Le choix d'*Orion aveugle* : mimesis et terreur.

Jean-Pierre Daumard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/677>

DOI : 10.4000/ccs.677

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2010

Pagination : 87-114

ISBN : 9782354120771

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Jean-Pierre Daumard, « Le choix d'*Orion aveugle* : mimesis et terreur. », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 6 | 2010, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/677> ; DOI : 10.4000/ccs.677

Le choix d'*Orion aveugle* : mimesis et terreur.

Jean-Pierre DAUMARD

Professeur de Khâgne, Lycée Edouard Herriot, Lyon.

Le choix d'Orion

Le mot « choix » se rattache au vocabulaire de la vue. Anciennement le verbe « choisir » signifiait « distinguer par la vue, voir distinctement ». A ce mot est donc associée l'idée d'une sélection et d'une élection visuelle, une sélection qui suppose un examen, une appréciation tâtonnante, préalable à l'élection proprement dite ; une différenciation, donc une division, qui se marque par un trait, une piquûre, voire le stigmate d'une plaie, telle la plaie aux yeux d'Orion aveuglé par la vengeance d'Enopion, aveuglé pour avoir violé Ménéropé, et donc exercé sa violence. Désormais le choix d'Orion, inscrit dans la plaie ou le stigmate de ses yeux crevés est de voir *de* ou à *partir* de son aveuglement. Il est de faire de son aveuglement la condition de possibilité *quasi transcendante*¹ d'un voir. A l'image du soleil levant, à l'image du Titan Soleil rendu aveugle chaque soir par ses ennemis et recouvrant la vue à l'aube, Orion entreprend de voir depuis l'aveuglement qui est le sien. Là est littéralement son choix.

Conjointement à cette idée de distinction, dans la notion de « choix », impossible de ne pas relever celle, tout aussi tranchante, de décision. « Voir » est pour Orion une entreprise, la décision d'une

¹ Cf. Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Réunion des Musées nationaux, 1990, p.48.

marche progressive vers la vue, similaire à celle du soleil vers le jour. Tant il est vrai, sans doute, que voir c'est également être vu, que nous sommes regardés par ce qu'on regarde, toujours déjà pris dans ce que Merleau-Ponty appelle l'« entrelacs » ou le « chiasme » de la visibilité.² Tant il est vraisemblable aussi qu'un tel déplacement héliotropique puisse servir à métaphoriser le déplacement de la *mimesis* ou de la représentation.

Le choix de Claude Simon

Le choix de Simon, son choix de romancier, dans l'entreprise d'écrire son cheminement de créateur (pour une collection qui a pour titre « Les sentiers de la création »), est semblable à celui d'Orion. Il part *de* son aveuglement et c'est en aveugle, du moins à l'aveuglette, en zigzaguant dans « la forêt des signes », autrement dit en « bricolant », allant par ci par là, qu'il *choisit*, non pas de voir le monde, dans ce qui serait encore le leurre d'une présence illuminante, mais par le biais de l'écriture, par celui des reproductions de tableaux, d'images, de photos, de gravures, de montages photographiques ou non, de planches anatomiques, de documents divers, de le *découvrir*. *Aletheia* progressive donc, toujours partielle, à la fois dévoilante et voilante, dont on sait d'emblée, et il le dit, qu'elle sera « inépuisable ». Un tel *choix* est ce qui permet la venue d'un dévoilement toujours *à venir* et partant, il s'accompagne d'une histoire - fût-elle embryonnaire - et même d'une sorte d'autoportrait.³ C'est en cela qu'il peut être dit l'« aventure singulière du narrateur ». Un tel *choix* se démarque d'emblée de la *terreur* illuminante de l'ineffable et tire la *mimesis* du côté de la pro-duction bien davantage que de celui d'une simple, voire « servile » imitation.

Le chemin d'Orion-Simon serait cette tentative d'articuler un réel – à jamais invisible mais toujours pressenti – et sa présenta-

² Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, 1967, Gallimard, coll. « Tel », 2007, p.170 sq.

³ C. Simon le sait pertinemment : « On ne fait jamais que son propre portrait », dit-il à propos de « cette extraordinaire nouvelle » où Borges « raconte qu'un architecte paysagiste dessine un parc avec des statues, des pavillons, des petits lacs, des allées » et qui s'aperçoit, une fois que le parc est fini, « qu'il a fait son propre portrait. » (C. Simon, *Œuvres* « Bibliothèque de la Pléiade », note 80, p.1501).

tion dans une forme, une façon d'éprouver un réel simultanément convoqué et congédié par le travail de l'art, dans un « tâtonnement perceptif », dans cet « espace d'incertitude entre signes et choses » qui, paradoxalement, semble convoquer la terreur pour mieux la circonscrire. »⁴. Il faudra donc examiner d'aussi près que possible de quelle façon le romancier a entrepris d'explorer ce champ si instable de la *mimesis* dans son *Orion aveugle* et de l'éprouver tel en multipliant les paradoxes qui sont comme autant d'effets du travail de la *terreur* dans la *mimesis* au travail. A commencer par la façon dont il la met à l'épreuve, sur le fil tranchant et paradoxal de la coupure qui fait image, dans un texte qui parle des images et part des images.

Dans sa Préface, Claude Simon a beau avoir écrit qu' « aucune goutte de sang n'est jamais tombée de la déchirure d'une page où est décrit le corps d'un personnage », ce n'est certainement pas tout à fait innocemment que, plus loin dans son texte, il utilise la métaphore des « rigoles de sang blanc » (*OA*, p.30) à propos de la peinture blanche avec laquelle des lettres sont tracées et qui s'écoule sur le mur. Comme l'écrit J.L. Nancy dans *Au fond des images*, « la violence extrême de la *cruauté* rôde au bord de l'image, de toute image. »⁵. Assurément, elle rôde partout dans *Orion aveugle*.

Structurellement, c'est tout l'ouvrage qui est fait de coupures et de fragmentations, chaque description d'image ou de scène étant coupée brusquement par une autre qui la remplace. Thématiquement, le motif de la coupure, du sectionnement ou de l'amputation, est récurrent et même quasi omniprésent. Qu'il s'agisse de la « cuisse sectionnée à l'aine » (*OA*, p.19), de la « jambe coupée » (*OA*, p.22), de la « paroi abdominale... découpée... » (*OA*, p.24), de la « brochette de jambes coupées » aux allures de « prothèses » (*OA*, p.51), du « masque cisaillant douloureusement la peau » (*OA*, p.91) du montage de « Petites mains » d'Arman qui sont autant de mains coupées, de la planche qui représente un « Tronc de femme disséqué » (*OA*, p. 114), de la communication téléphonique qui semble parfois coupée... Le sémantisme de la coupure se décline de toutes les fa-

⁴ Toutes ces expressions sont reprises de Laurent Jenny, *La Terreur et les signes*, Gallimard, 1982, p.43.

⁵ *Ibid.*, p.52.

çons, y compris figurées : ainsi du « costume gris coupé dans un tissu souple » (*OA*, p.36), ou du buste du président comme « engoncé, découpé » (*OA*, p.62)...

Or il semble clair que ce qui suscite ce motif de la coupure, c'est le tranchant du contour et de la perspective, simultanément condition et empêchement de la visibilité. D'une part, c'est la perspective qui fait que la « haute silhouette en salopette blanche coupe au passage les jambes alignées » (*OA*, p.51), mais d'autre part, c'est elle aussi qui fait que tout ce que l'on voit du monde devient comme ces « lambeaux d'affiches superposées et déchirées » mutilant les mots ; grandeur et misère de la perspective donc, qui semble être à la fois ce qui permet et ce qui interdit de voir. C'est bien elle qui permet à l'homme malade de voir « au bout de la rue [...] l'avenue qu'elle croise » (*OA*, p.23) ; c'est elle qui fait que « dans l'ouverture de l'étroite tranchée que forment les hautes façades, on peut voir le ciel blanc » (*OA*, p.24) Non délimité ainsi par cette perspective tranchante, le ciel serait-il seulement visible ? Comme dans le fond des tableaux régis par les lois de la perspective, l'extrémité de la longue rue bordée de buildings se perd, « diluée, dans la brume » (*OA*, p.42). Vus de loin et de haut, les buildings semblent reposer « sur une base immatérielle », et « leurs assises se diluent, se fondent dans un lavis gris perle » (*OA*, p.45). En revanche, vue d'avion cette fois, c'est une « large trouée dans la mer de nuages » qui « permet de voir de nouveau la terre » (*OA*, p.43)

Voilà pourquoi sans doute, de Degas, Simon choisit de retenir, dans la description qu'il fait d'une de ses toiles (vraisemblablement *L'Orchestre de l'Opéra*, 1870, *OA*, p.110) non le peintre dit impressionniste mais le « fou de dessin » – selon l'expression de Paul Valéry. Il y souligne en effet tout ce qui forme une configuration de lignes droites ou sinueuses mais toujours tranchantes, confirmant cette constante préséance donnée à la « circonscription » sur la couleur, elle précisément informe, réduite à « une myriade de confetti jaunes, vert, Nil, mauves ou noirs qui tantôt s'éparpillent, tantôt se concentrent en taches sombres à la façon de la limaille sur un champ magnétique. » (*OA*, p.111) Ce qui prime alors, c'est tout ce qui permet de donner forme aux formes par un acte de tracement et de reconnaissance nets. D'où cette association chez le même Valéry que l'on retrouve, plus radicale encore chez Simon, de l'« anatomie » et de la « perspective ».

Là où Valéry se borne à prendre le mot « anatomie » dans son sens extensif de « belle forme extérieure du corps »⁶, Simon le prend dans son sens strictement étymologique de « coupure » réitérée de bas en haut ou de haut en bas, telle qu'on peut la voir dans les planches anatomiques qui figurent dans l'ouvrage et qu'il s'attache à décrire.

C'est donc la coupure de la perspective qui permet de voir la ville, le monde, les objets, les organes, de les identifier et de les nommer (*OA*, p.35). Parfois même c'est elle qui permet d'entendre et de comprendre l'orateur à la tribune par exemple, par la scansion qu'elle imprime à la phrase et qu'un *slash*, à chaque fois, visualise typographiquement et, comme par hasard, à un endroit où il est précisément question de « forme » et de « concept » : « La *forma* nobelesca/ lleva un *concepto* del hombre » (*OA*, p.75). Mais c'est elle aussi qui a pour conséquence la paralysie, la pétrification du mouvement, le cloisonnement, le compartimentage et la solitude, avec en prime un retour à l'invisibilité.

Ailleurs, il s'agit moins de décomposition que de véritable pétrification : ainsi de ces chevaux et cavaliers d'une peinture allégorique, « immobilisés dans des attitudes de vitesse » ou de tous ces héros, saints, déesses, et baigneuses de peintures, réunis en vrac dans une salle de musée et « immobilisés dans des postures violentes, extatiques, hautaines ou voluptueuses. » (*OA*, p. 108)⁷. Même l'Orion de Poussin n'échappe pas tout à fait à ce *travers* puisque la tête du personnage mythologique « *se profile* parmi les nuages... » et que son visage est dessiné « *en profil* », « *profil perdu* » de surcroît.

La découpe qu'opère l'œil fige aussi « l'oiseau au plumage bleu-noir », le charognard, le fait rigide comme « un de ces cerfs-volants à la découpe d'oiseau de proie, ou de ces rapaces empaillés accrochés par un fil au plafond d'une boutique de naturaliste. » (*OA*, p.58). A l'image donc de l'oiseau empaillé du montage de Rauschenberg

⁶ Un peu plus loin dans le même texte, Valéry écrit en effet ceci : « L'abandon de l'anatomie et de la perspective fut simplement l'abandon de l'action de l'esprit dans la peinture au profit du seul divertissement de l'œil. » (*Op. cit.*, p.1196)

⁷ Cette conception mortifère du musée n'est pas sans rappeler le parallèle que Bataille fait entre « l'origine du musée moderne » et le « développement de la guillotine », le premier musée au sens moderne du mot ayant été fondé le 27 juillet 1793 en France par la Convention. (Cf. Georges Didi Huberman, *La ressemblance informe*, éd. Macula, 2003, p.70).

(*Canyon*) qui, *effectue* la comparaison de C. Simon (« ... on dirait [...] un de ces rapaces empaillés... ») et semble dénoncer le point d'aboutissement de la cruelle perspective tranchante. Cette exhibition légèrement sinistre d'un véritable rapace, posé sur son socle mais comme jailli de la toile, peut être perçu comme l'enregistrement grotesque de la faillite de toute peinture figurative.

C'est un cloisonnement que la ligne effectue, y compris dans les « combines » ou les « montages », ceux de Brecht comme ceux de Louise Nevelson, les uns et les autres exposant des objets hétéroclites dans des alvéoles, placards, tiroirs, casiers, bien distincts, certes, mais aussi bien séparés, réduits ainsi à l'état d'objets de collection. Identiques aux pièces superposées des buildings, sortes de « casiers entassés dans la nuit, seulement emplis, comme les alvéoles éventrées des maisons livrées aux démolisseurs, d'objets inutilisables et dépareillés. » (*OA*, p. 133)

Si l'on revient à la façon dont elle est apparue dans le texte, à travers le « scalpel » ou les « ciseaux » de la gravure vulgairement humoristique du cabinet du médecin, on a bien l'impression que l'auteur, à travers la description qu'il en fait, nous donne à entendre un double constat de faillite, symétriquement disposé au début et à la toute fin du texte : faillite dès le début, de la perspective et de l'art figuratif qu'elle met en place, puis en fin de parcours, faillite des conséquences de cette dissection analytique : la dissection de l'œil qui n'apprendra jamais rien du vivant de la vue. Faillite donc du vieil art (et ce, dans un jeu de mots auquel, après Baudelaire, Simon n'a peut-être pas résisté) à travers la métaphore de ce chirurgien, « vieillard à barbiche blanche », entouré d'une « théorie de carabins hilares »⁸. Voilà qui fait mesurer la profondeur sarcastique avec lesquelles il *stigmatise* le « vieil art » de la représentation mimétique et de la perspective tranchante, celui qui veut « suggérer au spectateur la sensation de profondeur » (*OA*, p. 127).

Après avoir longuement fait entendre la parenté entre cou-

⁸ Il n'est pas du tout impossible en effet, que ce soit à dessein que C. Simon fasse ainsi retentir ironiquement le mot « art » dans sa description de la gravure : « Derrière un *vieillard à barbiche blanche* (...) une théorie de jeunes *carabins hilares armés* de divers instruments (...) et s'avançant à la suite d'un patron *barbu*... » (*OA* p. 22 et p. 24). Pour ce qui est de Baudelaire, on pense évidemment à ce « vieillard laborieux » de la fin de « *Crépuscule du matin* » dans les *Tableaux parisiens*.

pure de la perspective et dissection anatomique, Claude Simon montre pour finir la mise à mort, par ce biais, du *voir* lui-même, du *voir* vivant. Que donne à voir en effet la « coupe longitudinale de la tête de profil » dans l'illustration finale du livre, reproduction d'un document de myologie du XVIII^e siècle ? Rien d'autre que « la boule exorbitée de l'œil, livide, enserrée par ses racines rouges avec son iris, son cristallin, son corps vitreux... » (*OA*, p. 146), rien d'autre que toutes ses dépouilles qui ne sont pas elle. Terreur de l'oeil ainsi touché au vif, qui évoque immanquablement soit *Le chien andalou* de Bunuel soit *L'histoire de l'oeil* de Bataille. Comment concevoir le plus noble instrument de connaissance et de distinction, désorbité, « réduit à un horrible rebut qui *nous regarde* comme la hantise même, comme l'extrême décomposition de la 'Figure humaine' ». ⁹

Quant au montage de Louise Nevelson, au titre parodique de « cathédrale du ciel », qu'illustre-t-il avec les mêmes « débris identifi- fiables ou non » que ceux des « alvéoles éventrées des maisons » ou des « buildings abandonnés aux ténèbres » ? Le pluriel « ténèbres », outre son sens de néant, de mort et d'absence de grâce, a pu signifier en médecine (au XVIII^e) un obscurcissement de la vue. On peut comprendre alors que ce que cherche l'œil quand il rejette la forme de la ligne, le tranchant du contour, c'est à se dégager de tous les « concepts [...] s'interposant entre le regard et les objets, substituant à ceux-ci une série d'images préfabriquées et sans présence. » (*OA*, p. 126)

Seulement, rejeter la *forme* pour la *présence*, n'est-ce pas réactiver tout ce qui, dans le travail de la *mimesis*, s'oriente plus du côté de la terreur que de sa maîtrise ; n'est-ce pas, dans ce débat de la *terreur* et de la *mimesis*, faire retentir ce retour d'une forte tentation de la terreur ?

La tentation de la Terreur

L'entreprise d'Orion, sa tentative, sa tentation, son tâtonnement dans sa marche « en direction du Soleil levant », ne consiste sans doute pas seulement à recouvrer la vue mais à voir le Soleil, en présence, dans une saisie immédiate et sensible. D'où cette association

⁹ G.Didi Huberman, *op.cit.*, p.76.

constante dans le texte du voir et du toucher. Et toucher de surcroît d'un homme malade, objet lui-même d'une auscultation tâtonnante du médecin (*OA*, p. 76). Tentative folle, démesurée, mais peu surprenante chez Orion, que la mythologie représente le plus souvent sous le signe de l'*hybris*. Orion est en effet le sauvage sans règles qui extermine les bêtes, au contraire d'Artémis, déesse de la chasse certes, mais avec tout ce que cela suppose de règles.¹⁰

Tentative d'une autre forme de folie, celle de l'Orion-écrivain en proie au désir de voir, mû par une pulsion scopique sans doute pas moindre que celle du serpenteaire « à l'oeil entouré d'un rouge sanguinolent » (*OA*, p.40) ou que celle de l'oiseau de proie dont l'oeil est « jaune et fixe en alerte » (*OA*, p.58) : le voilà pris dans une assimilation du désir et du voir dont l'eau-forte érotique de Picasso (*OA* p. 96-97) pourrait constituer l'emblème. Qu'y voit-on ? Un roi (ou un peintre ?) *fasciné* par une scène de coït où le *fascinus* d'un page (ou de son double ?) est clairement assimilé au doigt phallique qui traverse une palette de peintre, suggérant, outre celle du voir et du toucher, la parfaite réciprocité de l'érotisme de la peinture et de la peinture de l'érotisme, donc du désir et du voir et d'un désir de voir immédiat, en dehors de la médiation des formes". Le roi voyeur ne peint rien, la seule peinture *visible* se situe dans la partie gauche de la gravure, ébauche d'une belle *Venus pudica* ; mais lui, livré au regard, ne peut rien mettre en forme ; crispé sur son fauteuil, il est entièrement happé par son voir dans la scène qu'il regarde, tout comme Orion sera *aspirée* vers le trou d'où commence à sourdre la lumière » (*OA*, p.118)

D'ailleurs, au début de sa marche tâtonnante vers la vision de l'*Unique*, l'Orion-personnage malade, ne bute-t-il pas sur la vitrine du *multiple* ? Au lieu et à la place du Soleil en *présence*, c'est tout un ensemble d'objets de l'univers marchand, multipliés à l'identique

¹⁰ Cf. le *Dictionnaire de mythologie*, dir. Yves Bonnefoy. Cf. dans le dialogue *Les Lois* de Platon (823, b.), le passage où il est question de « louer ou de blâmer telle ou telle sorte de chasse : louange pour celle qui rendra meilleure l'âme des jeunes gens, blâme pour celle qui produira l'effet contraire. » (« Bibliothèque de la Pléiade » II, p. 916)

¹¹ Quand, dans *Les Corps conducteurs*, Claude Simon reviendra à cette gravure, ce sera pour voir dans ce peintre voyeur le désir d'écarter « l'écran même du temps ». Claude Simon, *Les Corps conducteurs*, Minuit, 1971, p. 136.

et comme fétichisés qui s'offrent : « dizaine de jambes de femmes identiques » « exposées », « monotones et multipliées », dans une sérialité qui préfigure celle du montage photographique fait à partir de quelques séries d'A. Warhol (*OA*, p. 135). La déception inhérente à la *représentation* s'augmente de la déception inhérente à la *reproduction* et de la diffuse atmosphère de prostitution dans laquelle baigne toute la scène.

La pulsion scopique n'en sera pour autant pas diminuée, tout au contraire, elle sort de cette déception, ravivée, dans un désir de voir non seulement ce qui « se distingue » mais aussi *à travers* et *au dessus*. *A travers* dans une sorte d'effraction du regard, *au dessus*, dans une sorte de point de vue de Sirius ou d'Asmodée. Il s'agira de voir à « travers » les mailles des bas « briller la matière plastique moulée » (*OA*, p.23), de voir « l'intérieur des organes pourpres ou bleutés » de la planche anatomique (*OA*, p.24), ou de voir aussi « à l'intérieur du magasin des rayons où s'empilent des boîtes de carton » (*OA*, p.41). Quant aux fréquentes vues d'avion évoquées, non seulement elles propulsent hors du cadre spatio-temporel, mais suggèrent l'*aspiration* vers laquelle se précipite Orion. À chaque fois d'ailleurs se retrouve associé au motif du Soleil celui des nuages qui, comme l'enseigne toute l'histoire de la peinture, d'un même mouvement indiquent et cachent l'imminence d'une transcendance. Irrésistible semble l'élévation sublime, proche de l'illumination solaire : « Lorsqu'il regarde de nouveau par le hublot ses yeux clignent sous l'agression de la lumière éblouissante qui monte de l'étendue immobile des nuages... » (*OA*, p.91) Illumination solaire de l'écrivain dans l'avion comme parallèle à celle d'Orion: « Les rayons horizontaux du soleil se dégageant des nuages pénètrent à l'intérieur de l'avion, frappant douloureusement les yeux aux paupières brûlantes » (*OA*, p.113).

Ce qui est sûr, c'est que cette élévation hors temps et hors espace conduit à la terreur : « il peut entendre le silence couler lentement avec un léger chuintement, comme de terrifiantes épaisseurs de temps s'enfuyant avec une inexorable continuité. L'avion semble suspendu immobile dans un espace sans repères au dessus de l'étendue plate des nuages... » (*OA*, p.52). Une terreur parfois proche de l'hallucination quand la montagne, vue d'avion, est comparée à la... « nageoire dorsale du Léviathan [...] dérivant sur le côté de l'avion,

présentant l'une après l'autre ses pentes miroitantes, nues, terrifiante dans sa terrifiante solitude, le terrifiant silence des milliards d'années. » (*OA*, p.69-70). Terreur qui naît ici de l'effacement des « repères ». Inéluctable alors la dissolution finale à laquelle aboutit la marche désirante d'Orion vers le Soleil, inéluctable cette solarisation dissolvante annoncée de loin par le « vertige » de l'homme malade devant « le vide éblouissant et décoloré » (*OA*, p.29) et qui finit par s'accomplir : « Au fur et à mesure que le soleil s'élève [...] le corps gigantesque d'Orion qui marchait à sa rencontre s'efface, semble se dissoudre dans la lumière, et disparaît. » (*OA*, p.110). Orion est bel et bien emporté dans une aspiration héliotropique dissolvante qui est tout à la fois désir et terreur des origines.

Désir des origines

N'y a-t-il pas, sous-tendant la marche d'Orion la trace d'une sorte d'intuitionnisme originaire, qu'il s'agisse de sa tension vers le soleil ou de son immersion dans la nature ? Des deux côtés, c'est le geste du retour que l'on retient d'abord. Celui d'une régression à l'informe. Remontée aux origines, bien sûr, la marche d'Orion vers le Soleil levant, de droite à gauche dans le tableau de Poussin, c'est à dire à rebours de l'ordre narratif. Un renversement que la première phrase de l'incipit souligne : « Un de ses bras étendu en avant tâtonnant dans le vide, Orion, le géant aveugle, avance sur le chemin en direction du soleil levant... » (*OA*, p. 19)

Remontée aux origines, aussi, le mouvement des « rivières [qui] dessinent des méandres dont les boucles revenant sur elles-mêmes se rejoignent presque » (*OA*, p.36), ou méandres donnés à voir sur la photographie de l'Amazone (*OA*, p.38-39). L'intimité la plus profonde mais aussi le lieu de l'origine, les « entrailles » sont « [r]epliées sur elles-mêmes en méandres compliqués » (*OA*, p. 114). Remontée aux temps originaires et effrayants, et dans « le terrifiant silence des milliards d'années », d'une nature inviolée mais monstrueuse : les rochers vus d'avion ressemblant « aux vertèbres de quelque monstre, quelque furieux et gigantesque saurien au nom fabuleux de Titan » (*OA*, p.54). Or, cette marche régressive vers le soleil, peut être aussi bien marche inquiète vers la parole originaire du Père, figure absente de l'œuvre, contrairement à celle du « groupe formé par la mère et

l'enfant », (*OA*, p.45) mais qui la hante toujours de son absence même.

Exploration infinie en effet que cette remontée encyclopédique, captive du labyrinthe des signes se renvoyant les uns aux autres dans une langue qui se fascine de ses propres échos allitératifs – comme au moment de dire le sinueux du cours d'eau : « Sans cesser de se convulser les cours d'eau s'élargissant brusquement... » (*OA*, p.36). Captivante comme toute énumération, cette multiplicité babélique des langues, sensible dans l'énumération de noms d'entreprises liées à la construction d'un immeuble, noms à « consonances variées, méditerranéennes, anglo-saxonnes, ou d'Europe centrale »¹³. Alors en effet, pour rompre cette captivité, *Orion aveugle* semble parfois comme traversé du rêve impossible d'une parole qui s'abouche à l'origine plutôt que de s'en détacher. On sait que *Bucca* n'est pas *Os*. *Os* (latin) est bouche en tant qu'organe de la parole tandis que *bucca* serait plutôt la bouche en tant qu'organe du contact immédiat, indistinct, sans partage.¹⁴ Or dans *Orion aveugle*, le motif de la bouche, plutôt qu'associé à l'idée d'espacement propice à l'éclosion de la parole, le sera à celle d'une effervescence fusionnelle.

Que l'on pense aux diverses occurrences du motif de la « bouche d'incendie » sur laquelle toujours l'homme malade se repose ou à l'association possible de cette « prise d'incendie » et de la cigarette en bouche quand les doigts de l'homme malade « tâtonnant à l'intérieur du paquet » de cigarettes en « extraient » une « qu'ils plantent dans la bouche » (*OA*, p.33)... Nous sommes toujours proches de l'idée d'un feu en bouche qui prend encore d'autres résonances originaires quand c'est de sexe qu'il s'agit, soit que « la pointe de la langue cherche au fond de la toison la saillie du clitoris » (*OA*, p.98), soit que la femme « se cambrant » abandonne le gland qu'elle pressait entre ses lèvres » (*OA*, p.99), toujours la bouche s'abouchant

¹² Cf. à ce propos, Mireille Calle-Gruber, *Le Grand Temps*, P. U. du Septentrion, 2004, p. 158-159.

¹³ « MINELLI & FALK, BRONSTEIN, MAC ALLISTER, SANCHEZ LA TORRE, S. STEPHANOPULOUS, O'HIGGINS, WURTZ, ALVAREZ & SILVA, KOLAKOVSKY, etc. » (p.55).

¹⁴ Cf Henri Michaux qui, dans « Rêve de Moore » (*Lointain intérieur*, Poésie Gallimard, p. 33), conte l'histoire des nourrices à qui l'on coupait une mamelle « pour que l'enfant apprenne plus vite à parler ».

à l'« oeil aveugle »¹⁵, sexe tête-bêche donc, comme les gêmeaux des constellations (*OA*, p. 94), abouchement fusionnel et cosmique, informe comme deviennent informes les « formes immenses et accouplées » qui « emplissent le champ de vision tout entier. » (*OA*, p.95) Informes et même jouant pour leur compte le mythe de la chute d'Icare : « Les corps tête-bêche tournoient lentement dans la nuit, précipités par une chute sans fin et cramponnés l'un à l'autre. »¹⁶

On comprendra alors que ce qui vaut pour le mouvement d'aspiration solaire ascensionnelle d'Orion vaut aussi pour sa marche, apparemment contradictoire d'aspiration et d'enfoncement dans la nature, mouvement que Claude Levi-Strauss avait bien repéré : « Si l'on ne connaissait le mythe, écrit-il, on imaginerait Orion, dans sa marche descendante, bientôt englouti par l'immensité verte à ses pieds. »¹⁷. De fait, selon le propre commentaire de Simon, « le géant se trouve partie intégrante du magma de terre, de feuillages, d'eau et de ciel qui l'entoure », s'enfonçant dans une nature « dont il ne se détache jamais. » (*OA*, p.127)¹⁸.

Plus qu'Orion, plus que le personnage, c'est cette fois le *paysage* qui devient essentiel, avec ce que cela suppose de recul de l'intellectualité au profit de l'intuition sensible. Le « paysage, notait Valéry¹⁹,

¹⁵ Comparaison explicite dans *Triptyque*, Minuit, 1973, p.86 : « sur le gland découvert et gonflé, d'un rose plus foncé, dont elle caresse le trou semblable à un oeil aveugle... »

¹⁶ C'est peut-être Bataille qu'il faudrait convoquer ici, Bataille qui voit l'origine semblable « au mouvement circulaire que la planète décrit autour d'un centre mobile » et qui ajoute : « Ainsi, bien que le mouvement de la vie terrestre soit rythmé par cette rotation, l'image de ce mouvement n'est pas la terre tournante mais la verge pénétrant la femelle et en sortant presque entièrement pour y rentrer ». Georges Bataille, *L'anus solaire*, 1931 *O.C.*, Gallimard, 1970, t.1, p.81-83.

¹⁷ Claude Levi-Strauss, *Regarder, Ecouter, Lire*, Plon, 1993, p.35.

¹⁸ Il est très exactement « *into space* » pour reprendre l'expression qu'il utilisait dans *La Bataille de Pharsale*, *into* étant préférable, ajoutait-il, aux « équivalents faibles » du français que sont *au dedans de* ou *à l'intérieur de* car sans doute suggère-t-il mieux cette immersion dans la « chair » du monde et du sensible en évacuant les oppositions trop binaires (*dedans/dehors*), lesquelles d'ailleurs sont régies par les « règles de la perspective », celles qui donnent au « spectateur la sensation de profondeur » (p. 127) et ne le laissent que *spectateur* du monde donc séparé de lui.

¹⁹ Paul Valéry, *Pièce sur l'art*, « Degas, danse, dessin », « Réflexion sur le paysage et bien d'autres choses », *Œuvres II*, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1219.

semble bien coïncider avec une diminution singulièrement marquée de la partie intellectuelle de l'art. ». Claude Simon parlera, lui, d'*enroulement* sensible du personnage dans et par le monde: « Autour de la tête d'Orion (et non pas derrière », précise-t-il, les nuages « enroulent leurs lourdes volutes » (*OA*, p. 128). Ce retour à la mère-nature et à l'informe que suppose l'immédiateté de l'adhérence, reconduit inévitablement du côté de la terreur. D'où ce vocabulaire de la confusion pâteuse que – une fois n'est vraiment pas coutume –, l'on croirait presque emprunté au lexique de *la Nausée*...

Il ne s'agit en effet que de « magma », de « gangue », de « pâte » (« unique pâte moulée en ronde bosse ») et d'engluement affectant aussi bien l'Orion du tableau que son double écrivain, aussi bien le géant « englué » dans l'argile originel que l'homme malade-écrivain, Achille (à *petits* pas cette fois) qui se traîne « sur place », « englué dans une espèce de pâte tiède et visqueuse dont il ne parvient pas à se détacher. » (*OA*, p. 126-128). D'où encore, cet enfoncement dans le souterrain des toilettes « comme dans les ténèbres des grottes humides » (*OA*, p.76) et cette proximité « des profondeurs obscures, des tonnantes entrailles de pierres et de roches fondues » (*OA*, p.77), qui donnent un relief quasi hallucinatoire à l'informe de ce mouvement régressif.

Or, d'une certaine façon, cette double et symétrique tentation d'une régression ne la voit-on pas aussi dans le tableau de Poussin lui-même, si l'on en poursuit la lecture ? N'y voit-on pas tout à la fois une *aspiration* par le soleil, un *enfoncement* dans la nature et dans l'immense *élévation* de l'arbre, l'accomplissement de sa « remontée à la source »?²⁰ En outre, ne l'oublions pas, dans une version apocryphe du mythe retenue par Natalis Cornes (et dont parle Gombrich), Orion serait le produit de l'eau (Neptune), de l'air (Jupiter) et du soleil (Apollon). De tout cela, on retiendra qu'à nouveau la terreur s'annonce comme dilution ou destruction des formes, destruction qui peut encore prendre l'aspect d'une *guerre à la rhétorique*.

²⁰ « Considérez une plante, admirez un grand arbre, nous dit Valéry, et voyez en esprit que ce n'est qu'un fleuve dressé qui s'épanche dans l'air du ciel. L'EAU s'avance par l'ARBRE à la rencontre de la lumière », cité par J. Derrida dans *Marges de la philosophie*, Seuil, 1972, p.328.

Guerre à la rhétorique

Guerre au discours persuasif, celui précisément qui se déroule dans l'assemblée des écrivains et des parlementaires, discours mis en pièces par le dispositif général de fragmentation de l'ensemble de l'œuvre et par celui, plus particulier des intermèdes imposés par la traduction... Guerre donc à la vanité des discours qui peuvent y être proférés, lesquels ne sauraient jamais être que *convenus* dans la mesure où, organisés par une rhétorique, ils s'appuient sur un fond de *lieux-communs*. (OA, p. 108). Et comme l'a rappelé Benjamin, contrairement au symbole qui est « l'idée elle-même, incarnée, rendue sensible », l'allégorie « ne signifie qu'un concept universel ou une idée distincte d'elle »²¹. D'où le risque de faire de ce genre « si spirituel »²² une figure ridicule et fanée, fanée comme le sont ces figures allégoriques peintes dans la salle du congrès, « grises représentations de la Vertu, de la Loi, du Droit et du Travail ». C'est donc tout ce conceptuel qu'il prend envie à Simon non seulement de tourner en dérision mais de faire voler en éclats. Impossible ici de ne pas comprendre la gravure de *L'Explosion de la bombe de Vaillant à la Chambre des députés* reproduite (OA, p. 107) autrement que comme une illustration de la tentation de l'auteur de dynamiter les différents discours proférés à la tribune du congrès des écrivains et des politiques.

Par ailleurs, pour poursuivre sa guerre contre la rhétorique, Claude Simon procède à une constante déhiérarchisation des composantes d'une oeuvre – ce qu'il appréciait tant chez les peintres allemands de la Renaissance (Dürer²³, Breughel) mais aussi chez les modernes (Dubuffet, Rauschenberg). Pas de véritable respect des « règles de la perspective » donc dans ce tableau de Poussin qui, pour Claude Simon, ne fait que « suggérer » la sensation de profondeur, dans un paysage qui perd « toute dimension perpendiculaire à la

²¹ Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, « Champs » Flammarion 1985, p.177.

²² Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », p.446.

²³ Déhiérarchisation qui permettait par exemple à Diirer de donner « la même importance à une hallebarde qu'à un visage humain, à une pierre inerte qu'à un corps en mouvement » et de tout mettre « au même plan dans la nature. » C'est encore ce que Claude Simon voit et apprécie dans l'*Orion* de Poussin.

toile», dans une toile qui ramène au « premier plan par la vigueur des contrastes et des accents » les « objets lointains » pourtant « bien dessinés à une échelle plus petite » (*OA*, p. 127-128). Ce choix délié de ne pas s'embarrasser des différences d'échelle n'a pas que des effets burlesques : la « disposition et la disproportion des figures sur la toile[...] mettent en péril la souveraineté d'un point de vue ordonnateur du monde. »²⁴ D'où chez le romancier la tentation de déhiérarchiser le rapport récit/description avec désormais la priorité et même l'exclusivité donnée à la description, à celle qui jusqu'alors fut toujours l'*ancilla narrationis*, mais qui désormais s'en émancipe, passant de l'arrière plan où elle était cantonnée au premier plan qu'elle envahit complètement.²⁵

De là, un désordre généralisé qui débouche sur une sorte d'esthétique de l'amalgame, de la *varietas*, aussi « discordante » que « la voix criarde » qui, dans « le vaste hall d'hôtel [...] rempli d'une foule bariolée », « égrène des noms de villes aux consonances bigarrées, comme des noms d'oiseaux, de fleurs, de monstres, d'animaux exotiques... » (*OA* p.85) Désordre de l'espace/temps absolu : la chronologie n'est pas seulement bouleversée, elle est absente, et les points de vue les plus opposés sur le monde sont mis à égalité. Sur le même plan aussi, les gros plans sur l'image d'un timbre et la vue panoramique d'une fresque gigantesque « sous le plafond de quelque Sixtine ou de quelque Panthéon » (*OA*, p.94), renversement quasi grotesque du microcosme en macrocosme et vice versa. Une telle dé-hiérarchisation ne peut évidemment conduire que vers la sortie du jugement esthétique, de la hiérarchie des valeurs dans l'appréciation du beau.

Alors comme si à Baudelaire amoureux des « cartes et des estampes », il mêlait Rimbaud amoureux de « peintures idiotes », Simon a choisi d'amalgamer peintures, montages photographiques, collages, gravures, lithographies, intérieurs de boîte de cigares, photographies, timbres poste, eau-forte, couverture du « Petit Journal »,

²⁴ Clélia Nau, *Le temps du sublime*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.227.

²⁵ Cela d'ailleurs, conformément à ce qui s'est produit en peinture. Cf. Gombrich que C. Simon cite dans son *Discours de Stockholm* : « le paysage naturaliste des arrière-plans, conçu jusque là selon les conceptions de l'art médiéval illustrant des proverbes et inculquant des leçons morales, ce paysage qui remplissait les endroits dépourvus de personnages et d'actions (...), dévore pour ainsi dire les premiers plans... » (*Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p.21).

planches anatomiques... Il a fait aussi, à l'image du « charognard », le choix d'une esthétique du rebut, du déchet, de l'amalgame. Les montages évoqués, qu'ils soient de Rauschenberg ou de George Brecht ressemblent parfois à de véritables entrepôts d'objets les plus hétéroclites. Si le mot *repository*, (titre du montage de Brecht) signifie « entrepôt », ne laisserait-il pas sourdement entendre aussi une sorte de renversement parodique du mot « retable » : passage de ce qui s'offre à voir sur la table d'un autel à ce qui s'offre à voir et à vendre sur la table ou les étagères d'un entrepôt ? De même, qu'indique, même de façon dérisoire, l'obscène index-phallus du peintre dans l'eau forte de Picasso (*OA*, p.97-98), si ce n'est, aussi, cette tension vers l'invu qui habite tous les peintres ?²⁶

Nous voilà revenus, à ce centre vide autour duquel l'art n'arrête pas de tâtonner, de tendre son index, y compris parfois pour l'esthétique moderne si celle-ci n'est, comme certains l'on dit, qu'un nouvel avatar du sublime. La parodie d'ailleurs, dans son retournement rhétorique de la rhétorique, laisse entrevoir un désenchantement devant la fatalité du dédale des signes. N'est-ce pas Bataille qui a écrit : « Il est clair que le monde est purement parodique, c'est à dire que chaque chose qu'on regarde est la parodie d'une autre, ou encore la même chose sous une forme décevante [...] et tout serait visiblement lié si l'on découvrait d'un seul regard dans sa totalité le tracé laissé par un fil d'Ariane, conduisant la pensée dans son propre labyrinthe. »²⁷

Tentation de la terreur, peut-être mais jamais, dans son tâtonnement, Simon n'y cède car s'il en fait l'épreuve, c'est toujours pour mieux l'éloigner, l'écarter, l'*espacer* dans ce qu'on pourrait appeler un processus d'articulation/désarticulation conjuratoire.

²⁶ Jean-Luc Marion a, à ce propos quelques beaux développements en parfaite résonance avec la thématique générale d'*Orion aveugle*, même s'il emprunte le point de vue chrétien qui ne saurait être celui de C. Simon : « Le peintre, écrit-il, voit plus que le visible, comme l'aveugle, peintre et voyant par excellence (...) il se perd jusque dans l'invu, pour y repérer à tâtons ce qui n'attend que lui pour monter au plein soleil de la visibilité » (*La croisée du visible*, PUF, 1996, p.53).

²⁷ Georges Bataille, *L'amus solaire*, O.C., t.1, p.8.

Conjuration articulatoire

D'emblée, au naturel du « bras étendu en avant » mais « tâtonnant dans le vide », Claude Simon substitue l'artificiel de la « prothèse », remplace le bras d'Orion par les « petites mains » d'Arman avec, très visibles, les crochets de leur articulation. Aussi visibles que les « phalanges articulées » du « gantelet de fer » du vieillard qui s'avance vers les Indiens (*OA*, p. 70). Aussi articulés que le couvercle de l' « urne ouvragée » est « articulé à une charnière » (*OA*, p.26). La prothèse, produit de l'art, de la *techné* qui, par adjonction d'un élément devient cet élément ajouté, fabriqué, artificiel, nécessaire à toute articulation, au sens propre comme au sens figuré. Bref, et comme l'étymologie l'indique suffisamment, il est impossible d'*articuler* quoi que ce soit sans le secours de la prothèse de l'art, des mots, des figures et des tropes et il est nécessaire d'y recourir sous peine de retomber dans le mutisme de la terreur. C'est ce qui fait que la parole, toujours, est conjuration de la terreur. Mieux vaut encore la parole et le chant des sirènes que la vue silencieuse des Gorgones²⁸.

Certes, prime le regard dans *Orion aveugle* mais un regard qui sait aussi se faire – et doublement – parole. En amont une parole, qui est un « dire » incluant un « montrer du doigt », mêlant intimement « la voix et les indications », celles de Celadion (et de Vulcain) qui instruisent Orion, compensent son aveuglement, et en aval, le regard-parole porté sur les choses. Dans une telle configuration de gestes éloquents, on voit comme le regard est de toutes parts investi par la parole, la tâche d'Orion comme celle de l'écrivain ou du poète, étant alors de se faire « ambassadeur(s) du monde muet ». De fait, parler les choses, pouvoir les articuler en mots, c'est parvenir à dire leur *propriété* avec l'*impropriété* du langage : ce sera par le détour, l'écart et le transport des figures, principalement celle de la métaphore, que la chose trouvera sa « ressemblance ». Difficile exigence descriptive qui contraint d'abord à puiser dans le fond commun de la langue, ensuite par le détour, à s'éloigner de ce qu'elle entend saisir, pour pouvoir l'appréhender. Il y a donc presque toujours dans *Orion*

²⁸ « Leur vue seule », dit Lucien, « jetait le spectateur hors de lui, le rendait muet de surprise, et comme le disent la fable et la tradition, le transformait en pierre. » Lucien, « Sur un appartement », cité par Clelia Nau, dans *Le temps du sublime*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p.69.

aveugle comme une ascèse conjuratoire de la description. Dans la description réaliste du charognard, c'est peut-être tout d'abord un *phobos* qui est suscité, une peur, une terreur, voire une horreur mais bien vite circonscrites et conjurées dans une *techné* poétique, ici par le détour de la double comparaison: « On dirait un de ces cerfs-volants à la découpe d'oiseau de proie, ou un de ces rapaces empaillés accroché par un fil au plafond d'une boutique de naturaliste. » (*OA*, p.58)

C'est bien le retour de la forme articulée qui a permis la conjuration mimétique de la terreur, telle que l'expose Aristote dans sa Poétique: « Nous avons plaisir à contempler (*thôrountes*) les images (*eikonas*) les plus soignées des choses dont la vue (*orômen*) nous est pénible dans la réalité, par exemple les formes d'animaux parfaitement ignobles et de cadavres. » (1448b9-12)²⁹. D'où le retour en grâce, pourrait-on dire, de cette autre forme de transport qu'est le déplacement, le grand écart allégorique. Voilà pourquoi Claude Simon lui-même peut lire son *Orion aveugle* « comme une allégorie de l'écrivain avançant dans la forêt des signes vers le soleil levant. Or Orion est une constellation et quand le soleil sera levé, il sera lui, effacé (...). Qu'est-ce que cet *effacement* ? Autre chose peut-être, cette fois, qu'une pure dissolution mais quelque chose comme une *catharsis*, au sens où Aristote utilisait le mot « pour parler de la pure transparence de l'eau quand elle est traversée par la lumière. » En fait, ce n'est pas Orion qui disparaît au lever du soleil, c'est celui qu'il *était*. Il n'est pas étonnant d'ailleurs qu'Orion soit pris entre l'immersion dans le sensible et le détour métaphorique ou allégorique, il n'est pas étonnant qu'il soit pris entre ces deux mouvements *héliotropiques*, si le soleil, selon Derrida, est bien le paradigme du sensible *et* de la métaphore », s'il est bien « signifiant sensible du sensible » mais aussi, par son tour et son ellipse, « trajectoire de la métaphore »³⁰

L'articulation de l'ekphrasis

De tout temps, le propre de l'*ekphrasis* fut d'articuler la peinture

²⁹ Cité par Laurent Jenny, *op.cit.*, p.38.

³⁰ Jacques Derrida, *La mythologie blanche*, cité par L. Jenny, *ibid.*, p.44.

en mots, de l'expliquer jusqu'à épuisement. Rien de paradoxal à ce que, une fois de plus, Simon parte de l'œuvre *d'art* à décrire, la meilleur garantie qui soit contre l'illusion naturaliste dont il se garde comme tous les auteurs du « Nouveau Roman ». D'où la place que prendra l'*ekphrasis* de l'*Orion* de Poussin, dans cette réciprocité qui fait de la peinture un poésie muette et de la poésie une peinture parlante. Lecture au moins double ici : celle du mythe et celle du tableau proprement dit, dans ses linéaments. Double garantie de conjurer la muette fascination de l'image dans cette mise en mouvement par la phrase des mouvements propres au tableau, dans cette façon de *susciter* par les mots cet autre « Achille immobile à grands pas » qu'est non seulement Orion mais la toile qui le représente.

Il s'agit alors de montrer de quelle façon s'opère la conjuration de la terreur par la mise en mots de la représentation. Ainsi de cette scène assez cruelle d'amputation dans les premières pages du livre, terrible et terrorisante jusqu'au moment où l'on découvre qu'il ne s'agit que d'un « dessin sous verre, représentant... » (*OA*, p.25). Voilà pourquoi C. Simon joue souvent des limites entre la scène réelle et sa représentation, différant le moment de sa lisibilité, pour mieux faire sentir la satisfaction qu'il y a à identifier l'image comme image. Est alors conjurée la terreur de ne rien voir qui ne soit assigné à la forme d'une figure. Si les « silhouettes des passants » sont vues décroître, elles vont « se fondre dans le magma tacheté le long des hautes façades », si au contraire elles se rapprochent, à ce moment-là « les contours des petites particules anonymes se précisent ».

Détour d'une *ekphrasis* qui se fait mise en abyme (la mise en abyme du tâtonnement de l'écrivain à travers celui d'Orion) mais d'une espèce particulière, ouverte. Pas de spécularité close, pas de réflexion intégrale du monde réel (telle le bouclier d'Achille) ou du monde de l'oeuvre (telle le journal des *Faux-Monnayeurs*), ce qui serait dans les deux cas céder au leurre d'« une unité première ou dernière »³¹ à laquelle se référer.

Plutôt que de reflet c'est de réfraction qu'il faudrait parler, à propos des éléments et des motifs de la toile de Poussin, disséminés dans tout l'espace d'un texte étoilé. De ces éclats réfractés on pourra citer, en désordre et parmi tant d'autres exemples : le tâtonnement

³¹ Jacques Derrida, *La Dissémination*, p.234 et sq..

d'Orion réfracté dans celui de l'homme malade, « tâtonnant » à l'intérieur d'un paquet de cigarettes (*OA*, p. 87) ; la marche d'Orion, réfractée dans celle du noir qui décharge un camion ; le « chaos des nuages » du tableau réfracté dans celui des nuages vus d'avion, eux-mêmes réfractés dans la « brume pâle » qui domine les immeubles, dans les « volutes de fumée blanchâtres » qui « s'échappent de leurs sommets » (*OA*, p. 118) ; l'index tendu de Céladion réfracté dans l'index « dressé » des personnages allégoriques du tableau et dans celui du page de la gravure de Picasso; la voix de Céladion et celle de Vulcain, réfractées dans celle de l'orateur, dans celle de l'enfant au téléphone ou dans celle, « criarde » « obstinée et discordante » de la foule « bariolée » (*OA*, p.85)...

Le régime particulier de l'*ekphrasis* était d'ailleurs annoncé dès le frontispice d'*Orion aveugle*, dessin et avant propos, l'un et l'autre d'un même tracé, celui de la main de Claude Simon, qui fait du dessin déjà une écriture et de l'écriture encore un dessin, dans une belle réciprocité, comme s'il s'agissait de rappeler qu'un même terme (*graphein*) désignait en grec l'acte d'écrire et de dessiner, emblème inaugural du prolongement écrit de l'image qu'est l'*ekphrasis*.

Dans le dessin se retrouvent, concentrés, nombre des motifs qui seront disséminés dans le texte et en constituent le sens, à commencer par ce lieu commun depuis Alberti de la fenêtre ouverte sur le monde. A cela s'ajoute la mise en abyme de l'écriture en train de se faire, sur une page qui se remplit de signes et de ratures, de ce qui est vu du monde, en perspective à travers la fenêtre à demi ouverte, ou de ce qui est vu de l'art, disposé sur le bureau³². Mise en abyme encore, par le mot inscrit, en anglais, sur le paquet de cigarettes (PLAYER'S) de la pratique simonienne du *jeu* de l'écriture. Nous ne reviendrons pas sur ces éléments que la critique simonienne a déjà souvent abordés, mais remarquons peut-être simplement que la mise en abyme ici est aussi peu close que celle d'Orion puisqu'elle aussi s'ouvre de toutes parts...

En effet, la perspective n'est pas centrée, loin de converger vers

³² Reproduction partielle d'une peinture de la Renaissance (détail de *La Défaite de Chosroes* de Piero della Francesca) posée sur un volume au fond à droite du bureau, cendrier en forme de coquille St Jacques, motif fréquent dans la peinture de la Renaissance.

un point central dans le tableau, elle s'évade hors cadre. Et tout le reste avec elle : lampe, bureau, fenêtre et bien sûr l'écrivain-dessinateur lui-même dont n'apparaît, sous forme de « prothèse » que la main pro-ductrice. Ici, si le monde réel apparaît par la fenêtre ouverte, rien n'indique sa préséance sur le monde de l'art qui occupe l'espace du bureau.

Une telle ouverture se retrouve encore dans le régime particulier des illustrations du texte, dans le léger et constant décalage de l'une à l'autre. Décalages qui ne sont pas seulement temporels, mais structurels. Jamais il n'y a de stricte correspondance entre le texte et les images, mais toujours approche périphérique, tout particulièrement dans la description, si souvent reprise, de la scène du débarquement de Christophe Colomb en Amérique³³. Pour le dire avec les mots de Barthes³⁴, « Le texte ne commente pas les images. Les images n'« illustrent » pas le texte », et des unes à l'autre il y a bien *vacillement visuel*, invitation à une reconnaissance qui relève d'un processus de figuration/ défiguration.

Essentiellement, la marche d'Orion dit le *déplacement*, dans tous les sens du terme. A commencer par le sublime qu'on ne saurait longtemps concevoir comme saisie immédiate, mais qui ne l'est que d'être abordé à sa périphérie, dans son imminence et donc dans ses *effets* : tourbillons de poussière, arbres tordus, échevelés... et imminence de l'orage que laisse entrevoir la nuée encerclant le visage du géant. Le nuage ici, ne figure pas seulement la cécité d'Orion mais, il est, en plus, indice biaisé de l'invisible soleil, préfigurant soit sa réapparition, soit l'orage à venir. Dans les deux cas, l'imminence du sublime ne l'est que d'être maintenue sur le seuil. En peinture, le nuage « manifeste l'ouverture de l'espace profane sur un *autre* espace qui lui donne sa vérité » il est toujours « à la jointure du visible et de l'invisible, du représentable et du non-représentable », à la « join-

³³ L'impression de diffraction plutôt que de circularité spéculaire est encore augmentée du fait qu'un motif récurrent dans l'image et dans le texte du débarquement de Christophe Colomb, à savoir la *croix*, est non seulement déjà implicitement compris dans *La défaite de Chosroès* (qui raconte son refus du baptême et son rejet de la Sainte Croix) mais émigre et rebondit à travers le texte, essentiellement sous l'aspect de l'ombre "cruciforme" de l'avion (p. 12))

³⁴ Roland Barthes, *L'Empire des signes*, Skira, « les sentiers de la création », 1970.

ture » qu'est précisément l'art et l'arsenal de ses artifices: tropes et figures. Or ces figures (allégorie, métaphore) ne sont pas seulement déplacements, elles sont aussi mises en mouvement de l'écriture par quoi l'auteur lui-même finit par se reconnaître dans sa propre disparition. Il suffira qu'il ait su les manipuler et les combiner comme demandent à être déplacés de leurs casiers, échangés avec d'autres, les objets de certains « combines », celui de Brecht par exemple. Comme le dit le mouvement auquel Brecht a lui-même appartenu, *Fluxus*, tout est pris dans le flux, dans le cours incertain de la vie.

D'où l'importance du S, cette lettre qui figure si bien le « trajet » tout en « sinuosités » de la peinture (*OA*, p.30), « replis sinueux » des intestins qui se tordent, « lignes hélicoïdales » qui s'enroulent de l'enseigne du coiffeur, reptation érotique du couple d'amants, « méandres » des rivières, boa de la vieille dame ou ficelle détendue du lapin qui « serpente sur le trottoir »... Forme moins du chemin que du cheminement : « L'ensemble est animé de lents mouvements de contraction et de décontraction, se déformant imperceptiblement. » (*OA*, p.33). Le S est comme issu d'un arc de cercle qui, loin de se refermer sur lui-même rompt sa boucle à mi parcours, ouvre son orbite et se propulse hors d'elle comme hors de cette porte à « tambour » qui apparaît si souvent dans le texte. Il figure alors assez bien le trajet productif des métaphores qui, loin de se clore sur la propriété de leur impropiété, se rouvrent constamment et procèdent à l'engendrement du texte, un peu comme dans l'univers logologique de Dubuffet dont le *Caballero* (*OA*, p. 124) n'est qu'un bref exemple.

Ainsi les « *canyons* de pierre et de briques » qui évoquent l'espace vertigineux séparant les buildings (*OA*, p.45) vont-ils produire, engendrer quelques pages plus loin la description d'un véritable canyon des « parois glacées de la montagne » (*OA*, p.58) et amener la reproduction du montage de Rauschenberg nommé « *Canyon* ». Les mots semblent frayer au texte son parcours : ainsi les « orgues » inclus dans une comparaison (*OA*, p. 24) vont-ils devenir « organes » au bas de la même page et finir par se retrouver à titre de métaphore implicite de grandes orgues dans la *Cathédrale du ciel* de Nevelson. Travail de déplacement donnant lieu à quelques passages quasi hallucinatoires, tel celui où se trouvent assimilées l'image du couple copulant et celle de la planche anatomique: « Dans cette position

son dos blanc et ses reins se trouvent collés à la paroi transparente sous laquelle remuent les organes pourpres et bleutés de son compagnon. » (*OA*, p.132-133).

Une telle condensation est en accord avec celle qui se trouve dans *l'Orion* de Poussin, tableau qui condense en effet toute l'histoire d'Orion : non seulement sa marche vers le Soleil pour recouvrer la vue mais la présence de Diane, laquelle intervient pourtant plus tardivement dans l'histoire, et celle de Vulcain en « témoin » de la guérison. Voilà bien toute une économie textuelle, faite d'une part de mouvements rythmiques, d'autre part de « condensations », ce que Freud appelle « travail du rêve ». C'est ce qui fait de la figuration un processus toujours en cours mais qui n'a plus rien à voir avec la terreur de l'informe mais tout avec l'euphorie d'une forme se cherchant dans le bonheur du rythme vital. Tel celui des poumons qui sont « animés de mouvements réguliers de contraction et de dilatation » ou des « entrailles » qui bougent par *des* « imperceptibles déformations » (*OA*, p.114) ou encore de la « veine gonflée, au tracé sinueux et d'une couleur bleu-gris, qui traverse la tempe de la vieille dame » et qui « bat rapidement... » (*OA*, p.116)³⁵

Autrement dit la reconnaissance se fait *dans* le mouvement, dans le procès de l'altération, elle est figuration en acte, un tel travail substituant à la notion de re-présentation celle de « présentation », au discours chronologique et à la relation causale une *coprésence* de tous les éléments et aux relations temporelles, des relations de lieu³⁶. Des *relations*, voilà l'essentiel, voilà ce qui fait du lieu non une entité close et circonscrite mais un champ toujours ouvert de liens et de rapports. Une fois relégué le mythe et la terreur de *la* vision, unique, monoculaire, exorbitée, au statut inerte d'une boule « livide » et sans vie, reste l'essentiel : la suite infinie des images du monde « qui viennent se plaquer[ur la rétine], glisser, l'une prenant la place de l'autre. » (*OA*, p. 146), l'important étant ici ce mouvement de substitution qui règle définitivement la question de la re-présentation,

³⁵ Rythme vital surtout, du couple d'amants de la gravure de Picasso à laquelle C. Simon revient dans *Les Corps conducteurs* : « ...dans le dessin qui se déforme et se reforme au gré des mouvements ou des secousses de l'étreinte, il devient possible de distinguer les mouvements particuliers de chacun des deux corps », *Les Corps conducteurs*, éd. Minuit, 1971, p. 133.

³⁶ Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*, Minuit, 1990, p. 180.

c'est à dire celle de l'*origine ou* du modèle. Travail sans fin, sans cesse à reprendre et qui le sera dès *Les Corps conducteurs*.

S'il est vain de vouloir résumer l'histoire d'*Orion aveugle*, on ne peut omettre de souligner l'importance, sinon du personnage, du moins de la figure de l'homme *malade*?³⁷ Pourquoi ce choix ? Sans s'arrêter à des raisons strictement autobiographiques, on peut aisément avancer qu'elle vise à suggérer le fort mauvais état de l'homme occidental, européen, au sortir de la catastrophe majeure du siècle, malade de lui-même, de ses représentations, de sa culture et des horreurs qui l'ont accompagnée, peut-être également malade de *la représentation*, de la terreur qui si souvent l'escorte, parfois s'installe, à son défaut.

Ce n'est donc pas sans raison, ni sans ironie, que Simon a fait le choix d'un personnage dont le moins qu'on puisse dire est qu'il n'est pas *en forme*. C'est là son malheur mais sans doute aussi son salut. Car s'il est en « mauvais état », c'est que tout simplement *l'état* (au sens le plus statique du terme) n'est plus son fait, et que sa santé étant *altérée*, c'est lui-même (et son auteur) qui, à travers l'oeuvre en constante métamorphose, se trouve en voie d'*altération* et de disparition. L'homme malade qui se traîne dans la grande ville (ou celui qui le fait dans la jungle), l'homme malade de la représentation n'est pas seulement en proie à la mélancolie d'un voir infiniment lacunaire, il disparaît aussi dans l'euphorie créatrice de la (dé)formation des formes. Quelque chose en lui subsiste de l'acédie mélancolique du fils sans père enregistrant la fin de toute sacralité, dont le regard est d'autant plus avide d'images, que, pour lui, tout s'est fait équivalent. Mais le voilà transporté, dans la constellation d'un texte ouvert, aussi éclaté que la « constellation équatoriale du Serpent » (*OA*, p. 91), dans ce parcours d'un « choix » qui va de la distinction à l'effacement

³⁷ Essentiel dans *Orion aveugle* puis dans *Les Corps conducteurs* mais aussi, bien plus tard, dans *Le Jardin des Plantes*. Jean-Yves Laurichesse a pu mettre en relation l'homme malade d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* et « le compagnon malade de Novelli » dans *Le Jardin des Plantes* (« Orion aveugle dans la forêt amazonienne », Claude Simon et *Le Jardin des Plantes*, éd. Crin 39, 2001, p. 58.

et à travers lequel se dissipe peut-être toute terreur de la présence. Contrairement à l'assurance que nous en donne Husserl, [...] le « regard » ne peut pas « demeurer », ainsi J. Derrida concluait-il *La voix et le phénomène*³⁸ en 1967. A sa façon, quelques années plus tard, Claude Simon a peut-être choisi de dire quelque chose d'approchant dans son tâtonnement d'*Orion aveugle*.

³⁸ Jacques Derrida, *La voix et le phénomène*, PUF, « Quadrige », 1967, p. 117.

Nicolas Poussin (1594-1665), *Paysage avec Orion aveugle cherchant le soleil*, 1658. Huile sur toile (119 x 183 cm). The Metropolitan Museum of Art, the Fletcher Fund, USA, New-York.

©The Metropolitan Museum of Art-Dist.RMN

Robert Rauschenberg (1925-2008), *Factum II*, 1957. Combine painting : oil, ink, pencil, crayon, paper, fabric, newspaper, printed reproductions and painted paper on canvas, 61 3/8 x 35 1/2' (155, 9 x 90, 2 cm). Purchase and an anonymous gift and Louise Reinhardt Smith Bequest (both by exchange), 1999. The Museum of Modern Art (MoMA), USA, New-York.

The Museum of Modern Art, NewYork/Scala Florence (digital image) ©
Robert Rauschenberg - ADAGP, Paris, 2010