

Des images pour écrire : esquisse pour une graphopictologie

Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology

Claud DuVerlie



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/2719>

DOI : [10.4000/ccs.2719](https://doi.org/10.4000/ccs.2719)

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 3 septembre 2020

Pagination : 81-97

ISBN : 978-2-7535-8065-7

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Claud DuVerlie, « Des images pour écrire : esquisse pour une graphopictologie », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 03 septembre 2021, consulté le 05 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2719> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.2719>

DES IMAGES POUR ÉCRIRE : ESQUISSE POUR UNE GRAPHOPICTOLOGIE

Claud DUVERLIE

« Si je voulais décrire la structure aujourd'hui de toute expérience picturale, il me faudrait naturellement préciser comment l'œuvre d'art « elle-même » est le noyau [...] d'un ensemble de reproductions plus ou moins fidèles [...] et comment le halo verbal s'enracine d'abord à l'original, mais peut se multiplier, se diversifier autour des différentes reproductions. »

Michel Butor, *Les Mots dans la peinture*

Il y a quelque temps, j'ai brièvement étudié et comparé *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, en relevant les variantes dans la lecture de ces deux livres et en exploitant la richesse des échanges entre images et textes ainsi que la lecture textuelle et iconique très originale qui s'amorce avec *Orion aveugle*¹. Je me propose ici de développer plus avant la question du référent plastique et du discours littéraire dans un texte de fiction. Je consacrerai l'essentiel de mes remarques aux *Corps conducteurs*.

Il est tout d'abord nécessaire de rappeler quelques-unes des caractéristiques de base de l'écriture de ces deux œuvres si étroitement liées. À l'exception de quelques légères modifications, les quatre-vingt-six premières pages des *Corps conducteurs* constituent la totalité du texte d'*Orion aveugle* : le principal changement consiste en l'addition de cent quarante pages qui permettent de composer un nouveau livre.

1. « Sur deux œuvres récentes de Claude Simon », *Die Neueren Sprachen*, n° 9, sept. 1972, p. 543-549. Voir *Orion aveugle*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970, et *Les Corps conducteurs* (1971), *CE II*. Tous les numéros de page entre parenthèses sans autre indication réfèrent à CC.

L'autre différence significative entre les deux œuvres concerne l'iconographie somptueuse du texte d'*Orion aveugle*. Simon a indiqué qu'*Orion aveugle* était un « bricolage » à partir de quelques œuvres picturales qu'il aimait, et de fait, l'œuvre comporte des reproductions très variées de peintures, dessins, cartes et photographies. La plus grande partie du texte paraît être composée de descriptions de ces œuvres d'art ou objets, intégrées à la narration. *Orion aveugle* place au premier plan les interactions souvent directes et étroites de l'image visuelle avec sa description, puisque celle-ci trouve sa « caution » ou du moins son pendant dans l'illustration de la page opposée ou suivante.

Depuis *Le Vent* (1957), l'art de Claude Simon se caractérise par ses descriptions, prenant visiblement pour modèle des peintures, des photographies etc., mais plus souvent encore organisées intellectuellement selon des schèmes picturaux ou photographiques. Depuis cette date, les descriptions simoniennes se sont donné en apparence un référent pictural. À l'exception de quelques exemples, cependant, le référent reste inconnu du lecteur. Il appartient au monde privé de l'écrivain ou, quand il s'agit de peinture, celle-ci est cachée ou masquée par le texte, ou encore peut être tout simplement inventée. Il semble que le référent soit maintenu délibérément à distance de telle sorte que l'effet principal en soit de conférer à la narration (seulement) un certain degré d'iconicité. Dans les œuvres récentes cependant, ce procédé se voit systématisé et presque inversé : désormais le mouvement vise moins à orienter la description en s'efforçant de produire une image littéraire ou de livrer la description à l'iconicité, qu'à la produire de façon sensiblement exclusive – et parfois ostensible – à partir d'œuvres et objets d'art réels issus de notre patrimoine commun et du monde quotidien. Ainsi l'attention a été déplacée du pôle final de la réception vers celui de la génération, et le lecteur, en particulier s'il se laisse séduire par cette incitation, sera renvoyé à l'« origine » des textes de Simon.

Toute étude des dernières publications de Simon doit se plier à la succession suivante : référent pictural – textualité – iconicité. Le texte dès lors se place dans une problématique que nous sommes tenté de nommer par le néologisme « graphopictologie ». Désignant un procédé romanesque caractéristique, par-delà la pratique simonienne, des nouveaux romanciers², le

2. De nombreux Nouveaux romanciers ont peint à un moment ou à un autre de leur carrière, si bien que les relations constantes et approfondies entre peinture et littérature et, plus spécialement, entre le référent plastique et le discours littéraire ne devraient peut-être pas surprendre. Mentionnons, presque au

terme de « graphopictologie » autorise plusieurs lectures convergentes et à différents niveaux. Tout d'abord, par sa construction latine, *graphopictus*, et sa forme moderne, « graphopeinture », il suggère une inversion évidente de « pictographie ». Il suppose un processus qui implique l'écriture (alphabétique) d'images. Ce n'est guère qu'une réminiscence de la notion de pictographie ou l'usage de dessins comme écriture, en ce qu'il inverse ce système d'écriture préalable : il ne traduit pas des pensées ou des messages en dessins mais utilise des images³ pour les convertir en texte et typographie. Avec ses deux premiers composants, *graphopictus*, qui signifie littéralement « j'écris ce qui est peint » ou ce qui est déjà représenté, attire l'attention sur la *conversion* d'une image visuelle en de l'écriture alphabétique, sur la transformation d'un système sémiotique en un autre, et sur son statut de méta-écriture. Dans son ensemble, la graphopictologie se veut la systématisation des principes et des règles de cette conversion, c'est-à-dire une théorisation de ses différents aspects telle qu'elle permette d'aboutir à la saisie d'une sorte de « science » du processus. Tel quel, le néologisme fait également allusion à l'acte d'écrire un traité des usages de la peinture. En somme, cette nouvelle *graphologie* propose une étude de l'écriture, un moyen d'analyser la spécificité de la textualité.

Dans les limites de cet article, nous tenterons seulement de décrire 1) les façons dont une image peut devenir pour un texte long un modèle structural ou architectural, 2) la conversion des images en écriture, ou, pour lever l'ambiguïté contenue dans le mot « écriture », *script-ure*⁴, 3) quelques caractères propres au texte fictionnel simonien. Car nous pouvons nous demander quelles sont les modalités, sinon la méthode, qui permettent aux mots et au texte littéraire d'être modelés et structurés à partir d'images visuelles ?

hasard, l'intérêt de Butor pour les mots dans la peinture, ou les publications récentes de Robbe-Grillet, *La Belle Captive* (Paris et Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 1975), roman construit systématiquement sur soixante-quinze toiles de Magritte, ou encore *Topologie d'une cité fantôme* (Minuit, 1976), autre roman composé de quatre textes, générés à partir de (ou avec) respectivement Paul Delvaux, David Hamilton, Robert Rauschenberg et René Magritte.

3. « Image » est utilisé ici comme terme générique pour désigner toute espèce d'image visuelle.

4. « script-ure » : le – entendu comme signe diacritique, entend déconstruire la connotation théologique du mot et rappeler son sens premier : écrire, particulièrement pour se référer à un écrit. Récemment, Northrop Frye a introduit l'expression « écriture séculière » dans *The Secular Scripture : A Study of the Structures of Romance* (Cambridge, Harvard University Press, 1976). Bien que le choix terminologique de Frye présente l'avantage immédiat d'éviter tous les artifices, l'usage de « écriture séculière » suggérant l'opposition séculier/clérical sans fondement ici, déplace inévitablement le propos sur un terrain historique et diachronique en opposition avec une perspective synchronique.

LA PEINTURE COMME « MODÈLE »

En elle [la toile] se dresse devant les yeux le signe que le visible entier peut être enclos dans un rectangle blanc, et donc que ce dernier peut figurer l'idée de Monde ou de Cosmos.

Max Loreau, « Petite logique de l'espace pictural (Prémisses)⁵ »

Générateurs

Orion aveugle fournit une liste de vingt illustrations. Nous pourrions nous interroger très précisément sur ce qui a présidé à la sélection finale des illustrations accompagnant le livre; pour notre propos, il suffit de noter qu'un petit nombre d'entre elles assument une fonction principalement décorative et quelques autres constituent de vrais générateurs textuels des *Corps conducteurs*. Nous pourrions aussi nous demander ce qui a poussé l'écrivain à choisir les générateurs matériels dont nous avons ici les reproductions. Pour le dire brièvement, il semble que ce sont des facteurs purement affectifs qui ont joué : quelques peintures ou objets présents dans le champ de conscience plus ou moins immédiat de l'écrivain ont déclenché un désir d'écrire. C'est sans doute la raison pour laquelle Simon propose de les appeler, très simplement, pré-textes⁶. Enfin, on peut observer que les générateurs matériels ne sont pas tous choisis au commencement du travail; la description en cours ne manque jamais d'en fournir de nouveaux en supplément.

Nous pouvons vérifier le rôle générateur de certaines reproductions grâce à nos propres identifications (quelques peintures, comme l'*Orion* de Poussin, sont universellement connues), grâce à l'information donnée par le texte et, dans une moindre mesure, grâce à l'information extérieure concordante. Parmi les principaux générateurs du texte des *Corps conducteurs*, nous notons : *Charlene* et *Canyon* de Robert Rauschenberg, une planche anatomique du *Larousse classique illustré*, une photo de l'Amazone d'Emil Schulthess, la décoration intérieure du couvercle d'une boîte de cigares, une lithographie de N. Maurin titrée « Christophe Colomb bâtit une forteresse », une gravure

5. Dans *La Peinture à l'œuvre et l'énigme du corps*, Gallimard, 1980, p. 197.

6. Voir C. DuVerlie, « Interview with Claude Simon », trad. J. et I. Rodgers, *Sub-stance*, n° 8 (Hiver 1974), p. 8.

des signes du Zodiaque, un dessin de Picasso, un montage photographique d'Andy Warhol, une planche anatomique de tête humaine.

Ces stimuli acquièrent au cours de l'écriture une présence qui nous empêche de les percevoir comme de simples points de départ et, par l'insistance et la récurrence avec lesquelles ils apparaissent, les élève au statut de « support » pour le texte. Le lecteur est évidemment invité à faire de nombreuses observations et comparaisons entre les images visuelles et leur appréhension dans un système de mots, et entre l'« écriture » d'une peinture et celle d'un texte.

Charlene

Simon distingue les images « écrites » dans le texte et celles qui ne le sont pas⁷. Parmi celles dont il ne se sert pas, il inclut *Charlene* et de fait, il n'existe aucune description directe de *Charlene* dans *Les Corps conducteurs*. L'œuvre de Rauschenberg est cependant présente : elle joue un rôle d'importance majeure mais sur un plan très différent des générateurs mentionnés auparavant. *Charlene* semble moins générer des mots et des thèmes qu'organiser les fragments du texte : elle est génératrice de formes et de structures. Elle constitue visiblement un modèle architectural élaboré pour le texte. À propos d'*Orion aveugle*, qui, par son étroite complémentarité avec celui-ci, partage ses générateurs avec *Les Corps conducteurs*, Simon affirme explicitement :

En raison du titre et d'un détail de la peinture qui apparaît sur la couverture du livre, beaucoup ont pensé que le point de départ d'*Orion aveugle* était Poussin. En fait, le point de départ ne fut pas *Orion*, qui intervint pour moi plus tard, mais la grande construction de Robert Rauschenberg, *Charlene*, qui est au Musée d'Art moderne d'Amsterdam... *Orion aveugle* est né de ma recherche des « propriétés » (dans un sens subjectif, bien sûr) de *Charlene*. Pour le dire simplement, le processus se produisit ainsi : *Charlene* – des boutiques en ruines dans le Bowery à New York, les fenêtres closes de planches de bois, de morceaux de papier goudronné, des morceaux de métal rouillé, des bandes de moulures avec des éclats de peinture, des murs couverts de graffiti dégoûtants etc., à partir de là, New York, puis l'*Orion* au Metropolitan Museum de New York, tout le continent américain, nord et sud, la rencontre d'écrivains, etc., etc.⁸

Ce passage rétablit *Charlene* dans son rôle primordial et multiple, ainsi que, implicitement à l'arrière-plan, le rôle de New York, prototype de la

7. Dans l'entretien de *Sub-stance*, Simon n'admet avoir décrit que trois documents : la photographie aérienne du fleuve Amazone, *Orion aveugle* de Poussin et le dessin érotique de Picasso.

8. C. DuVerlie, « Interview with Claude Simon », éd. cit., p. 14 [notre traduction].

mégapole américaine⁹. Le rapprochement est d'autant plus justifié et productif que *Charlene* appartient aux séries rouges de Rauschenberg, et que, résultat d'un collage, il est souvent considéré comme une « mosaïque dynamique », caractérisation qui a aussi été faite du livre de Simon.

La peinture de Rauschenberg divise et emplit l'espace de rectangles colorés : morceaux de journaux, toile, photos etc., en une composition géométrique dont la structure dominante est rectangulaire, couverte de taches et de coulures de peinture orange et rouge. Simon exploite la rencontre de *Charlene* et de New York au double niveau de l'organisation des formes dans un espace délimité (géométrie) et de l'anthropologie, où les couches superposées de matériaux immédiatement identifiables attestent la présence et la trace d'une civilisation bien précise.

Le jeu des correspondances entre une composition picturale géométrique et New York, ce jeu que Simon perçoit dans *Charlene*, lui permettra de générer le texte des *Corps conducteurs* en lui fournissant un dispositif de base, capable de production et de développements : New York, les continents nord-et sud-américains, la rencontre entre écrivains et parlementaires, suivant une association en chaîne. Si, au niveau des matériaux, la peinture est une source de générateurs, elle devient comme ensemble un modèle général constant qui oriente les choix de l'écrivain :

La chose importante, comme je l'ai dit, est que la succession en chaîne se referme en revenant sur elle-même, ou mieux encore, qu'elle se recoupe constamment. Je ne sais jamais ce que sera le résultat final d'un livre, mais je ne perds jamais de vue le dessein initial, même s'il peut être très vague¹⁰.

À la limite, un tel procédé peut faire penser à ces circuits imprimés où le métal fondu suit les pistes d'un réseau préétabli. De la même façon, l'écrivain peut sembler faire couler les mots qu'il vient de trouver dans le circuit d'un plan déjà élaboré. Les relations entre *Charlene* et *Les Corps conducteurs* s'inscrivent au cœur de l'activité multiforme du modèle quadrangulaire et se perçoivent clairement à travers l'insistance du texte sur a) l'horizontalité et la verticalité, b) la figuration géométrisée des lieux (campagne et ville en damiers), ou du texte (le livre comme montage serré de fragments rectangulaires juxtaposés et alignés sur la page), c) la récurrente inscription des objets et des scènes dans un cadre, que ce soit celui d'une peinture, d'une photo-

9. Ainsi la peinture est-elle : 1) un modèle « structural », 2) la source de générateurs thématiques : le page (garçon), le damier, les articles de journaux, etc., et 3) le point de départ d'une chaîne d'associations.

10. C. DuVerlie, « Interview with Claude Simon », éd. cit., p. 10.

graphie, ou d'une porte, fenêtre, journal, à l'infini. Ce motif du quadrilatère, susceptible de modifications, de déformations, débouche sur un système à géométrie variable. Par addition et assemblage, les plans rectangulaires de base sont transformés en constructions à trois dimensions. Le rectangle s'impose donc comme forme géométrique matricielle si l'on considère qu'il contient beaucoup d'autres formes géométriques. Il suffit de lui faire subir quelques déformations ou de modifier l'angle de vision pour percevoir un parallélogramme, un trapèze, un diamant qui, divisés, produisent des triangles. Ainsi, un système global à géométrie variable sert à Simon de base pour son livre dont la totalité évoque un dessin de formes constamment changeantes (« le dessin qui se forme et se déforme au gré des mouvements », *CC*, p. 496). Notons que ce jeu de déformations est particulièrement remarquable dans la seconde partie du livre, avec la tache de soleil, par exemple. La figure du rectangle et ses dessins de combinatoire géométrique convergent dans la surprenante vision finale à trois dimensions d'un paysage urbain :

contemplant par les hublots la forêt de prismes, de cubes, de tours, qui se hérissent au-dessous d'eux à perte de vue, creusée de puits, de canyons, d'étroites tranchées tout au fond desquelles s'allument et s'éteignent les éclats roses des néons. (*CC*, p. 552)

Agissant à plusieurs niveaux, la figure du quadrilatère, par ses empilements, sature l'espace en créant une sorte de congestion géométrique. Elle organise surtout la description en permettant l'assemblage d'éléments aussi hétérogènes dans leur morphologie iconique qu'une ville, un immeuble, un avion, un journal, etc. Des matières hétérogènes sont réassemblées en un tresage d'une grande force et finissent par se ressembler. En procédant ainsi, *Charlene* est un agent puissant de cohérence organique¹¹.

PEINTURE/SCRIPT-URE

Les lois de l'image apparaissent sous une double condition : comme non spécifiques et dans la lecture de l'image.

Jean-Louis Schefer, *L'image : le sens investi*

La poétique de Simon convoque un cas particulier d'« *ekphrasis* », ce qui, pour reprendre la claire définition de Jean H. Hagstrum, est cette « façon

11. On pourrait ainsi rapprocher l'usage du portrait de de Reixach dans *La Route des Flandres* et celui de *Charlene* dans *Les Corps conducteurs*. Le portrait de l'ancêtre joue un rôle génétique et a une fonction métonymique en engendrant une histoire, tandis que la fonction première de *Charlene* consiste davantage à organiser et structurer le livre.

particulière de prêter une voix et un langage à l'objet d'art qui sans cela serait muet¹² ». Les arts plastiques ne sont pas une fin mais un passage et un lieu où l'œuvre et le livre se trament. Selon les mots de Butor, ils peuvent être « un miroir germinateur ». Une telle situation montre ce que peut être le rôle d'une image visuelle considérée comme existant avant tout pour être écrite et lue.

Une première incursion en « graphopictologie », ou dans la description d'images constitutives de l'écriture de textes de fiction, peut se faire à travers ses principaux composants.

Description

L'effet le plus clair et le plus évident de l'image est de provoquer puis de guider une description objective, précise et même méticuleuse (voir en particulier les passages sur la peinture de Poussin, les planches anatomiques, les dessins de Picasso). Par comparaison avec les œuvres antérieures, le texte des *Corps conducteurs* semble être moins un commentaire libre de l'image que sa description analytique. En procédant ainsi, Simon rappelle une longue tradition iconique que l'on peut faire remonter jusqu'à Homère et, dans l'Antiquité tardive, à Philostrate l'Ancien, Philostrate le Jeune et Callistrate. Selon Hagstrum, « ces trois auteurs produisent de longues descriptions en prose et des célébrations de peintures réelles et imaginaires en quantité suffisante pour constituer des collections¹³ », un objectif que l'on retrouve dans les portraits de Balzac par exemple, qui entend copier la nature « littéralement »¹⁴; mais c'est le statut de cet objectif dans ses multiples aspects qui mérite que l'on s'y arrête.

Référent

Le statut du référent est la question, aussi fascinante qu'insoluble, qui sous-tend tous les procédés simoniens. Les opinions sont, comme l'on sait, à tout le moins divisées. La fameuse formule de Jean Ricardou sur les forces constitutives de la création fictionnelle pose très nettement les données du problème : « Tout événement fictif est un lieu paradoxal, résultante mobile de deux dimensions contradictoires : la dimension référentielle, la dimension lit-

12. Jean H. Hagstrum, *The Sisters Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago University Press, 1958, p. 18.

13. *Ibid.*, p. 30.

14. Voir B. Vannier, *Pour une sémiotique du portrait balzacien* (Klincksieck, 1972), en particulier le chapitre 2, « Scriptural et pictural ».

térale¹⁵ ». Le paradoxe tient au fait que la perception d'une dimension ne peut se faire qu'aux dépens de l'autre, en l'occultant au moins provisoirement. Cependant leur coexistence aboutit à une « impensable tension¹⁶ » à propos de laquelle Robbe-Grillet et d'autres critiques observent que « ces tensions entre le référent et le littéral ne sont pas les mêmes » chez tous les romanciers. Et Robbe-Grillet de conclure :

Claude Simon nous donne constamment ces référents et [...] même, il existe une édition fragmentaire des *Corps conducteurs* intitulée *Orion aveugle* où les référents sont publiés comme illustration du livre. Donc il faut bien croire que Simon accorde aux référents une importance supérieure à celle que font les autres romanciers de cette réunion¹⁷.

Pour Simon, cependant, il n'existe qu'un lien ténu entre le produit (le texte) et le document dit initial. Le plus souvent, il dénonce la relation entre les deux puisque pour lui, l'opération est moins de les décrire que de les écrire. Les processus mêmes de la transposition intersémiotique, comme on l'a vu, clarifient dans une grande mesure la divergence de base entre Simon et quelques-uns de ses critiques.

D'une part, écrire tient à distance le référent, et n'est guère adéquat pour représenter une peinture ou une image. D'autre part, le pictorialisme littéraire a longtemps été compris comme une tentative pour approcher d'un peu plus près la vérité et la réalité des choses, une tentative qui est presque immédiatement bloquée par le caractère métaphorique du discours. De par son *analogon* verbal, un objet est privé de toute réalité autre que celle qui est forgée par l'imprimé. De plus, du point de vue de la théorie que l'art imite la nature, la description d'une image est l'imitation d'une imitation, puisque la première *mimesis* commence avec l'image.

Déviaton

La critique s'est constamment efforcée de confronter le référent visuel et la description pour mesurer la différence et la distance qui les séparent. Considérant les trois auteurs iconiques de l'Antiquité tardive, Hagstrum qualifie leurs descriptions de plus ou moins « rhétoriques » ou « rhapsodiques », plus

15. J. Ricardou, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, U.G.E., coll. « 10/18 », 1972, p. 30. Voir aussi J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971, ch. 2.

16. *Ibid.*

17. A. Robbe-Grillet dans *Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, éd. cit., p. 33.

ou moins « subjectives », « détaillées » ou « distinctes¹⁸ » l'une de l'autre. En supposant un instant que l'auteur adopte les normes les plus rigoureuses de l'objectivité, le saut de l'image à l'écriture peut alors se concevoir comme un processus équilibré de conversion qui se caractériserait par un principe de variation, puisque toute image peut être à l'origine d'un nombre in(dé)fini de descriptions, étant donné qu'une description est inévitablement une lecture et une interprétation de l'objet, ce qui rend inconcevable l'idée de description parfaite. Et pourtant, cette pluralité de lectures suscitée par un même référent fait apparaître une gamme de déviations ou d'*écarts* qu'il demeure possible en quelque sorte de mesurer, pour peu qu'on considère qu'un seuil sépare l'identification de l'image à travers le texte de sa non identification, et qu'on peut évaluer le degré d'interprétation de l'image dans les descriptions. En d'autres termes, le phénomène d'iconicité suggère ses propres limites. En recherchant les limites extérieures de la transformation, on peut circonscrire une zone d'interaction au-delà de laquelle seraient considérés comme étant à l'œuvre des processus qu'on associe plus volontiers à de la fiction (de l'invention).

Le texte simonien bâtit son iconicité sur trois axes principaux : (1) le récit fait référence à une illustration (ou s'organise comme une illustration) ; (2) à l'inverse, cette illustration est le point de départ et devient génératrice de l'action ; (3) de nombreuses descriptions statiques, tout en étant à la limite de l'inventaire, semblent s'intéresser à l'arrangement et aux particularités de l'ensemble, pour explorer un espace singulier. À la lecture, toutes les apories de la description et de l'image disparaissent. La complémentarité de techniques opposées efface toute idée de prééminence : l'image crée des descriptions et la description crée des images dans une parfaite réversibilité des rôles. La figure 1 illustre ces vecteurs d'iconicité¹⁹.

Si, jusqu'à un certain point, la peinture n'est que la lecture qui en est faite – narration, description, mise en scène –, il n'en reste pas moins vrai qu'il y a toujours (en théorie) un degré optimal de correspondance entre la peinture et le texte (1). Cependant, les éléments subjectifs impliqués dans toute interprétation conduisent à envisager ce degré optimal de correspondance au sein d'un système d'interprétations plurielles qui parfois se recoupent, et qui, malgré la perception et l'interprétation idiosyncratiques propres à chaque auteur, sont toutes dotées du plus haut degré d'iconicité. Un premier noyau serait ainsi constitué de descriptions où le visible et le lisible seraient étroitement

18. *Op. cit.*, p. 30.

19. Les schémas proposés dans cet article sont de Sheri Daniel.

reliés. De là se déploierait une échelle d'*écarts* croissants lorsque la description s'éloigne de l'image-référent (2), ou que, à l'inverse, lui étant initialement étrangère, elle opère plus ou moins abruptement sur le mode de l'identification (3). Ces deux cas se caractérisent plus par une variabilité de l'écart que par une pure transposition intersémiotique. Dès lors, si l'on se souvient que l'artiste « visuel » se trouve originellement dans une position similaire vis-à-vis de l'objet qu'il semble avoir reproduit, cette « polyvalence signifiante », générée comme nous l'avons vu dans le contexte de réitération de descriptions, se voit éclatée en plusieurs niveaux, dans la mesure où le lecteur, après le scripteur, lit « les figures de son propre désir dans celles que le peintre, en représentant, trace et déplace dans la surface du tableau²⁰ ». En somme, la lecture d'un texte s'accomplit dans le cadre d'un système qui comprend au moins trois niveaux de lectures plurielles.

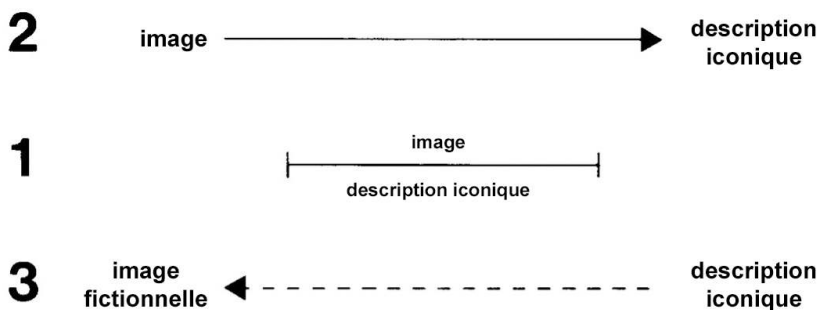


Figure 1. Vecteurs d'iconicité (Sheri Daniel)

Avec les superpositions multiples de lectures qui constituent le processus de lecture/écriture, nous mesurons le degré de variation permis par la lecture sans que cela n'affecte la « reconnaissabilité » basique de l'image. Quand l'écart devient trop important, on peut considérer que le référent a été « libéré » – geste souvent provisoire dans la mesure où il lui arrive d'être subrepticement réintroduit.

Bref, le phénomène d'*écart* joue un rôle crucial en ce que le texte, dans sa globalité, peut être généré selon un principe d'« élasticité » qui permet à l'écri-

20. L. Marin, « La description de l'image : à propos d'un paysage de Poussin », *Communications*, n° 15, 1970, p. 206.

ture de s'étendre considérablement vers des éléments non picturaux, c'est-à-dire narratifs, par exemple le motif de l'« homme malade » des *Corps conducteurs*, qui, par la fréquence élevée de sa récurrence, semble constituer le fil rouge du roman. Ces éléments qui, au départ, sont totalement distincts, sont pleinement incorporés et intégrés à la structure globale. En somme, le texte se trouve inscrit dans un mouvement interne d'expansion/rétraction, en direction/en provenance de la description/de la « pure » narration, conférant à cette dernière une pulsation ou un « fading » particulier tel que le conçoit Barthes entre les voix extra et intratextuelles.

Fragmentation

Ordinairement, l'écriture iconique en prose appelle une description complète de l'objet, pour en donner une vision aussi exhaustive que possible. Chez Simon, le plus souvent, les descriptions ne prennent pas en compte la totalité de l'image; quelques référents visuels ne génèrent qu'une description très partielle : en témoigne le *Canyon* de Rauschenberg, qui semble n'avoir intéressé le romancier que pour l'insertion de fragments de texte et leur déchiffrement, riche de possibles textuels :

Aucun mot n'est lisible en entier. Il n'en subsiste que quelques fragments énigmatiques, parfois impossibles à compléter, permettant d'autres fois une ou plusieurs interprétations (ou reconstitutions) comme, par exemple, ABOR (LABOR, ou ABORto, ou ABORrecre?), SO-CIA (SOCIALismo, aSOCIAción?) et CAN (CANdidato, CANíbal, CANcer?). (CC, p. 435)

La photographie du fleuve Amazone serait, selon Simon, un pseudo-générateur puisqu'elle a été trouvée après coup²¹. Ce n'est pas seulement une heureuse coïncidence, car l'Amazone est le prototype du fleuve méandreux. L'image peut également être la source et le support approprié d'une description en cours. C'est là la fonction principale de *Canyon* et de *Christophe Colomb*, la lithographie de Maurin, entre autres exemples, dont certains détails viennent nourrir des rêveries qui, parfois, remplissent plusieurs pages. En outre, une image peut en suggérer plusieurs autres à l'imagination en raison d'un style comparable ou de motifs semblables et, de ce fait, elle prend rétrospectivement une valeur quasi symbolique. Bref, avant même le puissant stimulus du modèle pictural, l'écrivain dispose de nombreuses options qu'il peut largement exploiter, et que l'on peut schématiser ainsi :

21. C. DuVerlie, « Interview with Claude Simon », éd. cit., p. 14.

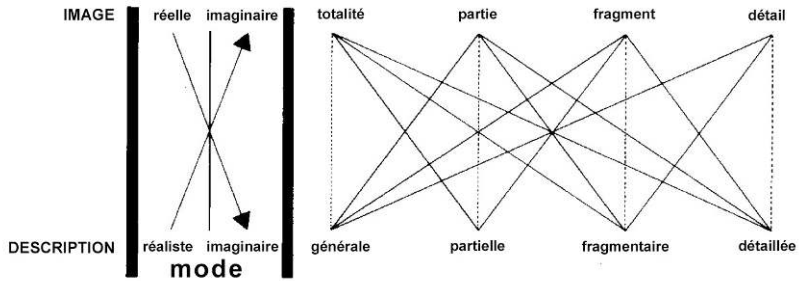


Figure 2. Interrelations entre image et texte (Sheri Daniel)

Ce schéma illustre les interrelations nombreuses et complexes qui existent entre image et texte, produites par la combinaison de différentes images plus ou moins fragmentaires avec des descriptions plus ou moins détaillées. À quoi l'on peut ajouter, pour augmenter encore ces possibilités combinatoires, un mécanisme global de conversion d'une image mentale, c'est-à-dire imaginaire, en description d'image effective, ou à l'inverse la description imaginaire d'une image réelle. Pour compléter ces observations, mentionnons le cas d'une longue description qui se termine par une référence entre parenthèses pour en garantir l'authenticité : « (Vélin du Muséum national d'Histoire naturelle peint par de Vailly. Vol. 80, n° 54.) » (CC, p. 546). Dans cet exemple, le lecteur n'est pas en mesure de déterminer si le document existe ou non, et par conséquent, cette précision ne peut être lue que comme un procédé iconique.

De nombreuses digressions naissent de ces images, comme si elles fournissaient à l'auteur un filet de sécurité. Son déploiement créatif le conduit souvent à sortir du cadre, mais aussi, l'y ramène dans une danse judicieusement chorégraphiée par laquelle les illustrations, de différentes façons, s'avèrent être la scène où se déroule le récit.

EFFETS DE SIGNIFICATION

On ne pénètre que dans une forêt de transpositions.

Valéry, *Note et digression*

C'est sur le plan sémantique que *Charlene* et *Les Corps conducteurs* diffèrent radicalement. La détermination de la signification dans une œuvre picturale

considérée comme abstraite incombe presque totalement au spectateur, tandis que dans le roman, les modalités de signification sont propres au genre. Sur ce plan, la distance est grande d'un art à l'autre. Le modèle et la structure architecturale globale confèrent à la peinture une trame qui oriente la production de signification, laquelle, au terme du processus, aura été totalement recouverte par le texte. La peinture/image joue essentiellement un rôle de catalyseur.

De même que l'activité de tissage ne peut se faire qu'à l'intérieur d'un cadre, le mouvement de l'écriture, à partir de matrices de plus petites dimensions, consciemment exécuté au sein de limites, produit une texture. Pour l'essentiel, Simon considère l'écriture comme une activité consistant à pousser et diriger plus ou moins consciemment un noyau de significations à la surface du texte, un peu comme les bulles d'un verre de bière qui « se détachent de temps à autre du fond et s'élèvent vers la surface où elles crèvent ou bien s'agglutinent en grappes qui dérivent selon des lois imprécises » (CC, p. 473).

Dans *Les Corps conducteurs*, le réseau fourni par *Charlene* devient ainsi, au sens propre du terme, une toile, comme si une intrigue était tissée autour des matériaux, pour les entourer et les faire tenir ensemble solidement, en leur conférant une cohésion organique. Nous avons déjà relevé la présence de la métaphore du tissage à travers le texte. Des lignes horizontales et verticales se croisent, se recoupent ou se superposent, pour s'entremêler en un réseau dense qui évoque l'image du *damasquinage*, une technique par laquelle le recto et le verso de l'ouvrage sont absolument identiques. On peut difficilement passer à côté de la récurrence d'images telles que le *damier*, le *quadrillage*, les *mailles du filet*, la *grille*, le *carrelage* et autres coupes transversales. Et, comme nous le savons bien, la dernière image du roman est celle de la « trame mise à nu ». *Charlene*, avec son « damier irrégulier », attend que la substance du roman vienne le façonner, lui confère ses limites et son cadre, sa surface géométrique. Ainsi, la fonction autorégulatrice de la peinture de Rauschenberg devient visible en tant qu'elle organise l'espace du livre et structure ses inflorescences sémantiques.

Si l'on considère qu'en photogravure, la trame est cette grille très fine interposée entre l'original à photographier et la plaque à impressionner qu'on utilise dans les techniques de reproduction en relief, on ne saurait définir plus exactement le rôle de *Charlene*, qui se trouve interposé entre le désir d'écriture et l'écriture proprement dite. *Charlene* est ainsi présent tout autant qu'absent en tant que l'œuvre a été complètement « digérée » ou transformée à l'intérieur du texte.

Évoquer des référents relevant des arts plastiques, c'est les choisir, sur un plan au moins, pour leur matérialité et leur présence aiguë, que les proces-

sus fictionnels à l'œuvre vont ensuite saper et nier. Choisir un tableau ou une image, l'*écrire*, en extraire des descriptions fragmentaires et souvent partielles, amalgamer ces fragments avec ceux issus d'autres images pour en faire une construction verbale, tout cela représente autant de techniques de déconstruction de la référence la plus visuelle. Alors que la prose iconique et picturale prétend traditionnellement se rapprocher de la vérité et de la réalité, la démarche de Simon a de toute évidence pris la direction opposée. La tension exacerbée et irréconciliable entre le référent et le textuel semble avoir été portée à son extrême limite. Nous nous trouvons au cœur d'un système qui réussit à concilier, conjuguer et faire jouer deux effets contraires au sein du même élément : la vraisemblance du fragment iconique comme partie autonome et son statut « irréel » ou fictionnel lorsqu'il est intégré à la structure globale du texte. En d'autres termes, l'élément doit imposer sa réalité et sa représentation pour la voir ensuite niée. Les constructions simoniennes semblent avoir pris acte de l'« impossible » équation de la vraisemblance et de la fiction. Cela confère à la prose simonienne non seulement une dialectique, mais aussi une dimension didactique que l'on peut formuler comme suit : pour renverser le dogme de la représentation-expression et s'en débarrasser, il est nécessaire de commencer par l'établir solidement afin de mieux démontrer son imposture.

Également intéressante est la façon dont cela témoigne de notre difficulté à saisir simultanément deux dimensions contradictoires, comme dans le cas du référentiel et du littéral, qui sont néanmoins perçus à un niveau subliminal. En résulte un effet d'ensemble de l'ordre du miroitement indécidable au cœur du texte, indice d'une transmutation du réel en expérience quasi hallucinatoire, puisque nous percevons constamment un vacillement entre les deux. Un tel *dispositif*, par lequel le référent semble posté en embuscade derrière le signe iconique, menaçant sans cesse de ressurgir sur la scène de l'écriture, peut faire penser à un miroir sombre qui émettrait de brefs éclairs éblouissants, ou à des questions sans fin, ou encore à une fraction de temps vouée à ne jamais être comblée.

Qu'elle soit décrite en partie ou en totalité, l'image ou la peinture est absorbée par le texte selon diverses modalités et manifeste simultanément un statut de présence et d'absence selon la perspective qui est adoptée.

Le texte simonien excelle à placer le lecteur dans un état d'indécision, d'indécidabilité, pour le laisser dépourvu de centre et d'équilibre. Ici, le *modus vivendi* est de l'ordre de la stabilité vacillante. De la mobilité immobile. Du mouvement figé. Du cri silencieux. Les extrêmes sont faits pour se rejoindre,

s'associer, se recouvrir l'un l'autre. Le mouvement sera d'autant plus rapide qu'il est immobile, le cri plus retentissant qu'il est réduit au silence. Le recto est le verso. Et inversement, le recto et le verso sont coprésents, entièrement visibles, tout en conservant la possibilité de renversements simultanés et immédiats. Un effet sans fin. Orion aveugle. Ébloui et aveuglé, le lecteur est dépourvu de fil conducteur ou d'étai pour le soutenir, rêvant d'un indice pour s'orienter. Des flocons de neige anamorphiques ne cessent de tomber devant ses yeux et se substituent les uns aux autres. Tous identiques, comme une procession. Une continuité à vivre, une densité à éprouver en élargissant son regard. Des visions multiples, plurielles, simultanées, contradictoires.

Les diverses techniques constitutives de la graphopictologie simonienne se combinent pour *dématérialiser* et *déréaliser* l'image visuelle. Elles sont organisées au sein d'un mouvement centrifuge depuis le réel, ou du moins ce qui a traditionnellement été considéré trop facilement comme le monde, la matière et le réalisme, en direction de l'autoréflexivité propre à l'écriture, et depuis le monde supposé connu en direction de ce qui est encore à découvrir. L'effet le plus constant de ce processus est, pour emprunter le mot de Francis Jameson, de l'ordre de l'« *estrangement* », particulièrement perceptible dans les déformations de l'image tandis qu'elle s'écrit²². Dans la mesure où Simon a utilisé les peintures de Francis Bacon dans son œuvre, il est difficile de rester insensible à certaines ressemblances fascinantes entre les deux artistes, non seulement cette passion qui les pousse à (re)créer des œuvres existantes, mais aussi en ce qui concerne l'intentionnalité. S'agissant de cette conception de l'art, Bacon déclare :

Ce que je veux faire, c'est déformer la chose l'objet et l'écarter de l'apparence, mais dans cette déformation la ramener à un enregistrement de l'apparence²³.

Cette façon de tirer parti d'un travail qui s'inscrit entre les deux pôles de la distorsion et de la ressemblance résonne particulièrement avec l'art de Simon.

Chez celui-ci, l'image est de même transformée jusqu'à sa subversion par l'insistance à la défaire tout en la reconstruisant, proposant ainsi une subversion, c'est-à-dire une version seconde, un autre compte rendu qui, nécessairement, ne coïncidera pas avec l'original, sans prétendre à plus de vérité, mais sera

22. F. Jameson, *The Prison-House of language*, Princeton, Princeton University Press, 1972 (ouvrage non traduit en français). Voir ch. 2, « The Formalist Projection ».

23. Dans D. Sylvester, *Entretiens avec Francis Bacon*, « Entretien II », trad. Michel Leiris et Michael Peppiat, Flammarion, 2013 [1977], p. 52.

simplement un prolongement attendu à l'objet matériel capable de contrebalancer son immuabilité.

Écrire l'image, c'est la ramener à la vie, l'ouvrir à un questionnement sans fin. En entrant dans la description, l'image visuelle n'est pas seulement supplantée par le verbal, elle perd les couches successives de sa totalité massive, de ses significations assignées, de sa réalité présupposée. On peut dire en somme que l'image plastique accomplit sa fonction première : elle est *en suspens*, en orbite autour du texte. En condensant notre indécision, notre perplexité, notre angoisse, elle signale implacablement qu'elle est à refaire et à ré-écrire encore et toujours.

Article originellement publié sous le titre « Pictures for Writing : Premises for a Graphopictology », dans K. Gould et R.B. Birn (dir.), Orion blinded, Essays on Claude Simon, Lewiburg, Bucknell University Press / London & Toronto, Associated University Press, 1981, p. 200-218. Traduction de l'anglais (États-Unis) par Joëlle Gleize et David Zemmour.