Scènes d'épouvante : Claude Simon dans les parages de l'image

Scenes of Horror: Claude Simon in the Vicinity of the Image

Martine Créac'h

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/2778>

DOI : 10.4000/ccs.2778

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 3 septembre 2020

Pagination : 99-114

ISBN : 978-2-7535-8065-7

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Martine Créac'h, « Scènes d'épouvante : Claude Simon dans les parages de l'image », *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/2778> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.2778>

SCÈNES D'ÉPOUVANTE : CLAUDE SIMON DANS LES PARAGES DE L'IMAGE

Martine CRÉAC'H

Dans son ouvrage de 1990, *Devant l'image*, Georges Didi-Huberman réhabilite certaines œuvres marginalisées par l'histoire de l'art, des images qui n'ont rien à dire, qui semblent même interdire la description tant leur contenu est étrange, déconcertant :

Les images dont nous venons de parler ne s'analysent pas seulement à travers leur description et l'énoncé de ce qu'elles imitent ; elles s'analysent aussi à travers la façon particulière qu'elles ont d'empêcher toute description exacte, les procédures particulières qu'elles mettent en œuvre pour toucher une région où « l'art » – au sens humaniste et académique du terme – n'a plus rien à faire et laisse place à quelque chose qui relève plutôt d'une anthropologie des regards¹.

Quel usage peut faire la littérature de ces images qui n'ont rien à dire ? Voilà la question que je voudrais aborder ici, en limitant mon étude à la présence insistante, dans l'œuvre de Claude Simon, d'un étrange lavis.

Cette référence répétée n'a pas manqué d'alerter les commentateurs. Plusieurs gestes critiques se sont exercés, le geste savant d'abord :

le lavis de Poussin précisément intitulé *Scène d'épouvante* est décrit quatre fois dans l'œuvre de Simon avec quelque quarante-cinq ans de distance entre sa première et sa dernière apparition : *Le Tricheur* (p. 124), *Le Palace* (p. 151), *Histoire* (p. 209) et *Album d'un amateur* (p. 6)².

1. G. Didi-Huberman, *Devant l'image, Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, coll. « Critique », 1990, p. 230.

2. L. Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, coll. « Les contemporains », 1988, p. 205. Dans la citation, Dällenbach se réfère aux éditions originales. Pour le reste, nous suivrons l'usage de la revue et nous référerons quand cela est possible à l'édition Pléiade.

Le critique donne les dates, les pages, cite les sources. Pourtant, l'emploi de l'adverbe « précisément » qui semble commenter cet effort de précision surprend car ce qui semble caractériser le lavis est *précisément* son imprécision.

Le titre d'abord est incertain : cette *Scène d'épouvante* n'appartient à aucun catalogue de l'œuvre de Poussin même si *Histoire*, en 1967, impose ce titre :

(il y a un lavis de Poussin bistre intitulé SCÈNE D'ÉPOUVANTE représentant dans un contre-jour un personnage roi ou grand prêtre assis bras et jambes gesticulant convulsif sur un trône une chaire les serveurs s'écartant courant de droite et de gauche en tous sens le soleil d'orage ou plutôt une lumière provenant d'une source incertaine [...]) (*Hist.* p. 283)

La *Scène d'épouvante* de Claude Simon vient peut-être du souvenir d'un catalogue du Musée Condé de Chantilly paru en 1933 et du titre que lui donnait alors son auteur : *Scène de Terreur*³. Ce souvenir a pu orienter la description du *Tricheur* (« on devine ce souffle d'épouvante [...], et la terreur des personnages [...] ») et celle du *Palace* qui évoque « une espèce de stupeur consternée, attentive » (p. 501).

Imprécision nouvelle : le mystérieux lavis n'est pas de Poussin, comme, après Frielaender et Blunt⁴, l'assurent désormais Rosenberg et Prat. Ils mentionnent le lavis reproduit par Simon dans l'*Album d'un amateur* avec le commentaire suivant : « Sans aucun rapport avec Poussin⁵ ».

Il faut noter cependant que le curieux titre donné au lavis par Simon, *Scène d'épouvante*, n'est pas signalé par les historiens d'art. Rosenberg et Prat désignent le lavis par son sujet, comme il est d'usage dans la tradition de l'histoire de l'art : *Personnages fuyant et se protégeant le visage*. Le titre retenu par Simon, au contraire, commente l'effet produit, l'épouvante, inscrivant cette image dans la longue tradition des images qui, comme la relique ou l'icône analysées par Georges Didi-Huberman, déconcertent le discours critique parce que leur signification semble tenir davantage à un effet qu'à un sujet, au sens que les historiens d'art donnent à ce terme.

3. Musée Condé de Chantilly, *Cent deux dessins de Nicolas Poussin*, introduction par Henri Malo, Braum et Cie, 1933, n° 47. Voir cahier iconographique, p. 1.

4. W. Friedlaender et A. Blunt l'écartent de l'œuvre de Poussin mais l'intègrent dans les sujets bibliques se référant à l'Ancien Testament : « *Unidentified subject, possibly from the Bible* », Friedlaender & Blunt, *The Drawings of Nicolas Poussin*, Catalogue raisonné, London The Warburg Institute, Kraus Reprint Nendeln, Liechtenstein, 1968, p. 17.

5. P. Rosenberg et L.A. Prat, *Nicolas Poussin 1594-1665, Catalogue raisonné des dessins*, tome 2, Milan, Leonardo Editore, 1994, p. 832. P. Rosenberg et L.A. Prat, *Nicolas Poussin, La Collection du Musée Condé à Chantilly*, 1994-1995, p. 204.

Le deuxième geste critique pourrait être appelé geste rêveur. Devant l'absence de signification apparente, un critique imagine son sujet et voit sur ce lavis un guerrier, sans doute par analogie avec le personnage évoqué à plusieurs reprises, dans *La Bataille de Pharsale* notamment, et dessiné par Claude Simon en marge des brouillons de ce texte :

La posture d'un guerrier sur un lavis de Poussin signale, à l'échelle de l'œuvre, une iconologie simonienne au sens que Panofsky donne à ce mot. Le guerrier dessiné est la substance d'un imaginaire matérialisé par le lavis⁶.

Faut-il attribuer au « poudroient aveuglant de lumière d'orage », signalé dès *Le Tricheur*, le curieux jeu d'échange entre les personnages, du roi ou grand prêtre au guerrier? Faut-il plutôt considérer l'aveuglement comme un effet caractéristique de cette image qui voile les yeux de ses spectateurs comme elle voile ceux de ses personnages? On peut opposer, à cette étrange cécité, l'effort d'élucidation qui est cependant requis, geste interprétatif placé sous l'autorité savante de ce qui voudrait être une science des images, de cette iconologie que Panofsky définissait dans la fameuse introduction des *Essais d'iconologie* de 1939 comme la recherche d'une « *signification intrinsèque* » obtenue grâce à une « intuition synthétique⁷ ».

Le troisième geste, geste inquiet, est celui du sujet lui-même, au sens littéraire du terme cette fois, Claude Simon invité à reconnaître la présence obsédante de cette image dans son œuvre :

...Autre sujet : le dessin de Poussin ; il m'était si exactement resté dans l'œil qu'à la lecture de la seule description que j'en faisais dans la lettre que je lui ai adressée, la conservatrice du Musée Condé, à Chantilly, m'en a procuré une photo. Par contre, je ne me rappelais absolument pas cette description que j'en avais faite dans *Le Tricheur*!!! Curieux comme l'on porte en soi des sortes de « constantes »...⁸

La *constante* notée par Claude Simon signale une troublante vie de l'objet, indépendante de celle du sujet. Elle peut, à elle seule, inspirer l'épouvante, une crainte superstitieuse (de *superstes*, celui qui survit) parce qu'elle s'impose au regard, comme si elle devait survivre au sujet lui-même. Cette persistance de l'image semble fragiliser la position du spectateur qui n'est pas celui qui élit l'œuvre d'art, comme dans le fantasme de l'amateur, mais celui qui est appelé, *regardé* par l'image.

6. P. Longuet, *Lire Claude Simon*, Minuit, 1995, p. 30.

7. E. Panofsky, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Claude Herbert et Bernard Teyssède, NRF, Gallimard, 1967.

8. Extrait d'une lettre de Claude Simon à Lucien Dällenbach, dans L. Dällenbach, *op. cit.*, p. 167.

Le texte littéraire s'installe dans cet espace d'inquiétude et d'instabilité. Je voudrais, dans cette étude, montrer que les regards sur ce lavis manifestent précisément l'impossibilité d'une *iconologie*, que la littérature interroge son rapport à l'œuvre d'art en marge des discours de savoir, condamnée à ce *principe d'incertitude* qu'évoque Georges Didi-Huberman⁹.

L'*effet de brouillard* qui entoure le lavis et protège son énigme dans ses différentes expositions littéraires déroute en effet l'effort d'élucidation du critique. Dans les extraits cités, des alternatives marquent le doute (« roi ou grand prêtre », « trône ou chaire », « soleil d'orage ou lumière provenant d'une source incertaine »). Les pluriels rendent plus énigmatiques encore les contours de ce lavis mystérieusement multiplié dans *Le Tricheur* qui évoque « certaines esquisses au lavis de Poussin », et dans *Le Palace* : « certains tableaux de Poussin, certains lavis ».

L'incertitude concernant cette image est attribuée d'abord à la technique utilisée, le lavis, qui estompe les contours en les diluant par artifice :

Plus que tout autre médium le lavis d'une teinte bistre employé par Poussin traduit l'atmosphère d'orage et la lumière incertaine qui peut être aussi projetée par les flammes de quelque incendie. (*Alb.*, p. 6)

Elle est aussi associée, dans cet extrait de l'*Album d'un amateur*, à une lumière caractéristique, « lumière provenant d'une source incertaine », « lumière indécise, embrumée » dans *Le Palace*, « contre-jour » dans *Histoire*, justifiant les hésitations de la lecture. Ce *contre-jour* fait saillir les figures comme des ombres. Dans l'extrait d'*Histoire*, elles suggèrent plus qu'elles ne dessinent, « les chlamydes dessinant en transparence les ombres des jambes fuyantes ». Comme le dessin originel dans la légende de Plinie, le tracé par une jeune fille du contour de la silhouette de son amant sur un mur, le lavis est ainsi présenté comme une écriture de l'ombre, *skiagraphia*. Par elle, la référence s'absente. Mais, comme sur les modernes photographies que goûte aussi l'amateur Claude Simon, ces ombres font vaciller les certitudes, brouillent l'illusion référentielle, introduisent une ténébreuse énigme.

Le refus d'identifier plus précisément le sujet du lavis caractérise également ces différents textes. L'épouvante, effet général produit par l'image qui agit par contagion de l'intérieur (« la terreur des personnages ») à l'extérieur (« la stupeur consternée » du spectateur), semble naître de l'impossibilité de donner un sens clair et définitif à la scène. Comment interpréter en effet le

9. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, éd. cit., p. 11.

mouvement des personnages, « un personnage roi ou grand prêtre assis bras et jambes gesticulant convulsif » (*Hist.*), « tandis que gesticule sur son trône un souverain frappé de démence » (*Alb.*)? Réduit à une *gesticulation*, geste sans cause ni finalité, saisi à travers ses seules manifestations empiriques, il suscite la terreur parce qu'il semble échapper aux explications rationnelles. Les « ténèbres éblouissantes » (*P*) prêtent alors leur atmosphère irréaliste, un clair-obscur insensé, à cette éclipse de la raison, liée peut-être à la « démence » du souverain dans *Album d'un amateur*, à celle des « possédés » dans le *Tricheur*. La folie suggérée déconcerte les rationalités conventionnelles.

Faute de pouvoir l'appréhender dans une logique, le lavis sera donc rapporté à ses effets, aux circonstances de son apparition. Comme l'icône qui semble empêcher la description, l'image est présentée en termes d'efficacité sur ses différents spectateurs. Il s'agit d'un étudiant dans le *Palace*. Dans l'extrait du *Tricheur* en revanche, un pronom indéfini absorbe les points de vue du personnage, du narrateur et du lecteur (« on devine »). Même si c'est bien un amateur qui apprécie les qualités du médium dans *Album d'un amateur*, l'absence de référence à un sujet de regard déconcerte le lecteur : une crainte superstitieuse semble attachée à l'emploi d'un point de vue personnel, pourtant attendu compte tenu du caractère éminemment subjectif du choix de ce lavis :

Plus que tout autre médium le lavis d'une teinte bistre employé par Poussin traduit l'atmosphère d'orage et la lumière incertaine qui peut être aussi projetée par les flammes de quelque incendie. (*Alb.*)

Le « je » qui s'impose dans le passage d'*Histoire* (« je sentis mon cœur battre plus vite ») est, de ce fait, plus troublant. Il est cependant écarté de la perception du lavis lui-même. Un tour impersonnel le présente comme une scène coupée de l'actualité du sujet : « (il y a un lavis de Poussin bistre intitulé SCÈNE D'ÉPOUVANTE [...]) ».

Les circonstances de l'apparition, en revanche, sont mises en scène dans un scénario qui rappelle celui de l'inquiétante étrangeté freudienne. Il introduit une brutale rupture avec la réalité familière dont le narrateur d'*Histoire* tente d'analyser la métamorphose :

De nouveau je sentis mon cœur battre plus vite sentant une espèce de brusque coupure comme si le monde quotidien disparaissait se volatilisait ou plutôt quand son aspect rassurant coutumier s'efface

L'irruption soudaine de l'événement, par lequel le familier se retranche, est rythmée par des indices lexicaux, « une espèce de brusque coupure », « brus-

quement » (*P*) ou symbolisée par les motifs thématiques de la mutilation. Le quotidien rassurant a été tranché, sectionné, comme « les membres brisés des divinités » (*Tr*) ou les statues « mutilées » (*P*).

La scène est rendue plus angoissante parce qu'elle est *de nouveau* vécue. L'extrait du *Palace* encadre la description du lavis par les circonstances exactes de son apparition. On y lit les signes patiemment déchiffrés d'un destin. Les échos lexicaux ponctuent son infaillible régularité :

Cela *s'arrêtait* brusquement le soir, comme *s'arrêtait* l'assourdissant concert [...]
 [...] *chaque soir un peu plus tôt* [...], la nuit tombant *chaque soir un peu plus tôt*,
 comme si *se refermait, se resserrait peu à peu jour après jour* [...]
 [...] l'assourdissant concert des *moineaux* [...] (comme les *oiseaux* qu'on fait taire [...])

Les imparfaits itératifs, le rythme prosodique miment ce retour obsédant du même, cette « fatalité inéluctable » qui remplace le « hasard », un des aspects, pour Freud, de l'inquiétante étrangeté¹⁰.

Ainsi s'explique, peut-être, l'étonnant décalage entre le lavis lui-même et l'effet qu'il produit. Car, sans même nous référer aux multiples violences dont l'œuvre de Claude Simon porte témoignage, la peinture de Poussin offre au romancier des images plus *épouvantables* – scènes de violence (*Le Massacre des Innocents*), de bataille (*La Victoire de Josué contre les Amorites*), de torture (*Le Martyre de saint Erasme*) – que ce pâle dessin comme dilué par le lavis. De quelle charge de *terreur* est-il lesté par le romancier ? Comme dans le rêve qui charge d'une redoutable intensité une scène anodine alors qu'un événement terrible est présenté d'une façon neutre, on peut supposer que l'effet produit est ici indépendant de la signification du sujet lui-même mais lié au pouvoir de l'image. L'allusion répétée à cette *Scène d'épouvante* peut dès lors manifester le désir d'appivoiser, par les mots, ce qui échappe à la maîtrise du sujet, de conjurer, par l'écriture, le sentiment d'une fatalité, l'absence de signification.

Mais, si l'iconologie cherche à atteindre une vérité conclusive sur l'œuvre, à lui arracher son secret, les textes littéraires en revanche semblent déposer des écrans interprétatifs multiples dans une surdétermination fictionnelle qui s'oppose radicalement à l'unité de la synthèse.

Le jeu des déterminants qui présentent le référent comme indéfini, « un souverain frappé de démence », (*Alb.*), l'absence de nom propre et de contexte donnent à la scène une pureté archétypale. Ce lavis inactuel offre un support exemplaire à cette tension vers l'archétype que souligne l'emploi du participe

10. S. Freud, « L'inquiétante étrangeté » (1919), dans *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. B. Féron, NRF, Gallimard, 1985, p. 240.

présent, temps caractéristique du style de Simon mais qui produit ici un effet singulier d'arrêt sur image :

des personnages *se couvrant* la tête de leur manteau, *fuyant* [...], *déchirant* leurs vêtements (*Tr*)
des personnages *courant*, *se voilant* la face, *s'enfuyant* dans toutes les directions, (*P*)
un personnage [...] *gesticulant* [...] les serveurs *s'écartant courant* (*Hist.* ; nous soulignons.)

Certes, le personnage au centre de la scène revient à plusieurs reprises dans l'univers romanesque de Claude Simon. C'est le « vieux roi triste, impotent et solitaire » (*CC*, p. 497) qui épie l'étreinte des jeunes amants dans *Les Corps conducteurs*, comme sur la gravure de Picasso reproduite dans *Orion aveugle*. C'est aussi le « potentat fou » qui enchaîne le peintre à son échafaudage également dans *Orion aveugle* (p. 94). Le capitaine de Reixach, dans *La Route des Flandres*, est aussi un « roi fou » selon l'étymologie proposée par un critique qui montre que le motif du jeu d'échecs (*shâh mat*, « le roi est mort ») oriente la composition du roman¹¹. Enfin, dans *Le Tramway*, le dernier roman de Claude Simon, surgit encore la haute et effrayante figure d'un vieillard malade, à la coiffure argentée, « autoritaire, impériale, comme celle de quelque vieux roi, de quelque margrave exhumé d'une légende médiévale, la tête décharnée au profil de rapace couronnée de ce cimier d'argent qu'il ne cessait tout au long des jours de lisser avec une coquetterie maniaque – ou de fou – [...] » (*Tram.*, p. 1308) Le personnage, vu par le narrateur qui partage sa chambre, malade lui-même et dans un « état de semi-conscience », prend une dimension fabuleuse.

Mais, dans les descriptions du lavis, cette Puissance qui associe le pouvoir du « roi », le caractère sacré du « grand prêtre » et l'autorité de la fonction paternelle dans la fin de l'extrait d'*Histoire* (« Père éloignez de moi éloignez... »), semble sortie des structures les plus archaïques de la vie psychique inconsciente. Sa marginalité organise l'espace même de la représentation, dans un mouvement centrifuge qui oppose « les solennelles perspectives dal-lées, vides, [la ville] abandonnée au vide » (*P*) à la fuite des personnages, des serveurs et des rats. Ce mouvement général est souligné par le geste du personnage d'*Histoire*, « le bras tendu en arrière de lui à demi replié la main verticale comme pour repousser éloigner de lui ». L'éclat de sa toute-puissance est aussi, nous l'avons vu, associé à l'ombre de la folie. Comme Caligula, Néron ou Héliogabale, le « roi ou grand prêtre », monstre rayonnant de puissance ténébreuse, semble susciter à la fois la fascination et le rejet. Le mouvement

11. E. Gruber, « Éléments de biographie pour une écriture probable » dans M. Calle (dir.), *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Sainte Foy (Québec)/ Grenoble, Le Griffon d'argile / PUG, 1993, p. 224.

de panique des serveurs serait alors l'exacte réaction à ce qui est *abject*, à ce qui impose l'éloignement, la séparation (*abjicio*)¹². L'acte symbolique de « se couvr[ir] la tête » (*T̄r*), de se « voil[er] la face » (*P*) « dans un geste d'affliction, d'horreur » (*Hist.*) signale aussi, comme dans la Bible, l'humiliation, l'abattement¹³. À l'horizon des « scènes d'épouvante », sous les « ciels de métal en fusion » (*P*), il y a peut-être le sacrifice d'une victime sacrée (au sens du latin *sacer* qui signale l'interdit), il y a peut-être le « tabou » associé, comme dans le texte de Freud, à la toute-puissance du père¹⁴.

Il faut noter cependant que chaque apparition de l'image suscite un nouveau texte qui n'est jamais la *reproduction* du précédent, mettant en valeur ainsi le jeu – au double sens du terme – du littéraire par rapport à l'image. C'est donc un album qui nous est proposé, travail d'amateur qui expérimente, à partir de l'image, des gestes interprétatifs multiples.

Le drame d'Empédocle joue le rôle d'un intertexte, dans la première lecture du lavis. Dans *Le Tricheur*, le verset 117 des *Purifications* encadre la présentation de l'image : « lui qui se souvenait d'avoir été oiseau, buisson, garçon et fille », « se souvenait d'avoir été oiseau, buisson, vague ou écume », « lui qui se souvenait d'avoir été pierre, montagne, nuage ou feu ». Les motifs retenus sur l'image semblent également rappeler le destin de ce personnage « fou d'amour condamnant à l'anéantissement le peuple dont il a reconnu le mal comme inguérissable¹⁵ », dans la version de Nietzsche. Cette allusion au peuple qu'Empédocle veut sacrifier peut donner sens à « la terreur des personnages se couvrant la tête de leur manteau, fuyant en tous sens comme des possédés ». L'intertexte serait ici, selon la formule de Riffaterre, le « complémentaire de ce qui manque dans le texte¹⁶ » : il permet de lier l'attitude du

12. Selon les analyses de J. Kristeva dans *Pouvoirs de l'horreur*, Points, Seuil, 1980, p. 9-39.

13. Ainsi agit Mardochée, par exemple, dans le *Livre d'Esther* (IV, 1).

14. S. Freud, *Totem et tabou* (1912), trad. S. Jankélévitch, Payot, 1968, p. 63. On sait combien la figure du père, mort au début de la première guerre mondiale, revient hanter les romans de Claude Simon, dans les multiples images de guerriers notamment.

15. « Il décide d'anéantir le peuple lors d'une cérémonie funéraire, afin de le délivrer de ses tourments. Ceux qui survivent à la peste lui paraissent encore plus dignes de pitié que les victimes. » (F. Nietzsche, *Naissance de la philosophie à l'époque de la tragédie grecque*, traduction G. Bianquis, NRF, 1951, p. 150 et 151).

16. En ce cas, selon Michael Riffaterre, qui analyse à partir d'un autre exemple le jeu de l'intertexte chez Claude Simon, « l'efficacité du texte ne tient pas à ce qu'il a retenu de l'intertexte, mais à ce qu'il a supprimé, refoulé, à ce que le lecteur ne peut éviter de compléter, de réactiver » (« Orion voyeur : l'écriture intertextuelle de Claude Simon », *Modern Language Notes*, n° 103 (4), Baltimore, sept. 1988, p. 712 et 728).

personnage central, le motif de la peste, constant dans les différentes versions du drame d'Empédocle, et la réaction de panique des personnages.

Un second détour légendaire est suggéré explicitement, dans *Histoire*, par l'introduction d'un fragment de discours : « Père éloignez de moi éloignez... ». Ce fragment cite presque textuellement la prière du Christ au Mont des Oliviers¹⁷. Ce moment troublant parce que le Christ, plus homme que Dieu, ne reconnaît plus de sens aux voies du Seigneur est également rappelé par le mouvement du personnage sur le lavis, « le bras tendu en arrière de lui à demi replié la main verticale comme pour repousser éloigner de lui ». Mais, comme dans ce passage de *L'Acacia*, où une litanie inachevée empruntée au même passage de l'Évangile, surgit pour exprimer l'indicible douleur de la veuve, mère du narrateur : « la suite de mots impuissants à franchir la gorge, butant, se désagrégeant, revenant encore, comme une litanie, un marmottement de folle, d'idiote : Que votre volonté... que votre volonté... que votre volonté... » (A, p. 1184), l'intertexte évangélique semble s'imposer ici pour remplacer l'impossible discours sur le lavis.

Un dernier geste interprétatif pourrait être suggéré par la curieuse allusion au grand prêtre que retient l'extrait d'*Histoire* et, à travers lui, à une fameuse lecture de tableau. Dans le *Salon de 1765*, Diderot évoque un tableau de Fragonard intitulé *Le grand prêtre Corésus se sacrifie pour sauver Callirhoé*¹⁸. Par artifice littéraire cependant, Diderot remplace la description attendue par le récit d'une « vision » dans laquelle « tout paraissait d'abord décousu », mais où « à la longue tout se liait, s'éclaircissait et s'entendait ». La description du temple se révèle finalement celle du tableau de Fragonard. Comme dans la lecture du lavis, celle du tableau impose « un intérêt unique ». « De quelque côté qu'on portât les yeux, on rencontrait l'effroi, il était dans tous les personnages : il s'élançait du Grand-prêtre. » La comparaison de ces deux textes révèle des modèles communs pour la lecture de l'image, celui du théâtre dont l'unité d'action produit cette terreur qui agit profondément sur le spectateur, celui du rêve qui permet, selon le néologisme proposé par Louis Marin, de produire « imaginalement l'image¹⁹ ».

Relevons l'incohérence assumée des différentes lectures empruntées à des strates culturelles hétérogènes. Les lectures savantes du lavis semblent propo-

17. *Matthieu*, XXVI, 36-46.

18. D. Diderot, *Salon de 1765*, Hermann, 1984. Les extraits cités sont empruntés aux pages 253 à 264 consacrées au tableau de Fragonard.

19. L. Marin, « Le descripteur fantaisiste », *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Seuil, 1993, p. 89.

sées par défaut. L'image surgit, précise l'extrait d'*Histoire*, lorsque la réalité présente « cet aspect insolite brutal *irréel incohérent* qui est celui de la matière réduite à ses dimensions *immédiates* se mesurant en termes de force de violence de sang » (nous soulignons). Sans la *médiation* que permettraient une culture iconographique, des savoirs historiques, psychologiques ou culturels, le lavis s'impose comme une apparition qu'aucune légende (*legenda*) ne vient expliquer. *Incohérente* est une œuvre qui n'est pas soumise à la logique d'un récit transmis par la tradition, réduite à une matière qui résiste à la fois à une lecture archétypale et aux filets d'une herméneutique savante. Pas d'*unité de la synthèse* donc, celle dont rêverait une science iconologique, mais des bribes de savoir véhiculées par les mots qui prêtent leur dimension rituelle pour résister à la violence de l'image. Plutôt que de la plate reproduction d'une œuvre d'art, les rats du *Palace* semblent surgir des caprices phonétiques de la phrase :

parmi les palais solennels, les solennels alignements de frontons et de colonnades, les solennelles perspectives dallées, vides, où filent sans bruit à *ras* du sol, *rapides*, voraces et innombrables, les *rats* (*P*; nous soulignons)

Il est temps de noter en effet que Claude Simon ajoute des éléments qui ne sont pas sur le lavis. En comparant les textes à l'image qui accompagne ce dernier dans *Album d'un amateur*, nous comprenons que la lecture de Claude Simon introduit des motifs qui lui sont étrangers. Le motif récurrent des rats certes, mais aussi celui des « statues renversées » du *Palace* ou du *Tricheur* (« les membres brisés des divinités d'airain ») ou, dans le même texte, celui de la peste (« les villes pestiférées, jonchées de cadavres aux bouches ouvertes sur des cris éteints ») n'appartiennent manifestement pas au lavis reproduit. Ils ont été introduits librement par Claude Simon.

La comparaison entre le lavis reproduit dans *Album d'un Amateur* et un texte du *Jardin des Plantes* décrivant un très célèbre tableau de Poussin, *La peste d'Asdod*, peut expliquer que des motifs du second aient pu se déplacer dans les évocations du premier :

Quoiqu'il fit encore jour, de gros rats gris couraient ici et là sur le sol de l'esplanade entourée de bâtiments dont les façades se dressaient dans la suffocante lumière du jour finissant. Sur l'un des côtés, un groupe d'hommes vêtus d'amples robes discutait avec véhémence, gesticulant, comme sous l'emprise de quelque terreur, de l'impuissance et du désarroi. Les couleurs des robes aux teintures végétales étaient : ocre, lilas, bronze, jonquille, olive, safran, l'une d'elles rayée orange et gris, comme ces couvertures qu'on voit dans les bazars orientaux, une autre indigo et turquoise. Lassés des palabres, des cris, deux des personnages s'éloignèrent à la fin tandis que d'autres, à côté, s'efforçaient d'écarter les enfants du corps à demi nu (peut-être l'avait-on dégrafée pour l'aider à respirer) d'une femme aux

chairs déjà grises affalée sur le sol. Impuissants ou curieux deux hommes observaient la scène d'un balcon.

Au fur et à mesure que le jour décline la lourde lumière cuivrée s'assombrit, les façades atteintes par l'ombre s'enténébrent, les derniers rayons du soleil les colorent maintenant d'un reflet saumon. Comme il arrive à ce stade du crépuscule ou de certains orages, elle semble émaner, diffuse, des personnages eux-mêmes, des plis de leurs vêtements. Personne ne songe à chasser les rats qui se déplacent avec rapidité par de brusques à-coups, s'immobilisent aussi brusquement, humant l'air nauséabond, frémissants, repartant sur le côté, imprévisibles, affairés, voraces, traînant derrière eux leurs queues annelées et glabres. Le dos rond, tapi à l'affût, l'un d'eux se tient, prêt à bondir, au pied du socle de la statue abattue dont la tête et une main séparées du corps gisent un peu plus loin. Poussin a peint le tableau intitulé « La peste d'Asdod » alors qu'il séjournait à Rome, Via del Babuino. (*JP* p. 977)

Dans l'extrait du *Palace* qui évoque « certains tableaux de Poussin, certains lavis », lavis et tableau sont d'ailleurs associés. L'atmosphère d'épouvante du tableau est suggérée par des détails qui apparaissaient déjà sur le lavis. La « suffocante lumière du jour finissant » du tableau du Louvre rappelle le « crépuscule roussâtre » du *Palace*. Elle est attribuée, sur le tableau comme sur le dessin, à une possible origine orageuse dont la teinte rousse d'un lavis teinté de bistre peut rendre la nuance indécise mais inquiétante. Le mouvement de gesticulation du « souverain frappé de démence » (*Alb.*) est déplacé, enfin, sur les Philistins du tableau de Poussin : « un groupe d'hommes vêtus d'amples robes discutait avec véhémence, *gesticulant*, comme sous l'emprise de quelque terreur, de l'impuissance et du désarroi » (nous soulignons) Le mouvement de fuite des personnages est également signalé (« deux des personnages s'éloignèrent à la fin tandis que d'autres, à côté, s'efforçaient d'écarter les enfants du corps à demi nu »). La figure de gauche, au premier plan sur le tableau, prend même exactement la pose décrite par Claude Simon dans *Histoire*, « le bras tendu en arrière de lui à demi replié la main verticale comme pour repousser éloigner de lui ». La perception de liens secrets entre un célèbre tableau et un lavis inconnu fait vaciller un sens tremblé, non explicité.

Le texte du *Jardin des Plantes* permet surtout de produire des logiques fictionnelles multiples en fonction de différents codes de vraisemblance relatifs à une culture historiquement datée. La référence à l'épisode de la Peste d'Asdod dans la Bible retient la logique d'un châtement divin après le vol d'un objet sacré. Il s'agit d'un épisode de la guerre entre les Israélites et les Philistins. Ces derniers étaient parvenus à s'emparer de l'Arche d'alliance et à l'introduire dans le temple de leur dieu Dagon situé dans la capitale Asdod. Ce châtement

divin explique les statues brisées, mais ne mentionne ni la peste ni les souris qui n'apparaissent que dans une ligne supplémentaire de la Vulgate :

Des gens d'Asdod se levèrent le lendemain matin et voici que Dagon gisait la face contre terre devant l'Arche de Yahvé! La tête de Dagon et les deux paumes de ses mains tranchées étaient sur le seuil [...] La main de Yahvé s'appesantit sur les gens d'Asdod et les consterna. Il les affligea de bubons. (1 *Samuel*, ch. 5, 1-6)

Poussin, lui, développe une syntaxe du langage émotionnel, celle des *affetti* qui assurèrent précisément la fortune critique de cette toile. Fidèle à l'autorité de la Vulgate, Poussin représente des rats au premier plan et introduit le motif de la peste – sans doute impressionné par l'épidémie qui ravageait le Nord de l'Italie en 1630. On ne peut cependant pas introduire un lien entre les deux éléments car le rôle des rats dans la transmission de la peste bubonique n'était pas connu à l'époque de Poussin, comme l'a rappelé Sybille Ebert-Schifferer : on pensait que la peste se transmettait par le « souffle pestilentiel ». Cette croyance explique le motif de l'homme se bouchant le nez²⁰. Le texte de Simon dans *Le Jardin des Plantes* suppose une troisième logique, celle de la vraisemblance scientifique de notre époque qui met *au premier plan* les rats dans la transmission de la peste. Cette lecture orientée en fonction de l'horizon d'attente du lecteur permet de rapprocher les éléments épars qui, sur le lavis, étaient restés en attente de signification, de lier dans une logique nouvelle mais cohérente ce qui restait incohérent dans les lectures du lavis.

Plus de coupure désormais entre les circonstances et l'œuvre elle-même. Le jeu des temps nous fait passer de la description au récit. Dans deux évocations du lavis, le temps du passé était utilisé pour les circonstances tandis que le présent intemporel était réservé au dessin lui-même. Le texte du *Jardin des Plantes* fait jouer les deux valeurs temporelles l'une par rapport à l'autre dans la seule description du tableau. L'imparfait du premier paragraphe restitue le déroulement d'une action pourtant éternellement figée et lui donne ainsi une vie que le présent de narration du deuxième paragraphe impose avec force.

Le narrateur évite aussi soigneusement, dans la présentation du tableau du Louvre, l'emploi des traditionnels déictiques de la description de tableau (*devant, au fond, dans le lointain*) qui renvoient trop explicitement à une idéologie de la représentation pour rester habilement dans des formulations

20. S. Ebert-Schifferer, « L'expression contrôlée des passions : le rôle de Poussin dans l'élaboration d'un art civilisateur », *Poussin et Rome*, Actes du Colloque à l'Académie de France à Rome et à la bibliotheca Hertziana, 11-18 nov. 1994, sous la direction d'O. Bonfait, C. Luitpold Frommel, M. Hochmann et S. Schütze, septembre 1996, p. 331.

plus neutres : « Sur l'un des côtés », « d'autres, à côté », « au pied du socle de la statue », « un peu plus loin ». Ils gomment la profondeur et l'effet de perspective. Les personnages de l'arrière-plan (« Impuissants ou curieux deux hommes observaient la scène d'un balcon ») sont évoqués *à côté* de ceux du premier : « une femme aux chairs déjà grises affalée sur le sol ». Le lecteur se laisse prendre complaisamment aux pièges de cette fiction. La précision exotique des détails l'égare : les « palabres » et les « cris » semblent surgir des « bazars orientaux » dans lesquels nous entraînent les « amples robes » aux « teintures végétales », aux noms d'épices comme le « safran », aux couleurs plus orientales que classiques : « l'une d'elles rayée orange et gris », « une autre indigo et turquoise ». Les explications ingénues le perdent : le personnage à moitié nu du premier plan n'est pas identifié comme un *topos* du genre pictural à l'époque de Poussin mais comme une nécessité pratique selon les codes naturalistes : « peut-être l'avait-on dégrafée pour l'aider à respirer ».

Le lecteur est donc frappé par le caractère pittoresque de la scène tant qu'il n'a pas identifié qu'il s'agissait précisément, comme dans la description de Diderot, de la description d'un tableau. La curieuse chute réintroduit la juste distance à l'égard de la scène et l'éloigne de notre actualité. Cette phrase transpose, dans le texte littéraire, la fonction de signature de l'inscription en bas à droite du tableau, « marque de fabrique » qui rompt l'illusion réaliste²¹ : « Poussin a peint le tableau intitulé "La peste d'Asdod" alors qu'il séjournait à Rome, Via del Babuino. »

Cette dernière phrase donne également la clé de l'énigme, invitant le lecteur à retrouver les indices que lui avait présentés un narrateur malicieux, les figures bien connues du premier plan, décrites après les « rats » et les « palabres » du second. Enfin, la précision des noms propres que cette dernière phrase accumule, le titre rare, comme le nom de la rue en italien, installent la scène à distance, comme une « tête et une main séparées du corps ».

À la concentration dramatique de la « scène d'épouvante », qui réunit un roi et ses serviteurs dans une action unique et sur un espace réduit comme le *proscenium* du théâtre antique, s'oppose la profondeur de la *scène tragique*²² de Serlio, que Poussin remplit d'une multitude de figures, et que Simon unit dans des relations nouvelles. La lassitude et l'impuissance remplacent la démesure héroïque :

21. M. Butor, *Les Mots dans la Peinture*, Champs Flammarion, 1980, p. 89 [Genève, Skira, 1969].

22. La *Scena tragica* de Serlio (1551) est l'une des sources du tableau de Poussin.

Lassés des palabres, des cris, deux des personnages s'éloignèrent à la fin [...].
 Impuissants ou curieux deux hommes observaient la scène d'un balcon.
 Personne ne songe à chasser les rats [...].

Cette vision désenchantée plutôt qu'effrayée, impose l'interprétation d'un regard, celui des deux minuscules personnages au balcon dont le deuxième paragraphe adopte peut-être le point de vue. On sait que Claude Simon, sollicité pour un projet cinématographique en collaboration avec le Musée du Louvre en 1990, avait choisi ce tableau avant de renoncer à ce projet. La caméra aurait retenu le point de vue de ces personnages qui sont, comme le personnage de *La Manne* analysé par Louis Marin, des « opérateur[s] de lecture » : « ils f[ont] lire au spectateur ce qu'est la vraie vision²³ ». Leur regard, qui s'attarde sur les rats, est une leçon de vanité. L'étonnement devant la vaine agitation humaine considérée à distance semble désormais organiser cette description du tableau.

Combien différentes cependant semblent les interprétations du lavis et du tableau. Aux incertitudes des hypothèses suggérées à propos du lavis s'oppose une interprétation qui, dans *Le Jardin des Plantes*, s'assume avec une liberté et une autorité souveraines. Pourtant, pas plus dans cette interprétation littéraire que dans les précédentes, n'apparaît une *unité de la synthèse*, un butoir définitif du sens. Surdéterminée comme celle du lavis, la description du tableau de Poussin ne peut être réduite à une signification unique. Claude Simon multiplie en effet les suggestions de lecture en faisant varier les modèles littéraires. Selon la perspective choisie, on s'orientera vers une tragédie de l'*hubris* ou vers un conte oriental, un drame réaliste ou une parabole exemplaire. Il n'y a pas dans ce texte une mais plusieurs descriptions. À chacune correspond une idéologie spécifique avec ses codes et ses tabous. Si la description s'achève sur ce qui est, dans la Bible, le point de départ, la profanation, la transgression, celle-ci ne peut être réduite à une signification unique. Plusieurs transgressions sont en effet signalées, objets d'effroi et de terreur : transgression des symboles de la foi ou de la valeur sacrée de la maternité ? transgression de la nécessaire séparation des vivants et des morts ou de celle de la civilisation et de la sauvagerie ? La dernière s'impose avec plus de force parce qu'elle achève le texte et parce que Claude Simon donne au déplacement des rats un relief et un rythme saisissants par le jeu des sonorités et de la ponctuation : « humant l'air nauséabond, frémissants, repartant sur le côté, imprévisibles, affairés,

23. L. Marin, « Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin », *Sublime Poussin*, Seuil, 1995, p. 30-32.

voraces, traînant derrière eux leurs queues annelées et glabres. » Ce paraphe noir signe l'invention d'une toile par un écrivain. Il met au jour un *principe de cruauté*²⁴ inattendu dans l'œuvre du peintre classique, rendant cette œuvre à son mystère et à ses ombres, à distance du jour trop pur de l'âge classique.

Effet de brouillard, surdétermination fictionnelle, coup de force descriptif : voilà trois gestes interprétatifs qui, dans leurs différences, manifestent d'évidentes parentés. En se frayant des chemins de traverse à la surface même de l'œuvre picturale, le texte littéraire s'autorise une liberté inventive, un luxe de fictions, à distance des discours de savoir.

L'étudiant du *Palace*, dont la perception impose la vision du lavis, s'étonne un peu auparavant du récit de l'homme-fusil :

qu'est-ce qui pousse un homme à raconter [...], c'est-à-dire à reconstituer, à reconstruire au moyen d'équivalents verbaux quelque chose qu'il a fait ou vu, comme s'il ne pouvait pas admettre que ce qu'il a fait ou vu n'ait pas laissé plus de traces qu'un rêve (*P*, p. 456)

À cette interrogation peut-être répond le travail de Claude Simon autour du lavis de Poussin. Le premier mouvement consiste, comme celui de l'analyste du rêve selon Pierre Fédida, à « *désimaginer l'image*, la laisser se fragmenter jusqu'à la rendre impuissante de fascination, défaire de sa représentation toute allusivité sémiologique imitative d'un objet caché (œuvre d'art)²⁵ ». À partir de cette « image-rien²⁶ », de ce chaos originel, la création littéraire peut introduire son ordre propre. Les lectures de Claude Simon s'adossent d'abord à des logiques légendaires héritées avant de fonder, à partir du tableau du Louvre, une logique légendaire originale dont le sens se construit par l'écriture.

Dans ces *lectures* multiples, celle du lavis comme celle du tableau, l'image picturale se rapproche singulièrement de l'image mentale. Dramatisée par des indicateurs temporels, la description du tableau du Louvre transforme un art de l'espace en art du temps : « Au fur et à mesure que le jour décline », « maintenant », « brusquement », « l'un d'eux se tient prêt à bondir ». Rapportées aux circonstances de son apparition, les différentes allusions au lavis semblent s'extraire d'une mémoire blessée. L'allusion à la peste dans l'extrait du *Palace* s'insinue dans la vision fantasmatique d'une ville dévastée par la guerre civile espagnole, une ville qui « suint[e] » d'une « espèce d'invisible et permanente hémorragie » (*P*, p. 502, p. 501). Dans *Album d'un amateur*, la référence et la

24. J'emprunte cette expression à Clément Rosset, *Le Principe de cruauté*, Minuit, 1988.

25. P. Fédida, « Désimaginer l'image ou l'œuvre d'art déformée », *Revue internationale de psychopathologie*, n° 4, 1991, repris dans *Crise et contre-transfert*, PUF, 1992, p. 141.

26. *Ibid.*

reproduction du lavis sont encadrées par des allusions à des fléaux supposés frappant cette fois « l'Inde toute entière ». L'image signifie ainsi bien au-delà de son temps propre et gagne le temps de ses spectateurs, leur inspirant une crainte superstitieuse. Ainsi s'explique peut-être la charge de terreur commune à un pâle lavis et à un tableau classique peint, note Claude Simon, *Via del Babuino*, dans la *rue du babouin* où habite également, dans le *Jardin des Plantes*, le peintre Gaston Novelli rescapé de Dachau, comme pour souligner la violence de l'image affranchie des sages lectures savantes.

Ombre portée sur la littérature, cette image insensée, insistant dans l'œuvre de Claude Simon comme une persistance rétinienne, creuse à l'intérieur du texte une fascinante altérité, altérité d'une figuration qui défigure les représentations, altérité d'une image anachronique mais volatile, dans le présent de chaque œuvre, altérité enfin d'une matière, d'une plaie pourrait-on dire puisqu'elle s'exprime « en termes de violence et de sang » qui déchire le tissu du texte. Cette altérité tire les mots vers leur dehors, impose une hétérogénéité absolue qui dérange les représentations. La littérature a tout à y gagner.