

Cahiers
Claude Simon

Cahiers Claude Simon

6 | 2010
Varia

Orion-Simon sur les sentiers de la création

Joëlle Gleize



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/676>

DOI : 10.4000/ccs.676

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 71-85

ISBN : 9782354120771

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Joëlle Gleize, « Orion-Simon sur les sentiers de la création », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/676> ; DOI : 10.4000/ccs.676

Orion-Simon sur les sentiers de la création

Joëlle GLEIZE
Université d'Aix-Marseille

Dans l'œuvre de Claude Simon, le sort d'*Orion aveugle* paraît singulier : souvent réduit à sa célèbre préface, ou au texte qui deviendra le début des *Corps conducteurs*, il semble voué à disparaître comme livre, et comme montage d'un texte et des illustrations qui en sont le complément. C'est ce livre qui nous retiendra, un livre dont la conception dépend aussi, quoique dans une moindre mesure, d'un éditeur, Albert Skira et d'un directeur de collection, Gaëtan Picon¹, puisqu'il appartient à une collection remarquable dont la caractéristique principale est d'associer texte et reproductions d'œuvres d'art et autres documents visuels. La prise en compte des différentes composantes du livre trouve ici une justification particulière dans la relation étroite que Simon établit entre littérature et peinture (relations analogiques des deux arts qu'il connaît et pratique, ou a pratiqués) et dans sa conscience aiguë de la spatialité de l'écriture et du livre : on sait que la contiguïté spatiale des éléments picturaux lui sert volontiers de modèle pour son écriture.

Le projet éditorial des « Sentiers de la création » s'est traduit par la commande auprès de créateurs (écrivains et artistes) d'un écrit (essai

¹ En l'absence de correspondance des éditeurs avec Claude Simon, du moins à notre connaissance, cette étude se borne à celle du livre.

ou autobiographie) sur leur travail, sur ce qui se passe dans l'atelier. La demande a été adressée à des écrivains poètes : Aragon, Bonnefoy, Ponge, Asturias, Prévert ; romanciers ou prosateurs, Elsa Triolet, Butor, Simon ; essayistes : Starobinski, Barthes ; dramaturges : Ionesco, ou peintres : Picasso, Miro. La collection, commencée en 1969 et arrêtée en 1976, est dirigée par Gaétan Picon qui y participe lui-même pour le volume *Admirable tremblement du temps*, pour le texte de *La Chute d'Icare* sur Picasso, et la présentation des *Carnets catalans* de Miro, dernier volume de la collection. Conformément à la tradition de la maison Skira², la maquette est luxueuse, comme la qualité du papier, un caractère est créé spécialement pour l'occasion et tout est fait pour que l'association texte-image soit aussi soignée qu'originale.

Le volume signé par Claude Simon porte le n° 8 dans la collection. Cependant quatre publications étant programmées par an, quand le volume de Claude Simon paraît en avril 1970, il succède aux quatre premiers volumes parus en novembre 1969 : celui d'Elsa Triolet, *La mise en mots*, d'Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, de Ionesco, *Découvertes*, et de Michel Butor, *Les mots dans la peinture*. *Orion aveugle* paraît en même temps que les quatre suivants : de Roland Barthes, *L'empire des signes*, de Roger Caillois, *L'écriture des pierres* et de Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en salimbanque*.

Sous une même maquette, à l'identité graphique forte, la diversité des volumes de la collection est à l'image de la diversité des démarches des créateurs sollicités. Chacun interprète à sa manière la demande de l'éditeur et le titre de la collection : une demande fondée sur une attention passionnée à la création contemporaine et à ses questionnements. La collection suscite en effet une réflexion sur l'écriture en acte qui rétrospectivement apparaît comme pionnière : elle préfigure les études de genèse et instaure entre texte et image une relation nouvelle et d'une extrême richesse. Ce sont les deux points

² Albert Skira est un des premiers éditeurs utilisant les illustrations en couleur et ses collections de livres d'art et de beaux livres sont célèbres pour la haute qualité technique des reproductions. Il avait fondé sa maison d'édition de livres d'art en 1928, à Lausanne et s'était installé à Paris en 1930, où il était très proche des avant-gardes artistiques : il a publié notamment la revue surréaliste *Minotaure*, puis est retourné en Suisse à partir de 1941.

autour desquels j'organiserai mes remarques sur le volume – texte et images – conçu par Claude Simon.

« De l'émotion à la création » ou la « fabrique »

L'objectif de l'éditeur était ambitieux : éclairer ce qui reste enfoui, le secret de l'œuvre, sinon le mystère de la création : d'où est venu l'élan, l'idée, le noyau originel et comment cela est-il devenu œuvre ? Il n'est plus question de recourir au mythe de l'inspiration, mais de retrouver les intentions premières de l'auteur et de reconstruire leur devenir. Gaëtan Picon, dans *La Chute d'Icare*, raconte comment, pour Albert Skira, l'idée de cette collection « a pris naissance ce jour où, marchant aux côtés de Picasso dans le parc de Boisgeloup, il vit son compagnon ramasser un fil de fer et un morceau de branche morte et les enfouir dans la poche de son imperméable. Quelques jours plus tard, il devait les retrouver dans l'atelier – devenus sculptures. »³

C'est la question du devenir-œuvre que désire poser l'éditeur aux créateurs, et dans des termes étroitement liés à la question de la modernité. Albert Skira explique ainsi le choix de son titre :

Pourquoi les sentiers de la création ? De l'émotion à la création, le poète, le peintre, l'écrivain, le musicien, le savant, l'architecte ont parcouru de nombreux chemins où ils ont cherché avec inquiétude ce qui pourrait leur donner une raison de vivre. L'œuvre achevée, il ne reste plus aux créateurs que le souvenir lointain qui les guettait.

La formulation mêle des interrogations sur les intentions ou les matériaux de départ, sur la visée de l'œuvre et sur le travail en cours. Et les écrivains et artistes sollicités répondront en faisant porter leur regard sur tel ou tel moment du processus, constituant ainsi une réflexion sur la genèse élaborée par les créateurs eux-mêmes, avant toute théorisation extérieure. L'introduction de Gaëtan Picon aux *Carnets catalans* de Miro, en 1976, va plus loin, porte plus nettement sur le processus d'élaboration, et présente le livre comme témoignant de « ce qui précède l'œuvre, seule trop souvent à apparaître et dont nous

³ Pablo Picasso, *La Chute d'Icare*, présenté par Gaëtan Picon, coll. « Les sentiers de la création », Skira, 1976, p.9.

avons l'illusion qu'elle a jailli d'un seul coup.»⁴ La remise en cause d'une création inspirée et jaillissante, celle de la primauté de l'œuvre achevée ne seront pas les moindres des effets théoriques produits par cette collection. Elle expose au regard le processus et le travail d'élaboration, en donne à voir l'évidence dans les volumes des ébauches des œuvres de Picasso et Miro, mais tout aussi bien dans le volume de Francis Ponge, *La Fabrique du pré*.

Produire et non créer

Le terme de « création », cependant, pouvait être ambigu, et Claude Simon a formulé des réserves au sujet de ce terme qui le gênait, de même qu'il gênait Ponge, par ses présupposés idéalistes peu compatibles avec un dévoilement du « faire » de l'écrivain :

Je ne dirais pas la « création ». Ce dernier mot postule en effet : « ex nihilo ». Or non seulement nous sommes les héritiers de tous les écrivains qui nous ont précédés, mais encore tout écrivain, loin de partir « ex nihilo », use de ce matériau (mais peut-on employer ce mot ?) qu'est la langue, cette langue qui, comme on l'a très justement dit, « parle déjà avant nous⁵.

En revanche, Simon reprend la métaphore des sentiers et du cheminement, faisant du personnage d'Orion, le géant aveugle, une figure emblématique de l'écrivain et de son travail, comme avancée tâtonnante sur un chemin de langage, le long duquel s'offrent à lui sans cesse des carrefours possibles parmi les sens offerts. Il peut ainsi s'approprier le titre de la collection : la métaphore du cheminement hésitant met l'accent sur les tours, détours et recoupements de ces sentiers et nourrit la réflexion théorique de la préface. D'autre part, par la référence à la toile de Poussin, il s'inscrit dans la culture tout à la fois mythologique, astrologique et picturale du siècle classique, et met en pratique le refus d'envisager la création comme « ex nihilo », et comme phénomène relevant d'une nouveauté absolue.

⁴ Joan Miro, *Carnets et textes inédits*, présentés par Gaétan Picon, coll. « Les sentiers de la création », Skira, 1976, p.7

⁵ Entretien avec Mireille Calle, 1992-3, *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, Le Griffon d'argile, PUG, 1993, p.25.

Sa réponse à la question de l'éditeur prend une double forme discursive : préface-essai et fiction-écriture en acte, celle-ci illustrant, exemplifiant le propos de celle-là. La description du processus d'écriture dans l'essai se fait rétroactivement et expose la poétique littéraire simonienne en soulignant le rôle des images et de la polysémie des mots. La fiction, à sa suite, donne à lire le montage de fragments descriptifs-narratifs entrelacés qui composent une évocation de voyages en Amérique (Nord et Sud) et des images qu'en retient l'œil qui voyage ; ainsi « illustrée », la fiction donne à voir le processus de création, les « stimuli » ou les éléments de la réalité du monde ou de l'art qui ont déclenché ou orienté l'écriture en cours.

Dans « La fiction mot à mot », Simon dit de ce livre qu'il est né de « la considération des propriétés du grand tableau de Rauschenberg intitulé *Charlene* »⁶. Ayant vu à New York,

[c]ertains boutiques dont les éléments [...] rappelaient étrangement les éléments employés par Rauschenberg ou d'autres peintres ou sculpteurs pratiquant comme lui l'art de l'« assemblage » ou du « collage », ce tableau a eu la *propriété* d'appeler ou de faire surgir d'autres images, (d'autres *figures*) – de New York, puis du continent américain, d'ailleurs encore – qui sont venues, comme les propriétés du mot « rideau », s'agglutiner autour de la figure considérée au départ.⁷

Orion aveugle reproduit un fragment de *Charlène*, la partie droite du tableau, celle qui assemble la plus grande diversité de matériaux de nature visiblement disparate. Et Simon choisit après coup pour illustrations des œuvres composées de la même manière, par assemblage et combinatoire de fragments, et construisant une unité à l'intérieur de laquelle ces éléments se répondent.

Simon livre ainsi à égalité pour le lecteur des images génératrices⁸ ou directrices et d'autres qui font écho à son écriture ; il fabrique ainsi la cohésion du texte autant que celle du livre, et conduit

⁶ « La fiction mot à mot », Claude Simon, *Œuvres*, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1195

⁷ *Ibid.*

⁸ Dans un entretien publié par *Substance*, n°8, hiver 1974, C. Simon précise que seule la description de trois documents a servi à la rédaction des *Corps conducteurs* : le tableau de Poussin, le dessin de Picasso, et la photo de l'Amazone. Les images génératrices varient ainsi selon la phase du travail envisagée par Simon.

le lecteur à en inférer que le travail en cours est tout aussi important que l'élément initial, et que la théorisation de la préface, décrivant les rencontres de mots et les bifurcations auxquelles elles se prêtent, correspond à l'avancée de la fiction qui suit.

Cette façon duelle d'éclairer la genèse – essai et fiction, « stimuli » initiaux et éléments harmoniques – distingue le livre de Simon de celui d'Aragon. *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* mêle dans une écriture mi-autobiographique mi-fictionnelle le récit de genèse de ses premiers textes restés inachevés⁹ et celui du rôle joué par les incipit dans ses livres. Certaines formules d'Aragon semblent proches de celles de Simon : « On pense à partir de ce qu'on écrit et pas le contraire » ; « J'invente au fur et à mesure des mots »¹⁰. Mais Aragon propose surtout une fiction théorique qui conserve à la création tout son mystère : celle d'un « incipit » inaugural brusquement surgi, comme donné et à la venue duquel l'écrivain ne prend aucune part. Et si on voulait, malgré le risque de schématisme, classer les premiers volumes de la collection selon qu'ils manifestent la plus ou moins grande activité ou passivité du sujet créateur, une différence nette apparaîtrait entre eux. Certains sont du côté de l'écriture comme expression, accueil en soi d'une instance autre : la main, guidée par les fantasmes dans les peintures de Ionesco, une voix intérieure qui s'impose à l'écoute ou plutôt à la lecture pour Aragon, et d'autres, comme Simon et Ponge, du côté du travail et du ressassement, de la reprise infinie de l'écriture. On pourrait même se demander si le livre de Simon n'est pas une réponse contradictoire à celui d'Aragon, qui fait la part belle à l'irruption inexplicite de tel incipit, à la création comme apparition d'un texte qu'il suffit de lire, ainsi qu'à la reproduction du geste de son écriture manuscrite. Simon, qui a souvent dit son désaccord avec la notion d'écriture automatique¹¹, affiche la notion de travail au présent de l'écriture, et la combinaison de fragments comme geste majeur de ce travail. Proche de Francis Ponge en cela, mais sans pour autant, comme lui, publier le dossier des états successifs d'un texte avec l'état final, comme

⁹ Ainsi, de son premier roman, *Quelle âme divine !*, 1903-1904, Aragon reproduit une double page manuscrite, ou *La Défense de l'infini*, détruit en 1927, « dont ne subsiste que le titre », *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, coll. « Les sentiers de la création », Skira, 1969, p.44.

¹⁰ Louis Aragon, *ibid.*, p. 13, p. 16.

¹¹ Comme avec le mode d'écriture programmé de Raymond Roussel.

traces d'une réécriture continue. Le désir de dévoiler la genèse ou le cheminement de l'œuvre varie ainsi d'un auteur à l'autre et le projet de la collection est assez souple pour accueillir ces variations.

Une illustration détournée

Orion aveugle se distingue moins par le soin apporté à l'illustration – constante de la collection, que par le rôle très complexe que Simon lui prête ; l'illustration ici ne peut se contenter de donner à voir ce que le texte décrit ou commente. C'est en revanche ce que fait l'essai de Michel Butor *Les Mots dans la peinture*, puisque que sont reproduits les éléments graphiques de la peinture, investis d'une valeur propre et supports d'interprétation. L'illustration est essentielle au propos de Butor comme elle l'est à celui de Roger Caillois et à ses rêveries scientifiques sur les pierres, ou à celui de Jean Starobinski sur les figures de clowns et de saltimbanques. Dans les deux cas, textes et images entretiennent des rapports de complémentarité nécessaire, l'image montrant le référent du texte.

La complexité du rapport texte-image dans *Orion aveugle* s'apparente davantage à celle de *L'Empire des signes* de Barthes, dans la mesure où celui-ci refuse lui aussi un pur rapport de commentaire :

Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'« illustrent » pas le texte ; chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un *satori* ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de ces signifiants : le corps, le visage, l'écriture, et y lire le recul des signes.¹²

Avec ce refus de la fonction d'illustration, une autre caractéristique propre à *Orion aveugle* est la diversité des documents visuels. En effet, la plupart des volumes font montre d'une certaine unité dans l'iconographie : Aragon présente de nombreux documents autographes, Ionesco, ses propres dessins et peintures, qui constituent toute l'iconographie, Caillois, des photographies de pierres, Butor et Starobinski, des œuvres picturales.

Dans *Orion aveugle*, on trouve des œuvres picturales ou plas-

¹² Roland Barthes, *L'Empire des signes*, coll. « Les sentiers de la création », Skira, p. 7.

tiques, mais aussi des photographies et très peu de documents manuscrits¹³. L'auteur est présent en tant que scripteur et dessinateur : le dessin représentant sa table de travail et sa main¹⁴. Hors cette main et celle qui trace les lignes de la préface et du titre intérieur, le corps de l'écrivain n'est pas autrement présent – sinon dans la dernière page et sous une forme généralisante et figurée : l'œil humain de la dernière planche anatomique – répondant symétriquement à la main initiale, comme *l'autre* instrument de l'écriture.

Diversité donc de l'iconographie et pourtant forte unité, parce qu'étroitement liée au texte avec lequel les échos sont constants et répétés. Ainsi la photo du fleuve Amazone entre-t-elle en résonance non seulement avec la page qu'elle « illustre » mais aussi avec la page suivante qui reprend l'article encyclopédique Serpent et sa gravure, et avec toutes les occurrences de formes serpentine – fil du téléphone, ficelle du lapin mécanique, boa de la vieille dame. Les deux références picturales placées au premier plan dans le livre, Poussin et Rauschenberg, donnent un autre exemple de cette diversité-unité : ils sont l'un et l'autre des peintres qui composent – et de manière très rigoureuse, mais c'est ici le rôle joué dans l'écriture qui les unit par-delà les siècles qui les séparent et leurs différences patentes.

Les vingt et une illustrations, toutes étroitement liées au texte, composent des séries que l'on pourrait mettre en rapport avec les séries narratives et/ou descriptives du texte, mais nous ne commenterons ici que leurs fonctions.

¹³ Plus précisément : trois documents anatomiques : un homme et une femme ; une tête d'homme et un œil – disposés aux début, milieu et fin, une place privilégiée, en clôture, étant accordée à l'œil. Quatre gravures, documents historiques : Christophe Colomb et Vaillant, les constellations et les personnages de boîtes à cigares. Deux dessins : celui de Claude Simon à l'ouverture et la gravure de Picasso ; tous deux liés à la figure du « créateur ».

Deux photographies – celle de l'Amazone et celle du téléphone – liées à la figure du S. Les autres sont des œuvres d'art – et, à l'exclusion du tableau de Poussin, toutes des collages ou des montages.

¹⁴ Dessin qui illustre après coup deux passages de *La Bataille de Pharsale*, Claude Simon, *Œuvres*, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 731 et 738.

Illustrer, malgré tout ?

Certains illustrations, rares, représentent ou indexent le référent de l'écriture. C'est le cas de la reproduction du tableau quasi éponyme de Poussin, décrit et analysé, mais dont la fonction première est ailleurs ; on y reviendra. On peut considérer la photo du téléphone mural comme illustrant la série des narrations descriptives du malaise du protagoniste dans une rue new-yorkaise : cependant le choix de ce détail correspond mal à la fonction d'illustration. De même, la série des descriptions narratives du voyage en avion peut être illustrée par la photographie de l'Amazone. Et, de fait, l'emplacement de ces deux photographies correspond au début de ces deux séries, mais elles représentent moins ce que perçoit le protagoniste qu'elles ne servent de « carrefours » visuels à l'écrivain et au lecteur pour toutes les formes sinueuses du texte.

La fonction d'illustration apparaît le plus souvent déviée, illustrant plus exactement une analogie (métaphore ou comparaison). Ainsi les personnages des boîtes à cigares illustrent-ils le comparant des écrivains du congrès chilien ; la gravure de l'attentat de Vaillant figure un événement analogue – mais dans un registre dramatique et historique – à celui – plus dérisoire – qui se produit au cours de ce même congrès ; et les planches anatomiques des troncs masculin et féminin se rattachent aux associations visuelles suscitées par l'angoisse du malade ou le regard du voyeur sur les amants. Les montages de George Brecht et Louise Nevelson donnent une image analogique et non représentative de l'intérieur des buildings de la rue new-yorkaise, transposée dans l'art abstrait américain des années 50-60. L'illustration donne à voir, mais à voir la métaphore, l'écriture, et devient figuration de la figure¹⁵.

Allégorie de l'écriture

Simon a présenté la figure du géant aveugle de Poussin comme « une allégorie de l'écrivain avançant à tâtons dans la forêt des signes vers... eh bien, justement le soleil levant (c'est le titre entier du ta-

¹⁵ Sans doute faut-il faire la différence entre l'illustration du comparant (boîtes à cigares) et l'illustration métaphorique en elle-même, celle de l'attentat de Vaillant.

bleau). Or Orion est une constellation et quand le soleil sera levé, il sera, lui, effacé. »¹⁶ La référence au tableau de Poussin fait l'objet de plusieurs études approfondies de Brigitte Ferrato-Combe et de Mireille Calle-Gruber¹⁷ qui en soulignent le caractère générateur : amorce thématique pour les séquences descriptives-narratives du texte (disproportion du géant auprès de plus petites figures ; démarche hésitante des personnages affaiblis par la maladie ou l'âge) et « élément structurant essentiel » puisqu'il ponctue le cheminement directeur de tout le livre. Je voudrais m'inscrire dans cette réflexion pour souligner quelques points caractéristiques de l'usage allégorique pluriel que fait Simon de cette illustration.

Allégorie de l'écrivain, sans doute, mais aussi matière à réflexion sur la représentation. Car la représentation de l'espace est au cœur de l'analyse fictionnelle de la toile, avec celle de l'effet de profondeur produit, et Simon la compare à un bas-relief, d'une certaine profondeur mais non réaliste. « Il (le visiteur du musée) ne contemple pas un spectacle à trois dimensions. » (p. 129) Simon voit en Poussin un peintre figuratif qui refuse l'illusion représentative, et qui, tout en paraissant respecter les règles de la perspective albertienne, les contredit dans sa manière de mettre sur un même plan la figure et le fond¹⁸. Cette lecture du tableau de Poussin le rapproche aussi de la description écrite, par l'attention au matériau (peinture et langage) et à la matière. Adoptant la même démarche que Poussin, Simon défait l'illusion de volume donnée par la perspective : les nuages (du moins ceux qui portent la déesse narquoise) sont « autour de la tête d'Orion (et non pas derrière) » (p.129). Ce faisant, Simon s'écarte de l'image de peintre classique de Poussin : le sujet mythologique (l'argument comme les personnages) est réduit à cette marche vers le soleil ; la composition rigoureuse est négligée, malgré l'attention que Simon lui accorde d'ordinaire. Il s'écarte aussi d'une interprétation romantique et met peu l'accent sur la place accordée à la nature, qui

¹⁶ « Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon », par Jean-Paul Goux et Alain Poirson, *La Nouvelle Critique*, n°105, juin-juillet 1977.

¹⁷ Brigitte Ferrato-Combe, *Ecrire en peintre*, Ellug, 1998, p. 89, et Mireille Calle-Gruber, *Le Grand Temps*, Presses Universitaires du Septentrion, 2004.

¹⁸ Mireille Calle-Gruber, *Le Grand Temps*, *ibid.*, p.232.

occupe pourtant toute la moitié gauche du tableau¹⁹. En revanche, il reprend, à propos des étranges nuages qui masquent le soleil pour Orion, l'association inattendue de Poussin avec l'esthétique baroque, déjà esquissée dans la *Bataille de Pharsale*, où l'analyse du tableau, faisant allusion au spécialiste de Poussin, Anthony Blunt, relevait le mouvement paradoxal de la figure d'Orion, « immobile à grands

...chez Poussin il se trouve pour ainsi dire précipité Critique anglaise qui définit le baroque *movement into space* malheureusement intraduisible le mot *into* n'ayant en français que des équivalents faibles comme *au-dedans de* ou *à l'intérieur de*

[...]

into space au-dedans de ou à l'intérieur de Par exemple l'extraordinaire *Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil* s'enfonçant le spectateur s'enfonçant en même temps gigantesque sa tête dominant la cime des arbres

En mettant l'accent sur le mouvement et sur la répartition de la lumière, en évitant toute notation de couleur, l'ekphrasis accentue l'assimilation de la toile avec un bas-relief, ou encore avec les dessins préparatoires de Poussin, que Simon pouvait connaître et qui sont souvent comparés à des dessins de bas-reliefs, par exemple ceux de *Moïse défendant les filles de Jethro*²¹. La « rhétorique » du peintre,

¹⁹ Interprétation dont l'étude de William Hazlitt, dès 1821, avait tracé les grandes lignes, soulignant, à propos d'*Orion aveugle* combien Poussin, dans ce tableau, est sensible à la nature vue à travers la vitre du temps : « This great and learned man might be said to see nature through the glass of time. » ; cité par Keith Christiansen, « The Critical Fortunes of Poussin's Landscapes », *Poussin and Nature, Arcadian Visions*, ed. by Pierre Rosenberg and Keith Christiansen, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2008, p. 17.

²⁰ Claude Simon compare, en début de phrase, la profondeur de l'espace représenté chez Uccello et chez Poussin : « [...] la profondeur chez Uccello ne dépassant pas celle limitée d'une scène de théâtre [...] le spectateur restant toujours en dehors de l'autre côté de la rampe alors que chez Poussin... », *La Bataille de Pharsale*, op. cit., p.667-668. Notons qu'Anthony Blunt ne parle de baroque qu'à propos de Pietro da Cortona et pour marquer sa différence avec Poussin.

²¹ Cette toile de 1647 a nécessité sept études préparatoires ombrées au lavis et reprises à la pierre noire.

pour Simon, le conduit à représenter l'arrière-plan comme tel selon les lois de la perspective, mais à le projeter au premier plan par les jeux de la lumière. Cependant il s'agit là d'un effet produit et la description se clôt sur le retour à la matière picturale, « une mince pellicule de couleur ». Voir le tableau comme un bas-relief et montrer Orion comme ne pouvant se détacher du décor, gangue dans laquelle il est pris, c'est enfin – et là est sans doute l'essentiel- intégrer la description du tableau au texte, la rendre non détachable : faire écho à la description du couple d'amants décrits comme en train de se figer – de devenir marbre, ainsi qu'à la métaphore du magma qui entrave la marche de l'homme malade²². L'ekphrasis est elle-même prise dans la gangue de la fiction.

La description d'*Orion aveugle* se fait sous forme fragmentaire et sérielle, avec reprises et variations disposées dans la totalité du livre, mais surtout dans la seconde moitié. Son rôle est évidemment essentiel à la cohésion du texte autant que du livre. Elle y intervient en proximité quasi systématique de la série des narrations descriptives de l'homme malade dans une rue de New York et leurs diverses composantes (marche de la vieille dame, visite chez le médecin). Orion n'est pas seulement une allégorie mais un personnage de la fiction, et placé sur le même plan textuel que les autres personnages : marche entravée, but incertain. L'évocation d'Orion au début et à la fin du livre accentue en outre les effets d'ouverture et de clôture, et donc de bouclage. Le début développe le titre en une description de la toile de Poussin ; la fin annonce la disparition du géant, effacé par la lumière du jour. Elle condense ainsi deux moments de la légende : marche d'Orion « vers la lumière du soleil levant » et son devenir constellation (ce qui provoque sa disparition quand arrive le soleil). Or la double nature d'Orion, personnage mythologique et constellation, apparaît dans le texte de façon disjointe et successive : le personnage puis la constellation, sans que jamais avant la dernière page, l'un ne soit lié à l'autre par un récit, comme c'est le cas dans le récit mythologique²³. À l'apparition ultime d'Orion,

²² De même, la comparaison des nuages avec des « circonvolutions intestinales » (p. 129) est à lier aux dessins de l'intérieur du corps.

²³ Orion retrouve la vue que lui rend à l'aube, Helios. Puis il est tué par Artémis et transformé en constellation par celle-ci qui regrette sa mort.

fait face une représentation anatomique de l'œil : l'explicit associe la rétine et les images du monde, et à l'aveuglement du géant succède le glissement des images du monde qui viennent s'y plaquer. De l'aveuglement initial à la vision finale, le livre, comme le texte, connaît le même destin qu'Orion, qui retrouve la vue mais pour aussitôt disparaître.

Malgré la précision des descriptions successives et répétées du tableau²⁴, un personnage de la scène représentée par Poussin est peu évoqué, alors que les nuages sur lesquels il est juché sont longuement décrits : la déesse Diane-Artémis, responsable de l'aveuglement et peut-être de la mort d'Orion. Avec elle, c'est la matière mythologique qui disparaît, plus encore que la nature qui l'entoure, mais aussi bien le récit : comme si le tableau de Poussin ne racontait rien, mais saisissait et figeait un moment, un mouvement tâtonnant vers un but inaccessible. La figure d'Orion, emblématique de la démarche incertaine de l'écrivain, est comme prise elle-même dans la matière du texte qui la transforme et la plie à sa logique et à son esthétique.

Illustrations modèles

Claude Simon disait rêver un rapprochement entre littérature et peinture qui transforme « la multiplicité temporelle en une multiplicité spatiale » pour reprendre les mots de Gaëtan Picon cités dans « La fiction mot à mot ». Simon l'écrivain envie au peintre – et à Simon auteur de collages – « ce surprenant pouvoir qu'a le peintre d'abstraire de différentes séries des éléments qu'il assemble en une sorte de mécanique optique. » Ce « besoin de simultanéité »²⁵ que Simon dit avoir voulu satisfaire dans les *Corps conducteurs*, se satisfait déjà dans *Orion aveugle*, et visiblement, par la contiguïté texte-image

²⁴ La série des occurrences de la figure d'Orion, dans la seconde moitié du livre, présente d'abord la constellation parmi d'autres (p.94), puis seule et « la plus belle de toutes » (p.98). Ensuite seulement est introduit Orion avec son guide. Puis la constellation resurgit parmi d'autres et au moment de leur effacement à l'aube (p. 110). Dans les occurrences suivantes, il s'agit de la toile de Poussin, présentée dans un musée (p. 117). Le personnage puis le tableau tournent ainsi devant le regard et présentent des aspects différents au lecteur et au « visiteur du musée ».

²⁵ « La fiction mot à mot », *op. cit.*, p. 1194 et 1197.

et le modèle formel que constituent certains des éléments de l'iconographie : modèles de composition et de lecture.

Et au premier plan, les « Combines » de Rauschenberg dont Claude Simon dit : « j'y ai senti quelque chose d'analogue à ce que j'ai essayé de faire »²⁶. Collage, montage et composition d'une unité à partir de cette hétérogénéité : il y a là de fait une grande proximité. Simon redouble la démarche de Rauschenberg quand il redonne à certains éléments de *Charlène* leur statut initial d'éléments prélevés sur le réel : les affiches délavées qu'il décrit comme vues sur une paillasse, sont, de fait, dans *Charlène*, un collage de matériaux prélevés – des affiches – et intégrés à l'œuvre.

Dans l'œuvre de Rauschenberg, l'image ne repose pas sur la transformation d'un objet, mais bien plutôt sur son transfert. Tiré de l'espace du monde, un objet est imbriqué dans la surface d'une peinture. Loin de perdre sa densité matérielle dans cette opération, il affirme au contraire et de manière insistante que les images elles-mêmes sont une sorte de matériau.²⁷

Rosalind Kraus souligne ainsi la capacité de l'œuvre de Rauschenberg à conférer à l'image la densité matérielle de l'objet prélevé et transféré. Claude Simon s'inscrit dans la continuité de ce geste, en transférant l'objet décrit de la toile à l'écriture comme s'il s'agissait de la réalité vue par le protagoniste. Ce nouveau transfert permet de transformer les affiches, grâce à leurs inscriptions, en support d'interprétation, et en un texte qui va consonner, dans la page suivante, avec la description du congrès chilien d'écrivains. Le même geste est reproduit avec le condor, appartenant à la réalité perçue dans la description du texte (p.58), et élément de réalité brute (mais empaillée) intégrée à la composition de Rauschenberg intitulée *Canyon* et reproduite dans le livre (p.59).

Figures du mode de composition du texte, les illustrations sont aussi des figures du mode de lecture qui peut en actualiser le mieux les jeux de signification : leur mise en série joue sur la répétition et

²⁶ Entretien avec Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, coll. Les contemporains, Seuil, p 180.

²⁷ Rosalind Kraus, « Rauschenberg et l'image matérialisée », *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Macula, 1993.

la variation et invite à des superpositions ou résurgences de pans antérieurs du texte. Plus généralement, le lecteur est incité à une mise en écho généralisée du texte avec lui-même et avec l'iconographie. Ainsi le collage en avant-dernière illustration, sans doute de Claude Simon, juxtapose cinq séries d'icônes différentes : trois séries de figures emblématiques du continent américain, Marilyn Monroe, J.F. Kennedy et Che Guevara, toutes trois récemment disparues²⁸, intercalées avec des marques de deux célèbres boissons américaines : whisky et coca-cola. Le jeu de tension entre diversité et unité y est aussi fortement emblématisé que la fonction d'illustration analogique, et non représentative.

Dans l'Introduction à ses *Photographies*, Simon reprend une opposition qui lui avait valu des reproches de la part de certains théoriciens, et notamment Jean Ricardou, entre les dimensions référentielle et littérale de la littérature, et explique que cette opposition n'a pas lieu d'être : « Il y a un point d'équilibre à trouver. C'est à sa recherche difficile que j'écris. »²⁹ C'est cet équilibre que manifeste la relation instaurée par *Orion aveugle* entre le texte et les images choisies : référentielles si on peut parler de référent pour une métaphore ou pour une forme (celle du building, celle d'un S), génératrices de l'écriture et de sa relance, et de la lecture, inévitablement. Leur dialogue avec le texte, le va-et-vient du regard du lecteur sont d'autant plus forts qu'elles ne proposent aucune réponse simpliste à la question du référent et la détournent. Plus encore que l'écriture, c'est ici le livre qui matérialise cet équilibre en même temps qu'il en montre la recherche et par quels sentiers sinueux entrelacés elle avance – tâtonnante – vers la lumière et la fin de l'écriture.

²⁸ Tous les trois sont morts de mort violente respectivement en 1962, 1963, 1967.

²⁹ Claude Simon, *Photographies 1937-1970*, coll. Photo-Cinéma, Maeght éditeur, 1992, p.16.