

Yona Hanhart-Marmor, *Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, Rodopi, 2014, 314 p.

Rémi Plaud



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/412>

DOI : 10.4000/ccs.412

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 8 juillet 2016

Pagination : 286-289

ISBN : 978-2-7535-4876-3

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Rémi Plaud, « Yona Hanhart-Marmor,

Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon, Amsterdam, Rodopi, 2014, 314 p. », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2017, consulté le 24 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/412> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.412>

Mais l'herméneute ne s'arrête pas au fonctionnement de cette modalité descriptive renouvelée, et en vient à la recherche des raisons de la description, qui fait ressortir la confrontation polémique au « caractère explicatif et direct de la prose balzacienne ». De manière intéressante, elle prend à rebours la déclaration simonienne : « Je ne suis pas un moraliste », pour montrer une parenté paradoxale avec les moralistes classiques travaillant le fragment, et ce « dans un régime éthique où le sens n'est pas préalable » (p. 308²³). Significative de cette pensée interne au roman étayée par le primat de la description, l'expérience de la chute sur les traces de Laurent Jenny, contrepied aux « fables d'envol », « rêves de transcendance », dans une exploration de l'élémentaire qui est bien resituée historiquement dans l'après-Auschwitz et donne lieu à des mises en parallèle avec Francis Ponge (de même que référence est faite à René Char), grâce à une « expérience authentique du sentir et de l'éprouver » (p. 268) en convergence avec David Zemmour. La pratique descriptive a donc ici les caractéristiques d'un tâtonnement sans certitude face au désordre du monde. C'est un « principe de défamiliarisation » qui est une fois de plus mis en exergue. On lira ainsi les développements sur la « puissance critique » qui travaille la « description » (p. 350).

Dans une dernière partie, G. Dubosclard dresse le bilan de la condamnation du régime référentiel par les nouveaux romanciers et de ce qu'on peut en penser aujourd'hui s'agissant de Claude Simon. Après ce bilan critique très précis, elle fait apparaître que l'on a affaire à « une prose du monde » (p. 395), selon le titre de Merleau-Ponty. Sans résumer plus avant, laissons les lecteurs de Claude Simon découvrir ce livre, résultat d'un ample travail : ils seront sensibles à une écriture vive dont les formules éveillent la réflexion : « la circonspection attentive d'une présentation élément par élément » (p. 24), « respecter le sens du monde jusque dans son absence de sens » (p. 32), « "une description dynamique" qui frappe de caducité l'alternative de Lukács : "raconter ou décrire ?" » (p. 45), « afin qu'elle ne fût ni l'épanouissement redondant de la narration, ni un lieu de floriture superfétatoire » (p. 61)...

Véronique Gocel

Yona Hanhart-Marmor, *Des pouvoirs de l'ekphrasis. L'objet auratique dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, Rodopi, 2014, 314 p.

La notion d'*ekphrasis* semble incontournable dans une œuvre aussi visuelle que celle de Claude Simon. Elle a ainsi à juste titre suscité un certain nombre de travaux que ne manque pas de rappeler Yona Hanhart-Marmor (J. Duffy, B. Ferrato-Combe, I. Albers, D. Alexandre, B. Andrès, M. Bertrand, P. Longuet, D. Viart). Mais au moment de s'emparer à son tour de la question, elle remarque que ses prédécesseurs

23. Lorsque apparaît l'idée pertinente que « La "table rase" diffère [...] du doute cartésien qui est une étape nécessaire vers une pensée qui établisse à son tour la certitude » (p. 289), peut-être le doute humien pourrait-il être évoqué, en convergence avec l'hypothèse phénoménologique.

ont tous appréhendé la notion sous l'angle intermédiaire de l'*ut pictura poesis* en dépit d'une écriture qui isole rigoureusement les deux champs de la peinture et de l'écriture, attestant leur réciproque intraductibilité. Si la singularité de l'œuvre simonien se déploie sur le négatif des conventions à partir desquelles le lecteur établit la lisibilité, l'*ekphrasis* n'échappe pas à la règle et vient constituer un véritable paradoxe au cœur des romans de Claude Simon qui reposent, rappelons-le, sur le refus de toute extériorité référentielle et de toute opposition duelle entre « narratif » et « descriptif ». Comment en ces conditions s'autoriser encore à parler d'*ekphrasis* sans risquer de se contredire ou de nier le concept lui-même ? Pour répondre à cette épineuse question, Yona Hanhart-Marmor nous invite à considérer l'*ekphrasis* « comme une *figure*, mettant en place tout un jeu de contrastes et de correspondances » (p. 13) et fait appel à des concepts-relais extérieurs à l'œuvre simonien : le *punctum* barthésien d'une part, l'« aura » et l'« objet auratique » benjaminsiens d'autre part. Le corpus choisi, présenté comme « partiellement subjectif » (*stratégique*, pourrait-on corriger) comprend *La Route des Flandres*, *Histoire*, *La Bataille de Pharsale*, *Les Géorgiques* et *Le Jardin des Plantes*.

Redéfinition – Il s'agira tout d'abord non d'évaluer l'adéquation de la notion avec la dynamique poétique simonienne, mais bien de constater *ce que Claude Simon fait de l'ekphrasis*. Si l'*ekphrasis* occupe une place cardinale dans les romans de Simon, son fonctionnement est dynamique et tissu de narration, ce qui contraint à l'opposer à la définition étymologique de *phrase hors du récit*. De façon ludique et subversive, lorsque narratif et descriptif semblent imposer leurs contours respectifs, Claude Simon joue avec les usages et les valeurs traditionnelles des temps comme c'est le cas aux premières pages de *La Bataille de Pharsale*, où l'épisode du café (séquence narrative) est mené au présent, tandis que la description de la photographie qui suit est à l'imparfait. Si l'*ekphrasis* n'est plus chez Simon suspension de la narration, il ne s'agit plus non plus de représenter une œuvre d'art, puisque par de subtils et subversifs effets de brouillage, le référent est doté d'une valeur artistique qu'il n'avait pas ou à l'inverse, se trouve dégradé au rang de pure matière. Puisque les traits qui participaient à la définition du concept ne sont pas opérants chez Simon, Yona Hanhart-Marmor opère un retour aux sources de la notion, et, renvoyant à un article de Ruth Webb²⁴, lui attache dès lors un sens plus large et plus simple, celui de *description* au sens large – il n'est plus question de réduplication interne puisqu'il ne s'agit plus nécessairement de viser une œuvre d'art –, de *type de discours* ayant un certain effet sur le lecteur, entremêlant action et description. Autrement dit, à revenir à une conception première et antique, l'*ekphrasis* serait une description au premier degré (!). De la même façon, l'*enargeia* convoquée ensuite par la critique signale la porosité des contours d'une notion qu'il semble difficile de ne pas appartenir à l'hypotypose.

24. Ruth Webb, « Ekphrasis Ancient and Modern : The Invention of a Genre », *Word and Image*, n° 15, 1999, p. 7-18.

L'ekphrasis comme dynamique – Le réel chez Simon apparaît là où nous ne faisons peser aucun schème de reconnaissance, soit aucune grille idéologique de réception. Ceci implique de notre part l'abandon de cette « attitude passive » qui revient à lire ce que la culture a interposé entre le monde et nos yeux, pour mieux revenir aux choses mêmes par un *regard actif*. Dès lors, comme le remarque Yona Hanhart-Marmor, « c'est le regard porté sur les objets qui métamorphose les plus insignifiants d'entre eux en œuvre digne d'être scripturalement transposée » (p. 65). Cette vision, ce regard sont catalysés par un affect que la notion barthésienne de *punctum* doit permettre d'analyser. Et de la même façon que l'*ekphrasis* doit être repensée pour s'adapter à la dynamique représentative simonienne, le *punctum* sera envisagé en tant que le sujet simonien demeure l'agent opérateur des affects (mémoire, imagination, fantasmes) ensuite reflétés par les objets décrits. Or, cette dynamique descriptive révèle des intentions : évaluative, par la non-classification des objets ; créative, par le sur-investissement de l'imaginaire (au point que l'objet semble totalement se *construire* dans le creuset de sa propre description). Toujours, le regard informant est cultivé, de sorte que tout est perçu, dit, et analysé en fonction de références picturales, et en rapport étroit avec le surgissement d'un *pathos*. Ainsi est cité ce passage du *Vent*, où Montès se contente de décrire un tableau accroché à l'un des murs du parloir alors qu'apparaît au lecteur, massive comme un scotome, sa souffrance de n'avoir pu voir les filles de Rose que furtivement.

La durée de l'ekphrasis – À quelque niveau que se situe l'étude des *ekphraseis* simoniennes, il n'est pas tenable d'oublier la question de la *temporalité* : chaque objet, chaque image, chaque description charrie en effet une *durée* singulière, une traversée du temps que l'écriture simonienne n'a de cesse d'exhiber, contaminant dès lors chacun de ses référents. Manifestation cruciale du passage du temps, la ruine occupe un espace et un *temps* singuliers chez Simon. La description anime d'une nouvelle vie ce à quoi elle s'attache, et l'objet dégradé ou usé, tout autant que la « ruine humaine » (p. 187) portent la marque du temps, exhibent le processus mortifère à l'œuvre en eux, et permettent d'opérer une traversée inverse du cours du temps. Comme le remarque très justement Yona Hanhart-Marmor, *Histoire* repose tout entier sur le phénomène du *memento mori* : cartes postales et photographies retrouvées après la mort de la mère du narrateur constituent en effet le moteur principal du récit. La photographie acquiert de ce point de vue un statut crucial chez Simon : elle est image de mort, source d'un *pathos*, d'une nostalgie, porteuse à ce titre d'un *punctum* intense : « chez Simon, le temps, c'est l'écriture elle-même, l'écriture douée du pouvoir de faire vivre le mort, de rendre présent le disparu par le récit même de sa mort ou de sa disparition » (p. 201).

Mais la traversée du temps, *des temps*, fait de l'*ekphrasis* le théâtre d'un *continuum* sans exemple qui par sa complexité dépasse de loin ce que l'on pourrait résumer en mouvements de protention et de rétention : « l'écriture simonienne, par la description de l'image, permet la rencontre de deux univers et crée par là son univers propre, non asservi par les catégories et les lignes de partage du monde ordinaire » (p. 211). C'est en cela que l'image simonienne est « auratique » : en elle le

passé se voit télescopé dans le présent si bien que l'*ekphrasis* accomplit une collision des époques, des temporalités et des espaces. L'image n'est jamais un *instantané*, mais le lieu de déploiement plus ou moins complexe d'une durée, et bien souvent d'un présent feuilleté. Dans *La Route des Flandres*, le portrait de Reixach porte avec lui toutes les générations, tous les aïeux, il charrie, associe, fait résonner dans un même présent une multitude d'époques et de figures et Yona Hanhart-Marmor rappelle de façon heureuse la formule de Merleau-Ponty à propos de l'image simonienne: « le présent [...] tient dans sa profondeur d'autres présents » (p. 216).

Cette « métachronie » (p. 222) sous-tend l'architectonique des romans simoniens – ainsi en est-il du cheval mort dans *La Route des Flandres* qui fait travailler la mémoire involontaire du protagoniste et entretisse des images issues de temporalités non concomitantes – repose sur un « objet auratique » qui jouera le rôle de passeur, de relais, et organisera dès lors un authentique *montage* (la critique renvoie à Benjamin, qui entend lui aussi par ce terme un agencement fondé non sur la succession linéaire mais sur le divers et l'hétérogène): carte postale, photographie, camée de la grand-mère ou buste en marbre de L.S.M. dans *Les Géorgiques*. La critique opère toutefois cette réserve qu'« arrive un moment où l'*ekphrasis* simonienne n'a plus besoin d'un objet médiateur pour opérer cette collision qui constitue le moteur du roman, mais où elle est elle-même la condition nécessaire et suffisante de la possibilité de cette collision » (p. 261).

*

La démarche de Yona Hanhart-Marmor se signale par un amour évident de la prose simonienne et les romans du corpus sont cités avec un plaisir non dissimulé. L'écriture de Claude Simon, qui met sans cesse à l'épreuve ses moyens expressifs pour s'assurer de l'adaptation de la représentation littéraire à la singularité de son objet, appelle une lecture capable à son tour de revenir sur le mode d'opérabilité de ses propres outils. Le choix de la notion d'*ekphrasis* pour appréhender l'entreprise représentative de Claude Simon exigeait ainsi de vérifier l'adéquation du concept avec la dynamique poétique sensible dans les romans envisagés, mais au lieu d'être prudente, la démarche se révèle finalement aventureuse. Considéré à nouveaux frais (comme description au premier degré engageant des effets sur le lecteur), le concept s'éloigne du sens par lequel il devait pourtant se rendre opérant. Dès lors, la notion fondamentale d'*ekphrasis* se voit considérablement affaiblie (voire annulée), ce qui ébranle la démarche heuristique toute entière: le problème envisagé perd sa complexité première (comme en attestent un certain nombre des exemples qui émaillent et dirigent le propos, il ne s'agit plus tant d'*ekphrasis* que de description). Sans doute l'obstacle serait-il évité en dépassant les limites assignées par le titre, en ne considérant plus la question de l'*ekphrasis* mais bien celle de la dynamique représentative simonienne, dynamique dont la beauté va de pair avec la complexité.