace, elle le fait passer de sa pure effectivité géographique à une résonance subjective : elle le rend en ce sens *habitable*. C'est en permettant de la sorte l'échange de flux, le devenir-image du monde et le devenir-monde du sujet, qu'elle « harmonise » l'ordre des mots et celui des choses. À la fin de la première partie de *Mon année dans la baie de personne*, Keuschnick décrit longuement plusieurs endroits de la baie, dont une « prairie humide », à laquelle il donne le nom de « pré de Poussin » :

30. Christoph Bartmann, *op. cit.*, p. 94.

J'ai vu ensuite en ce secteur particulier de la forêt une prairie humide (...), et je lui ai donné le nom d'un peintre, « le pré de Poussin ».

Au début je m'y représentais encore les scènes qui figurent sur ses tableaux : des personnages qui dansaient, deux hommes qui portaient, suspendus à un bâton allant de l'un à l'autre, des amas de grappes de raisins aussi gros qu'eux, un homme et une femme au bord d'un champ de blé estival, et tout cela sur la claire et vaste prairie au fond du creux, à laquelle cela donnait quelque chose d'un lieu de passage. (...) Mais tous les jours, ensuite, je percevais quelque chose dans ces branchages situés avant le lointain et entrelacés, par en bas, de la lumière du petit creux, ou bien je me laissais aller à la contemplation. Sur le pré de Poussin, même dans les jours gris, régnaient les couleurs. Quoique rien ne s'y passât, tout y allait bon train. Un jour, je nous y vis au-dessous de l'Acropole. (...)

Devant la leur de l'arrière-plan, les branches et les troncs de l'avancée se transformaient en échafaudages qui étaient déjà le bâtiment fini. (...) Et ce matin (...) j'ai vu, au milieu de l'oscillation générale, les branches presque immobiles, à peine secouées du chêne royal, environné et traversé par un fouillement sauvage, un bouillonnement de verdure, celle de la chevelure des bouleaux, les premiers arbres de la forêt à avoir retrouvé tout leur feuillage, et, au bord, les flambeaux fleuris d'un unique merisier, seul blanc tissé là-bas à l'intérieur de la forêt, très loin de toutes les autres floraisons dans les jardins de la banlieue, tandis que la couleur dominante de la prairie était toujours le gris, un gris de printemps, sporadique et d'autant plus luisant, dont la lumière traversait la forêt depuis l'est et se concentrait dans les fines branches et dans les troncs multifides ou déliés typiques des hauteurs de la Seine. Pas un seul être humain, et pourtant la prairie apparaît comme une fenêtre sur le monde.³¹

Ce passage montre comment la description fait circuler l'une dans l'autre perception sensorielle et élaboration imaginaire, comment elle mêle ces deux flux, celui de la nature entrant et se déposant dans le regard de l'homme, et celui de l'homme apprivoisant le dehors par l'élaboration d'une fantasmagorie, pour produire ce qu'*est* vraiment pour le narrateur la « prairie humide » : une « fenêtre sur le monde », un seuil ontologique. La description chez Handke est un prisme dans lequel finit par être capté ce qui constitue la présence *au* monde : précisément cet état de porosité, dans, ou plutôt par lequel, le monde devient quelque chose pour

31. *Mon année dans la baie de personne*, p. 110-111.

moi. L'acte descriptif apparaît ainsi comme cette « certitude de la forme, qui ne prône pas un retour à la nature, mais qui rend possible le retour de la nature dans et par le moyen de l'art »³². Car il s'agit bien toujours dans ce dernier texte de décrire un espace, celui de la baie, un espace périphérique, anonyme, « de personne », en marge du regard, mais qui, par l'acte de description, se transforme en espace subjectif imaginaire : au sein duquel se déploie l'imagination du narrateur, c'est-à-dire se met en route la narration.

La description handkéenne repose ainsi principalement sur une dynamique analogique de perception et sur une imagination holistique. Le premier de ces principes assure l'extension signifiante de la perception, rend possible la continuité entre l'élément infime qui est directement perçu et un vaste espace de sens au sein duquel il s'insère³³. Quant au second principe, il organise justement cet espace de sens en produisant le cadre de cohésion *a priori* de l'agencement des chaînes signifiantes libérées par la perception analogique. La description devient le moyen par lequel peut s'actualiser esthétiquement une image de la fragile cohésion entre le sujet, l'autre et le monde. Elle sert, tout simplement, à réconcilier l'espace et le temps.

Chez Claude Simon, la description occupe la totalité de l'espace textuel, mieux : elle le constitue. C'est dans le « générique » de *Leçon de choses*, roman qui se déploie à partir des signifiants et des signifiés qui sont mis en œuvre dans la description d'ouverture³⁴, que le programme narratif que constitue la description a été exposé de la façon la plus claire par Simon :

La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leur entier ou fragmentés par l'usure, le temps, un choc (soit encore qu'ils n'apparaissent qu'en partie

32. Olaf Hansen, « Die Muse Atropos. Überlegungen zu Peter Handke als schwierigen Erzähler », in Raimund Fellinger (éd.), *Peter Handke*, Frankfurt/Maisn, Suhrkamp Materialien, 1985, p. 222.

33. Un bon exemple de ce fonctionnement analogique de la perception, pris parmi tant d'autres, est la vision que, dans *Lent retour*, Sorger a du Yukon : il le perçoit instantanément à travers l'image d'une ville de lagune (Venise).

34. Voir sur ce point l'article de François Jost, « Les aventures du lecteur », in *Poétique*, n° 29, février 1977, p. 77 à 89.

dans le cadre du tableau), sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle. Ainsi il n'a pas été dit si (peut-être par une porte ouverte sur un corridor ou une autre pièce) une seconde ampoule plus forte n'éclaire pas la scène, ce qui expliquerait la présence d'ombres portées très opaques (presque noires) qui s'allongent sur le carrelage à partir des objets visibles (décrits) ou invisibles – et peut-être aussi celle, échassière et distendue, d'un personnage qui se tient debout dans l'encadrement de la porte. Il n'a pas non plus été fait mention des bruits ou du silence, ni des odeurs (poudre, sang, rat crevé, ou simplement cette senteur subtile, moribonde et rance de la poussière) qui règnent ou sont perceptibles dans le local, etc., etc.³⁵

La description simonienne, qui est en grande partie déterminée par le fonctionnement de la métaphore, s'organise en réseaux, à l'intérieur desquels chaque mot est susceptible d'ouvrir de nouveaux espaces de déploiement, de créer une bifurcation, un engrenage analogique. La description croît par associations, par complémentarités, en exploitant les ressources propres du langage, et en particulier celles de la polysémie. C'est ce que signalent les deux segments soulignés dans la citation précédente : si elle en dit déjà beaucoup, la description peut également en dire encore davantage, toujours davantage, détail après détail qu'il faut à chaque fois spécifier, elle peut en dire jusqu'à l'inachèvement – ce que marquent les « etc., etc. » qui, justement, inachèvent cette programmatique ouverture..., laquelle dit ce paradoxe que l'ordre du descriptif a en réalité à voir avec l'indéterminé, avec l'indéfini de la langue, bien plus qu'avec une quelconque fonction de délimitation, de cadrage du réel. La description repose sur un principe de réserve, qui est celui de l'aléatoire, du fortuit, du virtuel : lui reste toujours de l'actuellement « invisible », du non-décrit, à faire passer du côté de l'actualisation textuelle. La description se prolonge par la consommation de son propre reste, elle s'effectue à partir d'un blanc, d'un vide – celui que suscite l'interruption de son segment initial.

La pratique descriptive de Simon met à mal l'idée classique de développement descriptif : la description procède moins par la déclinaison ordonnée de son thème, d'une nomenclature et d'un ensemble de prédicats caractérisant les éléments de la

35. Claude Simon, *Leçon de choses*, Paris, Éd. de Minuit, 1975, p. 10-11 (je souligne).

nomenclature³⁶, que par déplacements, par glissements, bifurcations, ou ajouts successifs, par l'agglutination de thèmes annexes, rapportés par la (con)fusion de plusieurs listes adjectivales, mais qui deviennent à leur tour principaux, et développent leurs propres secondarités. Ainsi par exemple de la description de « l'étroite bande horizontale à quoi (...) se réduisait à présent le monde » pour Georges allongé dans le fossé, qui pivote sur le « cheval mort », étendu au milieu de la route :

(...) : une tache verte dans le vert crépuscule, allant se rétrécissant puis cessant à l'endroit où le chemin empierré débouchait sur la route, puis les pavés de la route et les deux bottes noires, (...), l'axe des bottes dessinant la base d'un V renversé dans l'ouverture duquel, de l'autre côté de la route, le cheval mort apparaissait et disparaissait entre les roues des camions sautant sur les pavés, toujours là, à la même place que le matin mais, semblait-il, comme aplati, comme s'il avait un peu fondu au cours de la journée (...).³⁷

La description apparaît moins comme la tentative de délimitation exclusive d'un objet, même complexe, que comme l'effort pour établir des rapports entre cet objet et d'autres éléments. « Travelling narratif »³⁸, elle est un gigantesque travail de *mise en connexion des formes* : la description du cheval mort se poursuit par celle, imaginaire, de Pierre (autre cadavre virtuel) sous le marronnier « en fleur à cette époque », puis, par contiguïté immédiate, par celle du marronnier lui-même, puis revient sur Georges allongé dans le fossé (presque cadavre). Elle invente ainsi des lignes à partir d'un noyau qui peut, aussi bien, être insignifiant³⁹, et dissémine ce noyau dans des développements de plus en plus éloignés. Par ce mouvement la description efface l'objet au profit de son propre mouvement, c'est-à-dire de la progression, de la dynamique de l'écriture elle-même, où ce sont les mots, « corps conducteurs », qui en attirent d'autres, indéfiniment : le lecteur ressent la curieuse sensation de lire non la

36. Ce schéma standard du système descriptif est celui que propose Philippe Hamon.

37. Claude Simon, *La Route des Flandres*, p. 227 sq.

38. L'expression est de Mireille Calle-Gruber, *art. cit.*, p. 18.

39. Claude Simon se définit lui-même comme un « réaliste qui ne méprise rien », in *Les Lettres françaises*, n° du 6-12 octobre 1960.

description de quelque chose de déjà constitué, mais celle d'une chose qui se constitue, émerge au fur et à mesure de sa lecture.

En dépit de sa minutie obsessionnelle, la description simonienne brouille, ou retarde souvent l'identification de l'objet sur lequel elle porte, produisant par là-même des effets d'étrangification. Elle engendre souvent des entités ontologiquement indistinctes. La nature ambivalente de la description simonienne tient, ainsi qu'a pu le montrer Pascal Mougin⁴⁰, à ce qu'elle suspend quasi systématiquement la liaison référentielle au profit d'un effet d'image. Or, plus l'identification référentielle apparaît secondaire, plus s'impose un effet d'image flottant : on ne sait jamais vraiment très bien ce qui fait l'objet de la description, quel est le statut sémiotique du référent : objet, ou image représentant cet objet, scène ou mise en scène ? Elle peut ainsi décrire dans les moindres détails un objet ou une scène, sans que le lecteur parvienne à savoir ce que sont sensés être dans le monde de la fiction cet objet ou cette scène (voir par exemple le prologue des *Géorgiques*). La description atteste *le mode de présence des choses*, et non l'effectivité de telle ou telle chose présente. Claude Simon n'envisage donc pas la pratique descriptive à partir de la fonction de référence, c'est-à-dire de renvoi immédiat du texte au monde réel, qui lui est classiquement attribuée, mais à partir de celle de production d'image mentale : la description suscite des représentations mentales, indépendamment de toute attache référentielle éventuelle.

Le brouillage de l'identification de l'objet peut résulter de la tendance très marquée à l'entassement de séries adjectivales autour du substantif, comme dans ces deux exemples tirés de *La Route des Flandres* :

(...) et lui aussitôt après de nouveau avec ce masque de cuir et d'os inchangé, impénétrable, triste, taciturne, et passif, et morne, et servile...⁴¹

(...) et très certainement ce n'était plus là la même femme que celle, un peu sèche, un peu guindée, apprêtée, corsetée, baleinée et parée de durs et froids bijoux (...).⁴²

40. Pascal Mougin, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 1997.

41. *La Route des Flandres*, p. 49.

42. *La Route des Flandres*, p. 265.

Les adjectifs se succèdent, se combinent, s'allient ou s'annulent, créant une forme de tension au sein même du terme qu'ils déterminent, tension qui le fait vaciller sur lui-même et perdre en substance. Mais le retard d'identification résulte aussi très souvent du fait que la description transfère l'objet « de sa perception habituelle dans la sphère d'une nouvelle perception »⁴³. Elle met en valeur les détails que l'on ne voit pas dans une situation de vie réelle, parce qu'ils ne sont pas fonctionnellement pertinents, s'attache aux aspects mineurs, insolites, négligés de l'objet, et omet intentionnellement ceux de ses traits qui seraient immédiatement appréhendables par le lecteur du fait de leur fonctionnalité reconnaissable. La description simonienne décrit en somme par là où l'on ne voit jamais en vrai – les choses hors leurs fonctions, hors leurs attributions, le monde à rebours de ses représentations – faisant surgir pour le lecteur une image de l'étrangeté fondamentale du monde. En fait, les descriptions simoniennes témoignent avant tout du mode d'*apparition* des choses, de leur extraction progressive au chaos initial des formes :

Jaune et puis noir temps d'un battement de paupières et puis jaune de nouveau : ailes déployées forme d'arbalète rapide entre le soleil et l'œil ténèbres un instant sur le visage comme un velours une main un instant ténèbres puis lumière ou plutôt remémoration (avertissement ?) rappel des ténèbres jaillissant de bas en haut à une foudroyante rapidité (...).⁴⁴

Il ne s'agit pas pour Simon de décrire tel morceau de réel vu, de stabiliser, d'ordonner des objets statiques, identifiables, dans des représentations perspectivistes de surface⁴⁵. La description simonienne se préoccupe davantage du processus complexe par lequel est *perçu* le réel, avec ses multiples aléas, ses incertitudes, que de l'objet en lui-même⁴⁶ ; elle est toujours une description de

43. Cette phrase de Victor Chklovski, définissant le fait littéraire dans sa généralité, est citée par Claude Simon dans les *Réponses écrites à quelques questions de Ludovic Janvier*, parues dans le n° 31 de la revue *Entretiens*, en 1972 (p. 23).

44. Claude Simon, *La Bataille de Pharsale*, Paris, Éd. de Minuit, 1969, p. 9.

45. Voir « L'essence des choses. Étude de la description dans l'œuvre de Claude Simon », in *Poétique*, n° 43, 1980, p. 324-333.

46. Nathalie Piégay-Gros, « Un réalisme de la perception : éléments pour une épigraphie simonienne », in *Littérature*, n° 93, février 1994, p. 16 à 24.

vision : d'une vision brute, débarrassée de ce qui la codifie normalement, des représentations qui la prédéterminent. Par son effet d'image, elle reproduit la situation du voir véritable. Comme McCarthy, ce sont majoritairement des processus, des rythmes, des mouvements que décrit Simon, la transformation, le devenir à l'œuvre dans toute chose, animée ou inanimée, plutôt que son aspect de surface. Pour cette raison même, la description s'inscrit sous un axe temporel plus que spatial, et c'est aussi en cela qu'elle relève la narration de sa dimension ontologique traditionnelle (temporalité), qu'elle se substitue à elle. C'est en somme l'inverse d'une taxinomie, d'une mise en case systématique du réel connu. Ce qui est évoqué, le pigeon de l'ouverture de *Pharsale* dans l'exemple précédent, n'est jamais véritablement objectivé, mais se trouve toujours renvoyé à une procédure d'identification ultérieure par les incessantes modalisations, les incessants réajustages qu'opèrent les « ou plutôt », « peut-être », « à moins que » qui fourmillent dans le texte, comme s'il manquait toujours quelque chose pour localiser, identifier, définir : nommer. La description n'est jamais stable, mais toujours en train de se stabiliser. Parce que « tout, au départ, est, en fait, inénarrable (ou indescriptible) : par exemple, une simple feuille d'arbre » reconnaît Simon dans un entretien⁴⁷. Comme s'il s'agissait davantage de laisser s'élaborer tout un ensemble de représentations mentales qui diraient, en un sens, plus justement, plus précisément que toute désignation explicite, l'impact et l'écho perceptifs que tel élément, tel événement, tel lieu a laissé dans le sujet percevant. Les choses arrivent *avant*, et souvent *sans* leurs noms dans les descriptions de Simon. Comme s'il s'agissait toujours de décrire non pas des choses et des événements, mais bien des *images* des choses et des événements perçus dans le monde. Et c'est bien de cela qu'il s'agit : la description, chez Simon, ne prétend jamais saisir directement quoi que ce soit du monde, mais s'attache à des images mentales, à des objets, des référents, convertis en images d'eux-mêmes, et rendus de ce fait absents à toute réalité autre que celle de

47. Claude Simon, « L'inlassable ré/ancrage du vécu », entretien avec Mireille Calle-Gruber, in Mireille Calle-Gruber (éd.), *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Presses Universitaires de Grenoble-Le Griffon d'argile, « trait d'union », 1993, p. 9.

la conscience imaginative qui les élabore. S'efforcer de dire « comment c'était », c'est bien décrire ce qui reste dans la mémoire, la persistance d'impressions, les échos épaissis par le temps de ce qui fut une sensation. L'objet est déréalisé au profit de l'évocation des images qu'il a laissées. La description ne décrit donc jamais que des traces, les traces d'une perception aléatoire du monde.

