Corporéité, métaphore et image dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* de Claude Simon

Jean H. Duffy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/908>
DOI : 10.4000/ccs.908
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 mai 2014
Pagination : 117-141
ISBN : 9782753533387
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Jean H. Duffy, « Corporéité, métaphore et image dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 9 | 2014, mis en ligne le 22 septembre 2017, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/908> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.908>

CORPORÉITÉ, MÉTAPHORE ET IMAGE DANS *ORION AVEUGLE* ET *LES CORPS CONDUCTEURS* DE CLAUDE SIMON¹

Jean H. DUFFY
University of Edinburgh

Si les avis ont souvent été partagés quant à la cohérence esthétique des *Corps conducteurs*, dans son ensemble, la critique l'a situé dans le contexte du nouveau roman et, en particulier, dans la phase la plus théorique et « ricardolienne » de celui-ci². Considéré dans une perspective formaliste, *Les Corps conducteurs* semble constituer l'aboutissement logique d'une longue évolution, d'un processus d'épuration par lequel Simon a essayé d'éliminer les « scories » romanesques traditionnelles (traits de caractère et psychologie des personnages, intrigue, liens de causalité, etc.) au profit d'une exploration de la forme et de la polyvalence des signes. Si certains critiques le considèrent comme moins réussi que *Triptyque*

1. Cet article est dédié à Rhiannon Goldthorpe qui a dirigé ma thèse de doctorat sur Claude Simon et qui m'a initiée il y trente-cinq ans à l'étude de l'œuvre de Merleau-Ponty. Je remercie Emmanuelle Lacore-Martin qui a lu et commenté une première version de l'article. Je remercie également l'université d'Édimbourg pour son soutien financier. Les abréviations et sigles suivants sont utilisés. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945: *PP*. Drew Leder, *The Absent Body*, Chicago, University of Chicago Press, 1990: Leder.
2. Voir, par exemple, D. Carroll, *The Subject in Question: The Languages of Theory and the Strategies of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1982, p. 186-88; C. Toloudos, « Metaphor and *Mise en abyme* in the Nouveau Roman », *The International Fiction Review*, vol. 10, n° 1, 1983, p. 30; A. C. Pugh, « Retours et répétitions dans *L'Acacia* de Claude Simon », *La Répétition*, éd. A. Montandon et S. Chaouachi, Clermont-Ferrand, PU Blaise Pascal, 1999, p. 317-29, p. 322; A. Cresciucci, *Claude Simon*, « *La Route des Flandres* », Klincksieck, 1997, p. 6; M. Sirvent, *Jean Ricardou: de Tel Quel au nouveau roman textuel*, Amsterdam, Rodopi, 2007, p. 105; E. Tonnet-Lacroix, *La Littérature française et francophone de 1945 à l'an 2000*, L'Harmattan, 2003, p. 166; A. Glacet, *Claude Simon chronophotographe, ou les onomatopées du temps*, Villeneuve d'Ascq, PU du Septentrion, 2007, p. 86. Voir aussi, J. Ricardou, « Le Dispositif osiriaque », in *Nouveaux Problèmes du roman*, Le Seuil, 1978, p. 179-243. Pour un résumé de la réception des *Corps conducteurs* par la presse française, voir Claude Simon, *Œuvres*, « La Pléiade » t. II, éd. A. B. Duncan, avec B. Bonhomme et D. Zemmour, Gallimard, 2013, p. 1443-44.

ou *Leçon de choses*, plus susceptible de faire l'objet d'une lecture réductrice³, et si Simon lui-même a été déçu par les interprétations psychologisantes que le roman a suscitées⁴, d'autres critiques ont réagi beaucoup plus positivement et se sont concentrés sur l'exploration de la très complexe dynamique linguistique du texte, sur l'analyse des procédés de renouvellement formel ou sur une étude de la récurrence à travers le texte de simulacres de toutes sortes. Quant à *Orion aveugle*, la critique s'est jusqu'ici intéressée surtout soit à la très importante préface de Simon et aux éclaircissements qu'elle apporte sur ses principes esthétiques et sa méthode de composition, soit au dialogue entre le texte et les très diverses images qui l'accompagnent. Ces recherches sur les deux œuvres⁵ ont apporté des éclairages précieux sur de nombreux points, et la présente étude leur est redevable à plus d'un titre.

Cependant, quoique notre démarche ne vise nullement à contester la validité des approches précédentes, la lecture d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* que nous proposons cherche à tempérer la forte tendance formalisante de la plupart des commentaires critiques sur ces deux œuvres. Si la publication d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* semble avoir signalé une rupture – certes temporaire – avec quelques-unes des caractéristiques les plus distinctives de sa pro-

3. D. Carroll, *The Subject in Question*, op. cit., p. 188; R. Sarkonak, *Understanding Claude Simon*, Columbia, SC, University of South Carolina Press, 1990, p. 133; L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire*, Le Seuil, 1977, p. 193-94.

4. « Claude Simon à la question », *Claude Simon: analyse, théorie, Colloque de Cerisy du 1 au 8 juillet 1974*, éd. J. Ricardou, UGE, 1975, p. 403-31 (p. 424). Voir aussi M. Joguet, « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, n° 8, 2007, p. 165-96 (p. 174), rééd. de « "Le poids des mots, dialogue avec Claude Simon", entretien avec Monique Joguet », *Le Figaro littéraire*, 3 avril 1976, p. 13-14.

5. M. J. Evans, *Claude Simon and the Transgressions of Modern Art*, Basingstoke, Macmillan, 1987; C. DuVerlie, « Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology », *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, éd. R. Birn and K. Gould, Lewisburg, Bucknell University Press, 1981, p. 200-17; M. M. Brewer, *Claude Simon: Narrativities Without Narrative*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1995, p. 73-82; Ch. Genin, « La Fenêtre ouverte. Parcours d'un "livre d'images": *Orion aveugle* de Claude Simon », *Littérales*, n° 3 (1988), p. 77-100, <http://christinegenin.fr/memoire/la-fenetre-ouverte-1988>; C. Michel, « *Orion aveugle/Les Corps conducteurs* de Claude Simon: une esthétique du bricolage », *Figures de l'hétérogène*, éd. M. Collomb, Montpellier, PU Paul-Valéry, 1998, p. 169-80; « De l'empreinte de la peinture, et son effacement. *Orion aveugle* (1970), *Les Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973) de Claude Simon », *Perspectives*, n° 7, 2000, p. 9-25; « Des rigoles de sang blanc: du graffiti au palimpseste, selon l'analogie. *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », *Elseneur*, n° 23, 2008, p. 149-64; J. Gleize, « Orion-Simon sur les sentiers de la création ». *Cahiers Claude Simon*, n° 6, 2010, p. 71-85. Plus récemment toutefois, la critique a accordé plus d'attention aux aspects thématiques (questions spatiales, temporelles, perceptuelles, affectives) des *Corps conducteurs*: I. Yocaris et D. Zemmour, « La Conquête de l'espace » et A. B. Duncan, « L'Espace et le temps dans *Les Corps conducteurs* », *Claude Simon: géographe*, éd. J.-Y. Laurichesse, Classiques Garnier, 2013, p. 77-93, p. 109-20. À noter aussi la lecture néo-marxiste des *Corps conducteurs* de Fredric Jameson (*Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Londres, Verso, 1999, p. 132-53) et la très riche étude de Karheinz Stierle sur les rapports entre histoire et discours et sur la pluralisation des projections dans *Les Corps conducteurs*, « Histoire et discours dans *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », trad. L. Cassagnau, *Lectures allemandes de Claude Simon*, éd. I. Albers et W. Nitsch, Villeneuve d'Ascq, Septentrion, 2013 [1980 pour la version originale allemande], p. 75-97.

duction littéraire précédente (notamment, l'entrelacement de voix et de perspectives multiples et la syntaxe proliférante) et si Simon a fait de son mieux pour purger les conventions romanesques « traditionnelles », cela ne veut pas dire pour autant qu'au début des années 70, il se soit soudainement désintéressé de l'homme en tant que sujet percevant, qu'il se soit détourné de l'exploration de l'expérience d'être-au-monde qui avait en large partie guidé son œuvre jusque-là. Notre hypothèse de départ ici est que ce qu'on pourrait appeler très grossièrement le projet phénoménologique et le projet formel et linguistique de Claude Simon ne sont pas contradictoires, mais plutôt complémentaires. Cette étude essaye d'approfondir l'analyse phénoménologique des romans de Simon que nous avons proposée dans deux articles précédents⁶.

Au cours des trois dernières décennies, on a vu l'éclosion considérable, dans de nombreux champs de recherche, de travaux interdisciplinaires qui puisent en partie leur inspiration dans l'œuvre de Merleau-Ponty. Ainsi son influence se fait-elle sentir non seulement dans les sciences humaines et sociales, mais aussi dans l'émergence de certaines tendances de recherche majeures dans la médecine, la bioéthique, et le vaste champ interdisciplinaire que sont les sciences cognitives. Parmi les diverses voies ouvertes, nous avons cru bon d'en privilégier deux, qui nous paraissent utiles pour notre propos. De façon générale, mais particulièrement dans la première partie de l'article, notre analyse prendra appui sur l'approche théorique, développée par le philosophe et médecin américain Drew Leder, concernant la maladie, le « corps absent » et la viscéralité⁷. Si la pensée de Leder, dont les travaux s'inspirent explicitement de Maurice Merleau-Ponty et de Frederik Buytendijk, guidera l'ensemble des réflexions qui suivent, la deuxième partie de l'article sera informée par certaines idées empruntées à la linguistique cognitive et, notamment, par les travaux de George Lakoff, Mark Johnson, Raymond Gibbs, Mark Turner et Zoltán Kövecses sur les rapports entre la métaphoricité et la corporéité⁸. Enfin, dans un troisième temps, nous passerons à l'analyse de l'iconographie d'*Orion aveugle* pour montrer la récurrence, dans les images apparemment très diverses qui la composent, de références explicites ou sous-entendues au corporel et à la corporéité et pour esquisser rapidement une lecture phénoménologique de certaines de ces images.

6. J. H. Duffy, « Claude Simon, Merleau-Ponty and Perception », *French Studies*, vol. 46, n° 1, 1992, p. 33-52; J. H. Duffy, « Claude Simon, Merleau-Ponty and Spatial Articulation », *Romance Studies*, n° 20, 1992, p. 59-73.

7. *The Absent Body*, *op. cit.*

8. G. Lakoff et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, Chicago, University of Chicago Press, 1980; R. Gibbs, *Embodiment and Cognitive Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005; Z. Kövecses, *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2002; M. Turner, *Reading Minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*, Princeton, Princeton University Press, 1991.

DYSPARITION DU CORPS

Pour Merleau-Ponty le corps est le « véhicule de l'être au monde » (*PP*, 97) ; être humain, c'est être incarné ; et c'est à travers le corps que le monde prend sens et que se réalise le contact avec l'autre. Mais l'expérience corporelle humaine a ceci de paradoxal, que, dans la vie quotidienne, lorsque nous sommes en bonne santé, notre corps tend à s'effacer, à « disparaître ». Dans l'attitude naturelle, le corps vécu est *ecstatique* ; il est « ce qui se projette hors de soi et se dissimule dans l'acte qui lui révèle ce qui est autre⁹ ». À condition que rien ne trouble notre équilibre physique, notre corps fonctionne discrètement, nous laissant libre de vivre « au-delà » de nous. Drew Leder évoque ainsi la dynamique ecstatique-récessive inhérente à la corporéité : « Human experience is incarnated. [...] The structure of my perceptual organs shapes that which I apprehend [...]. Yet this bodily presence is of a highly paradoxical nature. While in one sense the body is the most abiding and inescapable presence in our lives, it is also essentially characterised by absence. That is, one's own body is rarely the thematic object of experience » (Leder, p. 1). La plupart du temps, notre corps est « absent », ce qui veut dire que nous nous appuyons sur lui sans y réfléchir (Leder, p. 20). Grâce au savoir-faire qui s'est sédimenté au cours de notre vie, grâce à notre schéma corporel qui nous permet d'évoluer dans l'espace, nous n'éprouvons pas notre corps pour lui-même. Tout à nos activités, nous les accomplissons automatiquement, sans avoir besoin de penser les mouvements et les gestes que nous effectuons, ni de penser au corps qui les exécute : « Mon corps a son monde ou comprend son monde sans avoir à passer par des "représentations", sans se subordonner à une "fonction symbolique" ou "objectivante" » (*PP*, p. 164).

De plus, si dans la vie quotidienne, nous avons très peu conscience de notre « corps de surface », c'est-à-dire si nous faisons les gestes de tous les jours sans réfléchir aux positions de nos membres, à la tension de nos muscles, à l'angle de notre posture, etc., nous avons encore moins de conscience de ce qui se passe à l'intérieur de notre corps. Le fonctionnement viscéral de notre corps – la vie végétative des appareils cardio-vasculaires, respiratoires, digestifs et uro-génitaux – échappe à notre conscience, se dérobe à notre contrôle (Leder, p. 36). Dans la vie quotidienne le corps de surface, « ecstatique » échappe à la conscience réflexive, parce que les organes de surface sont directement impliqués dans le « je peux » phénoménologique. Mais les organes externes peuvent quand même se voir, se toucher. Par contraste, notre conscience du corps récessif, est caractérisée par de grandes lacunes, puisque les organes et systèmes internes ne se laissent pas percevoir de façon somesthésique (p. 43).

9. L. Wacquant, « Notes de lecture », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 104, 1994, 47-55, p. 50.

Cependant, dès qu'il y a dysfonctionnement – que cela soit par suite d'une maladie, d'un accident, du vieillissement ou d'autre chose – le corps sort de la latence et s'impose à notre attention, souvent en prenant le pas sur d'autres préoccupations. La maladie, la blessure, le trauma font irruption dans la vie normale, portent atteinte au « je peux » qu'est, selon Merleau-Ponty, la conscience (« La conscience est originairement non pas un "je pense que", mais un "je peux" », *PP*, p. 160). Toute atteinte à la santé a pour effet d'insister sur la présence du corps (qui, à d'autres moments, « se tait »). En affaiblissant l'intentionnalité opératoire, en desserrant les liens antéprédicatifs qui sous-tendent notre être-au-monde, la maladie sérieuse ou la blessure modifie notre monde, réorganise notre espace et notre temps, et met entre parenthèses les évidences du sens commun.

On sait l'intérêt que Merleau-Ponty avait pour les romans de Claude Simon¹⁰. On sait aussi que Simon a assisté à un des cours du philosophe¹¹. Mais on ne sait pas si le romancier s'est familiarisé avec les œuvres de Merleau-Ponty et on ne peut pas savoir ce que le philosophe aurait pensé des œuvres dites « formalistes » de Simon. Ce qu'on peut dire c'est que les romans de ce dernier – et j'y inclus ceux des années 70 – abondent en passages et détails qui suggèrent que la manière dont Simon appréhendait les rapports entre l'homme et le monde était très proche de celle de Merleau-Ponty, et que la conception de l'expérience d'être-au-monde qui transparaît dans son œuvre est intuitivement phénoménologique.

Tournons-nous maintenant vers l'analyse d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs*. L'hypothèse que ces deux textes soient sous-tendus de part en part par une conception phénoménologique de l'expérience humaine est appuyée par maints éléments textuels. Premier d'entre eux, la quasi-ubiquité des références au corps humain dans tous ses aspects, à sa constitution anatomique et à son fonctionnement physiologique. Chose curieuse cependant, si la critique simonienne a souvent noté la diversité des types de corps évoqués et si elle a constaté la récurrence de motifs se rapportant à la maladie et à l'amputation, la densité des références corporelles semble n'avoir pas suscité beaucoup d'intérêt¹². À chaque page, on trouve au moins un – le plus souvent, plusieurs – termes se rapportant à l'anatomie et à la physiologie, aux

10. Voir « Cinq notes sur Claude Simon », *Entretiens*, n° 31, 1972, p. 41-46; « Merleau-Ponty répond à Claude Simon, "Écrivain et penseur" », *Médiations*, n° 4, 1961-1962, p. 5-10; *Notes de Cours*, 1959-1961, Gallimard, 1996, p. 204-20.

11. Voir M. Calle-Gruber, *Une Vie à écrire*, Le Seuil, 2011, p. 270-72.

12. Cf. l'ubiquité des références au corps et aux sens chez Walt Whitman. Simon a exprimé son admiration pour l'œuvre du poète américain (le « barde de Manhattan ») dans son interview avec Jean-Claude Lebrun de mars 1998, « Claude Simon: "Parvenir peu à peu à écrire difficilement" », *L'Humanité*, 13 mars 1998, p. 18. Voir en particulier « I Sing the Body Electric » (*Leaves of Grass*).

infirmités et pathologies auxquelles le corps humain est sujet, et à sa détérioration et son vieillissement inéluctables. S'ajoute à cela le fait qu'on relève aussi une multitude de descriptions de simulacres corporels de toutes sortes¹³. Enfin, il convient aussi de noter que la plupart des boutiques devant lesquelles passe l'homme malade sont, d'une manière ou d'une autre, associées au corps humain, soit qu'elles vendent des vêtements et des chaussures (OA, p. 125; CC, p. 75, 154, 220), soit qu'elles offrent des services se rapportant à la santé (CC, p. 154), aux soins de coiffure (CC, p. 211), au soin des vêtements (CC, p. 220) ou à la réparation des chaussures (CC, p. 211), soit qu'elles vendent des produits alimentaires (OA, p. 125; CC, p. 75, 220), des stimulants (CC, p. 141, 205, 211) ou des magazines pornographiques (CC, p. 146-47), soit qu'elles vendent des objets ou des machines qui ont été conçus pour être utilisés manuellement (par exemple, des jouets, des jeux de cartes, des puzzles, des machines à écrire, des dictaphones¹⁴ [OA, p. 125; CC, p. 75, 155]).

Parmi les références corporelles, on peut aussi identifier plusieurs ensembles de motifs se rapportant au corps érotique, au corps morbide, et au corps objectif, ainsi que de nombreuses références à diverses sortes de corps métaphoriques. Nous reviendrons plus tard sur la question des rapports entre ces groupes de références corporelles; pour l'instant, nous nous limiterons à une présentation du groupe de références le plus important – celui qui se rapporte au dysfonctionnement du corps humain – avant d'examiner plus en détail l'ensemble des références se rapportant à l'homme malade qui marche dans les rues d'une grande ville américaine.

Ainsi est-il frappant de constater la fréquence de descriptions souvent très détaillées de situations dans lesquelles un personnage subit des déficits sensori-moteurs, rencontre des difficultés à accomplir des gestes simples de la vie courante, éprouve des perturbations de la perception et de l'intégration d'informations visuelles ou, même, se trouve en proie à des hallucinations. On peut citer: l'homme malade qui visite le continent américain, les divers groupes (conquistadores, guérilleros, prospecteurs) qui traversent la jungle sud-américaine et qui tombent gravement malades ou qui sont attaqués et

13. Voir M. M. Brewer, *Claude Simon: Narrativities Without Narrative*, op. cit.

14. Notons aussi la fréquence des références à des instruments de musique, à des outils et à des armes à main, c'est-à-dire des objets exigeant un savoir-faire corporel: mandoline (CC, p. 88), guitare (OA, p. 24, 32, 113, 122; CC, p. 9, 16, 68, 74), trompettes (OA, p. 62; CC, p. 34, 105), cymbales (CC, p. 187), accordéon (OA, p. 25, 83; CC, p. 10, 49), cuivres (CC, p. 187, 188), violoncelle (CC, p. 161), orgues (OA, p. 24; CC, p. 9, 189), contrebasse (OA, p. 111; CC, p. 66), timbre (OA, p. 33; CC, p. 17), pinceau (CC, p. 149, 156, 158), marteaux (OA, p. 86; CC, p. 51, 173, 174), ciseaux (OA, p. 22; CC, p. 8), scalpel (OA, p. 22; CC, p. 7), scie (OA, p. 37, 54; CC, p. 19, 30, 158), écarteurs (OA, p. 22; CC, p. 8), couteau (CC, p. 94, 185), hache (CC, p. 188), pic (CC, p. 188), pinces (OA, p. 22; CC, p. 8, 167, 186, 191, 219), pistolet (CC, p. 194, p. 206), fusil (OA, p. 74; CC, p. 42, 163), carabine (CC, 206), poignard (OA, p. 36; CC, p. 18, 131), épée (OA, p. 86, 142, 143; CC, p. 51, 85, 184), (OA, p. 31; CC, p. 15), arquebuse (OA, p. 31; CC, p. 15), sabre (OA, p. 74; CC, p. 42).

grièvement blessés par des tribus indigènes, la femme aux jambes enflées que l'homme malade rencontre dans la salle d'attente médicale (CC, p. 99, 101), la dame corpulente aux pieds enflés qui s'assoit sur un des bancs dans le petit square où se repose l'homme malade (CC, p. 176), les deux noirs que celui-ci observe dans le même square et qui semblent souffrir de troubles mentaux ou être sous l'influence de l'alcool ou de stupéfiants (CC, p. 198-99), la vieille dame qui traverse, avec beaucoup de difficulté, le hall d'un hôtel (OA, p. 79, 110, 112, 116-17; CC, p. 46, 66-67, 69-70), le boxeur groggy sonné par les coups que lui a assénés son adversaire (CC, p. 106), et Orion, le chasseur géant aveuglé pour avoir violé Mérope (OA, p. 98, 99, 117, 122, 127-29, 143-44; CC, p. 58, 65, 70, 74, 77, 79, 219, 220, 222). À noter que récurrentes sont les références au petit garçon qui, du fait qu'il n'a pas encore maîtrisé parfaitement les compétences de coordination nécessaires pour guider son jouet, n'arrive pas à maintenir debout le lapin mécanique qu'il traîne derrière lui, auxquelles s'ajoute la brève mention d'un autre petit garçon qui, par un mouvement maladroit de son bras, fait choir sa boîte de crayons (CC, p. 171).

Si la quantité et la diversité de ces références attestent de l'importance du motif corporel dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, ce sont les descriptions plus détaillées du vécu sensoriel et perceptif de certains personnages et, en particulier, de l'homme malade qui marche dans la ville américaine qui montrent le plus clairement la parenté entre l'œuvre de Simon et la pensée phénoménologique sur la maladie, telle qu'elle a été développée par Merleau-Ponty et certains de ses successeurs. Dans *Les Corps conducteurs*, la douleur et la fatigue qu'éprouve l'homme malade aiguisent de manière radicale sa conscience de sa propre corporéité et de son environnement. Le lecteur/la lectrice ne sait et ne saura jamais de quoi il souffre; il/elle ne connaîtra jamais non plus l'issue de son mal. Car ce qui intéresse Simon, c'est plutôt la façon dont la maladie altère les capacités physiques, perceptives et mentales du personnage et les effets qu'elle a sur la manière dont celui-ci interagit avec le monde extérieur et avec autrui.

Dans ces deux textes, la maladie se conçoit essentiellement comme une atteinte portée au « je peux » du sujet phénoménologique, atteinte qui se manifeste en particulier dans des déficiences motrices et dans des troubles sensoriels. Ces déficiences et ces troubles ne sont pas désignés comme tels; le narrateur anonyme recourt plutôt à des descriptions qui évoquent les impressions et les sensations du personnage souffrant. Au lieu de nommer les symptômes, le texte décrit, sans les conceptualiser, les impressions et les sensations de l'homme malade. Ainsi, la distance qui sépare l'homme de l'hôtel où il est descendu serait normalement facilement parcourue à pied mais, en raison de l'altération de ses fonctions cognitives et de l'engourdissement de ses membres,

elle lui paraît énorme, et les efforts qu'il déploie pour progresser semblent à peine raccourcir le chemin à parcourir (CC, p. 151-52). À certains moments, la rue semble s'allonger au fur et à mesure qu'il avance (OA, p. 126; CC, p. 76). Ses yeux perçoivent mal la distance, les reliefs, et les transitions lumineuses. Les gens lui apparaissent comme des taches plus ou moins distinctes, des formes vagues, un grouillement confus (OA, p. 64, 119; CC, p. 23, 47, 86-8, 134). Dès qu'il choisit un point de repère et essaye de fixer son regard, l'objet sur lequel il se focalise se brouille et la forme et le fond se confondent en une seule masse compacte (OA, p. 63; CC, p. 36). Lorsqu'il pénètre dans un bar, ses yeux ont du mal à s'adapter à la transition entre la lumière du jour et l'ombre du bar (CC, p. 86-87). À certains instants, les bâtiments semblent flotter (OA, p. 44; CC, p. 23, 146); à d'autres, ce sont les visages des passants qui « s'élèvent lentement, comme des bulles, passent au-dessus de lui et disparaissent, allant sans doute crever, comme ces ballons d'enfants, très haut » (OA, p. 120; CC, p. 73); à d'autres encore, selon l'angle sous lequel il les regarde, les passants prennent l'air de géants et donnent l'impression de dépasser les gratte-ciel (OA, p. 46, 118; CC, p. 24, 71). Tantôt la maladie colore le monde environnant, lui confère un aspect irréel, de sorte que les piétons qui avancent vers lui sont « entourés de cette nauséuse aura d'irréalité et d'aubes de carnivals qu'accusent encore leurs masques inexpressifs » (OA, p. 120; CC, p. 72); tantôt elle semble s'interposer comme un écran qui retranche le malade du monde et émousse les sensations (OA, p. 82; CC, p. 48); tantôt elle dilate le temps, amplifie les perceptions, et fait découvrir des éléments banals du monde environnant sous des aspects insolites (OA/CC, *passim*).

Le malade est hyperconscient de sa corporéité, de sensations et de processus physiologiques qui, dans des conditions « normales », passeraient inaperçus : « Il sent descendre l'une après l'autre dans sa poitrine les petites gorgées glacées qu'il espace prudemment » (CC, p. 120). Il est attentif aux réponses ralenties de son corps (OA, p. 82-3, 90-91; CC, p. 48, 54), à sa lourdeur (CC, p. 94), au refus de ses muscles (CC, p. 112, 140), au moindre défaut de dextérité manuelle (CC, p. 162). Des phénomènes assez courants, tels que la perception de myodésopsies (ou *corps flottants*) ou l'irritation oculaire, s'imposent avec une insistance qui traduit son angoisse montante (CC, p. 132, 162-63). Dans ces passages, comme ailleurs, *Les Corps conducteurs* évoque l'expérience de la « disparition corporelle » que Leder décrit dans *The Absent Body*. Ce néologisme désigne – par opposition à la « disparition corporelle » qui pour l'individu en bonne santé est la norme – la prise de conscience corporelle qui accompagne un dysfonctionnement d'origine biologique ou accidentelle :

La douleur provoque un écart entre un corps-sujet (qui perçoit) et un corps-objet (qui est perçu). Au mode de la disparition, qui caractérisait le corps en bonne santé, succède

le mode de la dys-parition. Le corps est présent, mais comme dysfonctionnant et comme occupant tout le champ de la conscience et des préoccupations du sujet¹⁵.

Autrement dit, le corps qui, dans la vie quotidienne, s'efface pour laisser place à d'autres préoccupations commence, sous l'effet de la maladie, à affirmer sa présence; le malade ressent *l'absence de l'absence* du corps.

À certains moments, cette expérience de dysparition peut être si forte qu'elle provoque un sentiment de scission à l'intérieur même du sujet souffrant. Dans ces moments-là, le malade se dissocie de la partie de son corps qui lui fait mal et la considère comme un intrus. Ainsi le malade d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* éprouve la forte impression qu'il abrite un corps étranger qu'il n'arrive pas à expulser, dont la position se modifie d'un moment à l'autre et qui menace de compromettre son corps propre (CC, p. 95, 111-12). Et puisque, dans *Les Corps conducteurs*, la maladie semble impliquer les organes internes, qui d'ordinaire fonctionnent de manière latente, « off-line », et qui sont, par conséquent difficiles à localiser avec précision, le corps étranger imaginaire que le malade perçoit comme la source de sa douleur présente une forme et une taille variables :

À partir de l'extrémité des doigts la douleur envahit le côté droit, comme si on enfonçait un objet à plusieurs pointes divergentes, se déployant en étoile. [...] Bien après que le docteur a retiré ses mains la sensation de pression persiste, ou plutôt d'un corps étranger, énorme, resté fiché comme un coin. (CC, p. 47)

Cependant, c'est dans les descriptions quasi-surréalistes de l'avalanche de matière grisâtre qui envahit progressivement les divers endroits que visite l'homme malade (CC, p. 88, 95, 99, 100, 127) qu'on voit le plus clairement cette tendance, d'ailleurs bien documentée, des malades à externaliser le malaise et à donner forme concrète à l'angoisse. Si le lecteur finira par intégrer l'avalanche dans un schéma interprétatif en l'attribuant à un état halluciné provoqué par la fièvre, il n'en reste pas moins que la présentation phénoménologique de ces troubles physiques/psychologiques produit un fort effet défamiliarisant.

Quant aux rapports entre le malade et autrui, de nombreuses études ont montré que le caractère éprouvant de la maladie ne tient pas seulement au fait qu'elle perturbe le fonctionnement biologique du corps intime, subjectif, mais aussi au fait qu'elle atteint un être *social*¹⁶. Dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, l'homme malade se trouve dans une grande ville étrangère où il ne paraît connaître personne (à l'exception de la femme avec qui il a eu une

15. M. Winance, « Du malaise au "faire corps" : le processus d'ajustement », *Communications*, n° 81, 2007, p. 31-45.

16. M. Vannotti, « Modèle bio-médical et modèle bio-psycho-social », http://www.cerfasy.ch/cours_modbmbps.php.

liaison amoureuse). Contrairement à ce qui se passe dans *La Bataille de Pharsale* où on peut reconstruire les éléments de base d'une histoire d'adultère et d'obsession, dans laquelle la jalousie, la colère et des sentiments de culpabilité sont des moteurs importants, dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, on n'apprend rien sur les origines de l'homme malade, de son milieu social ou de sa famille. Mais, si dans ces deux derniers textes Simon a plus ou moins éliminé les « scories » psychologiques¹⁷, ce n'est pas seulement pour donner la priorité à l'exploration de la forme romanesque et des possibilités associatives de la langue, c'est aussi en partie pour explorer de manière soutenue le rôle primordial que joue le regard de l'autre dans la communication intersubjective et dans la conscience de soi. *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* sont ponctués de références aux regards – que les personnages échangent, qu'ils projettent sur d'autres, dont ils sont l'objet, regards qui cherchent le plaisir, qui objectivent, qui se croisent, qui s'esquivent – et à des objets qui ont été faits pour être regardés, pour interpeller l'intérêt des passants, pour titiller et séduire, etc. Regards et objets qui sont décrits de manière phénoménologique, sans glose interprétative et qui laissent au lecteur la tâche de les interpréter selon le contexte et les indices qu'il peut en déduire, mais qui néanmoins témoignent de l'importance fondamentale du regard dans tous les aspects de notre vie quotidienne. Les regards qui se posent sur l'homme malade avançant lentement et péniblement le long des avenues sont indifférents, à peine curieux; des regards d'inconnus, ils se posent sur lui tout simplement parce que, immobile, assis sur une bouche d'incendie ou avançant à pas de tortue, il constitue une anomalie dans cette énorme métropole grouillant d'activité. Quant à lui, il est hyperconscient de ces regards d'inconnus, regards qui, avec les reflets que les vitrines lui renvoient, en lui permettant de se voir momentanément de l'extérieur, mettent en relief le rôle déterminant que joue le regard d'autrui dans la prise de conscience de soi et le caractère fondamentalement corporel de tout rapport avec autrui¹⁸. En mettant ce personnage anonyme, « sans qualités » dans une situation-limite, en le présentant en situation de crise physique et en le plaçant dans une métropole gigantesque, à la fois écrasante et inhumaine, le texte de Simon met à nu la dynamique spéculaire qui sous-tend nos rencontres avec autrui, fait ressortir jusqu'à quel point notre conscience d'être-au-monde affirme la place centrale qu'occupe le corps dans tout échange interpersonnel, quelque fugitif que soit cet échange.

Restent à considérer les rapports entre les passages consacrés à la maladie et (a) ceux qui évoquent l'acte sexuel, (b) les explications objectives/scientifiques

17. C. Simon, « La Fiction mot à mot », *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, éd. J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon, 2 vol., UGE, 1972, t. II, p. 107.

18. *OA*, p. 28, 123; *CC*, p. 12, 74, 92, 107, 141, 205.

du fonctionnement et du dysfonctionnement du corps extraites du *Larousse 3 volumes en couleur*¹⁹ (1966), les descriptions de diagrammes médicaux et l'évocation de la consultation médicale. Dans un cas comme dans l'autre, on pourrait y voir de simples oppositions thématiques entre respectivement le corps souffrant et le corps jouissant, entre le corps vécu et le corps tel qu'il est déployé sous le regard de l'homme de science. C'est un point de vue défendable qu'il importe cependant de nuancer en y apportant une perspective phénoménologique. Car l'opposition dressée entre le corps-à-corps sexuel et le corps malade peut être lue en termes d'une mise en tension de deux aspects complémentaires d'une seule et même conception de l'expérience d'être-au-monde : dans l'acte sexuel comme dans la souffrance, le corps se fait sentir mais, tandis que la douleur tend à *isoler* le malade et le renvoie à ses propres souffrances, le corps jouissant est expansif : « We fill our bodies with what they lack, open up to the stream of the world, reach out to others » (Leder, p. 75). Ainsi dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, l'étreinte amoureuse suscite un déploiement de l'être ; les corps *emmêlés* des amants semblent s'étendre par-delà d'eux-mêmes, prendre des proportions gigantesques, mythologiques (OA, p. 94-99 ; CC, p. 56-57).

Le statut des références à la médecine et au corps scientifique est ambigu. À première lecture, on pourrait être amené à penser que le texte reprend l'opposition classique dans l'investigation phénoménologique entre corps propre et phénoménal (*Leib*), et corps physique et objectif (*Körper*), autrement dit entre le corps vécu et le corps-matière tel qu'il est étudié par les sciences de la nature. Selon cette perspective, en juxtaposant et en entrelaçant des descriptions détaillées des impressions et des sensations de l'homme malade et des extraits de textes scientifiques et médicaux, Simon aurait réaffirmé la distinction entre « la perspective épistémologique du savoir scientifique et celle, existentielle, de l'incarnation du sujet²⁰ ». Certes, avec ses feuilles d'ordonnance à tête, son salon d'attente aux fauteuils de style, et sa froideur professionnelle, le médecin que consulte l'homme malade semble à première vue représenter le modèle biomédical classique, c'est-à-dire une figure d'autorité disposant de connaissances professionnelles spécialisées. Une telle interprétation ne prend cependant pas en compte le fait que ce médecin et la description de sa pratique diagnostique trouvent leur place dans un réseau très dense de références à des déchiffreurs et à des activités de déchiffrement de toutes sortes²¹. En fin de compte, le médecin est lui aussi un être incarné qui se sert de son corps propre pour explorer le corps de ses patients (Leder, p. 20). Tout comme les explorateurs qui essayent de lire la jungle, comme le conférencier qui s'efforce

19. Voir, C. Simon, *Œuvres II*, op. cit., p. 1455, 1456, 1459.

20. P. Gire, « Le Corps malade. Une expérience de la limite », *Esprit & Vie*, n° 180, 2010, 1-10 (p. 1).

21. OA, p. 60, 61, 78, 98 ; CC, p. 33, 34, 45, 57, 62-63, 158, 159, 161.

de comprendre les discours et les échanges des participants hispanophones, comme Orion qui perçoit et interprète son monde par le toucher ou comme l'écrivain qui découvre à *tâtons* le monde dans et par l'écriture, le médecin est un explorateur-déchiffreur-traducteur qui, malgré son expertise, doit lui aussi avancer en tâtonnant.

CORPS ET FIGURE

S'inspirant fortement de la pensée phénoménologique et reprenant certains concepts de la psychologie gestaltiste, la recherche dans les sciences cognitives des dernières décennies a pu démontrer le rôle fondamental que jouent le corps humain et les schèmes sensori-moteurs dans notre conceptualisation du monde. Les études menées par, entre autres, Raymond Gibbs, George Lakoff, Mark Johnson, Mark Turner et Zoltán Kövecses montrent comment notre condition charnelle joue un rôle essentiel dans la genèse du sens et proposent l'hypothèse que la langue métaphorique serait ancrée dans l'expérience concrète de tous les jours et, en particulier, dans l'expérience corporelle. Pour ces théoriciens, la métaphore n'est point considérée comme écart à l'égard de la norme mais plutôt comme la norme : la métaphore n'est pas décorative ; elle est un instrument de pensée fondamental et fait partie intégrante des processus par lesquels nous concevons le monde et catégorisons ses éléments et nos expériences. De plus, selon Lakoff, Johnson, Gibbs *et al.*, le sens et donc les métaphores se fondent dans l'expérience de la corporéité et dans l'interaction sensori-motrice du corps au monde : « Lakoff & Johnson suggèrent que le sens s'enracine dans nos expériences fondamentales et corporelles d'animaux ayant une certaine configuration physique et résidant sur une planète possédant certaines caractéristiques (en particulier, la pesanteur)²². »

On sait l'importance que Claude Simon attache à la métaphore et à l'analogie. Dès ses débuts la critique simonienne a reconnu le rôle clé que jouent la métaphore et d'autres tropes analogiques dans son écriture, tant à l'échelle microstructurale de la phrase et de la construction syntaxique qu'à l'échelle macrostructurale de l'organisation du texte et de l'agencement de ses séries narratives²³. Cependant, si au cours de ces études on a relevé de nombreuses métaphores et analogies se rapportant au corps et à ses fonctions, ce qui n'a pas été remarqué c'est la compréhension intuitive que Simon semble avoir du

22. M. Borillo et J-P. Goulette, *Cognition et création: explorations cognitives des processus de conception*, Bruxelles, Mardaga, 2002, p. 128.

23. Voir J. Ricardou, « Claude Simon, textuellement », *Claude Simon: analyse, théorie, op. cit.*, p. 18-19 ; R. Sarkonak, *Claude Simon: les carrefours du texte*, Toronto, Paratexte, 1986, et *Les Trajets de l'écriture: Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 1994 ; *Transports. Les Métaphores de Claude Simon*, éd. I. Albers et W. Nitsch, Frankfurt, Peter Lang, 2006.

rapport essentiel entre la métaphoricité du langage et la corporéité. On pourrait même dire que, dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, le romancier est allé jusqu'à thématiser le lien entre le corps et la métaphore et à en faire un des ressorts principaux de sa composition.

Un grand nombre des mots « ordinaires » que nous employons quotidiennement pour désigner des éléments banals de notre monde sont, comme l'ont souvent remarqué les linguistes, des métaphores conventionnelles (ou figées), c'est-à-dire des métaphores qui, au cours du temps, se sont lexicalisées et dont la signification figurée s'est stabilisée au point qu'on les considère dans la langue contemporaine comme ayant une valeur littérale. Parmi ces métaphores conventionnelles, les termes corporels sont particulièrement fréquents : ainsi parle-t-on du « bras » d'un fauteuil, du « pied » d'une table, du « dos » d'un livre, de la « tête » d'un marteau, etc. Que Simon soit conscient de cette métaphoricité profonde de la langue et du potentiel associatif des mots les plus usuels est évident dès la préface d'*Orion aveugle* où il expose sa conception de la création fondée à la fois sur l'exploration des associations suggérées par les mots et sur l'établissement de correspondances entre des phénomènes apparemment très divers : « Une épingle, un cortège, une ligne d'autobus, un complot, un clown, un État, un chapitre n'ont que (c'est-à-dire ont) ceci de commun : une tête. » L'exemple qu'il choisit est des plus banals, mais il illustre de manière on ne peut plus claire les possibilités virtuelles qui se cachent dans le langage courant. En outre, lorsqu'il explique la façon dont il envisage le processus d'écriture et sa pratique compositionnelle, il s'exprime en termes de métaphores et d'analogies très simples qui proviennent du domaine de l'expérience sensori-motrice, c'est-à-dire qu'il a recours à des formules figurées qui sont toutes des variations sur le schème mental du « chemin » ou du « trajet », source, selon Lakoff et Johnston, de nombreuses métaphores conceptuelles primaires²⁴. Pour Simon, les *sentiers* de la création sont ouverts pas à pas, l'écriture est un *cheminement*, les mots sont autant de *carrefours* où plusieurs *routes s'entrecroisent*, l'écrivain est un *voyageur* qui explore ce *paysage* inépuisable, le *chemin* qu'il suit tourne et retourne sur lui-même, le texte se termine avec l'*épuisement* du voyageur, etc. Comme on verra dans les pages qui suivent, dans *Les Corps conducteurs* les enchaînements figurés et les métaphores et analogies filées ont cédé la place à une exploration plus systématique et approfondie de certaines métaphores très courantes que nous employons tous les jours ; et, à force de répéter certaines expressions très communes et

24. Par exemple, « LA VIE EST UN TRAJET », « L'AMOUR EST UN TRAJET ». Voir G. Lakoff et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit., p. 44, 85 ; G. Lakoff, « The Contemporary Theory of Metaphor », *Metaphor and Thought*, éd. A. Ortony, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, p. 202-51 ; et G. Lakoff et M. Turner, *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 62.

de les incorporer dans des réseaux de correspondances qui traversent le texte, Simon les défamiliarise et, ce faisant, met à jour la métaphoricité latente de la langue et le rôle central que le lexique anatomique et physiologique y joue.

Une analyse détaillée des *Corps conducteurs* révèle que le roman est ponctué de formules figurées courantes puisées dans le lexique de l'anatomie mais renvoyant à des objets et des phénomènes fort divers. Ainsi le paysage que le voyageur voit de l'avion est à maintes reprises évoqué en métaphores corporelles depuis longtemps lexicalisées ou qui se trouvent à la limite de la lexicalisation. Vu d'en haut, un alignement de rochers déchiquetés forme une *échine* (OA, p. 54; CC, p. 30), les roches sont en *dents* de scie (OA, p. 54; CC, p. 30); les ondulations de la terre et de la surface de l'océan sont des *rides* (OA, p. 84, 100; CC, p. 49, 59, 182, 197, 201); les tracés méandreux d'une rivière sont *convulsifs* (OA, p. 33; CC, p. 16). Une trouée dans les nuages permet au voyageur de voir des *bras* d'eau (OA, p. 43; CC, p. 22), des reflets de soleil qui courent à travers les *vergetures* de l'herbe, et les *bosses* du terrain (OA, p. 41, 43; CC, p. 20, 22). La ville dans laquelle marche l'homme malade est traversée d'*artères*; le métro qui la dessert est un *boyau* (CC, p. 96). L'appareil de téléphone public d'où il appelle sa maîtresse a un *corps* (OA, p. 132; CC, p. 79). Les rues et les avenues de la métropole sont bardées de néons publicitaires qui s'allument et s'éteignent selon les *pulsations* d'une géante machine invisible (CC, p. 85). Pris par un malaise, l'homme s'assied sur une *bouche* d'incendie (OA, p. 26, 28, 119, 123; CC, p. 11, 12, 71, 75). Les camions, les collines, les bouteilles, les nuages, les montagnes (OA, p. 123, 128; CC, p. 74, 78, 86, 119, 169) ont tous des *flancs*. Ont des *pieds* non seulement les sièges qui meublent le salon de l'aéroport (CC, p. 188) et la chambre d'hôtel (CC, p. 95), mais aussi le guéridon de la salle d'attente médicale (CC, p. 98), les gratte-ciel (OA, p. 47; CC, p. 25), l'aiguille rocheuse qui figure sur une annonce de film (CC, p. 148), les lampes de fer forgé qui ornent les couvertures des magazines érotiques (CC, p. 148). L'inscription qui orne les dalles de pierre qui forment le soubassement de l'immeuble devant lequel s'arrête l'homme malade est faite de lettres qui ont des *pieds* et d'une croix qui a des *bras* (OA, p. 30; CC, p. 14), tandis que les lettres gigantesques qui s'étalent sur la façade du « WORLD'S LARGEST STORE » ont des *ventres* (CC, p. 189, 203) et les ampoules qui encadrent le slogan ressemblent à des *globules* scintillants (CC, p. 189). Les clous qui bordent les sièges des tabourets dans le bar où s'arrête l'homme malade ont des *têtes* dorées (CC, p. 86); les *têtes* des articles d'encyclopédie qu'il feuillette sont en caractères *gras* (OA, p. 44; CC, p. 23); les tentes des étroites boutiques devant lesquelles il passe sont *fatiguées* (CC, p. 139); la table d'examen du docteur avec qui il prend rendez-vous a un aspect *squelettique* (OA, p. 34; CC, p. 17); la masse de neige imaginaire qui

semble envahir la salle d'attente et le cabinet de consultation a un *front* (CC, p. 90, 95, 127); dans le hall rococo de l'hôtel, les fûts de marbre des colonnes sont parcourus d'un lacs de *veines* (OA, p. 78; CC, p. 45); et les fenêtres de la salle où discutent les délégués sont *aveuglées* par de lourds rideaux (CC, p. 177). Enfin, à certains moments, les nuages se gonflent d'énormes *boursouflures* (OA, p. 100; CC, p. 59); à d'autres, ils prennent la forme de *bosses* qui *s'enflent* ou de circonvolutions *intestinales*²⁵ (OA, p. 129; CC, p. 78, 119).

La tendance anthropomorphisante du regard que l'homme impose sur son monde se manifeste également dans certains des passages consacrés aux divers documents et images que scrute l'homme malade/le voyageur au cours de son séjour en Amérique. Le magazine que le voyageur feuillette est illustré de photographies de fleurs exotiques qui ressemblent à « des *bouches* pourpres où darde une *langue* à l'aspect vaguement *phallique* » (CC, p. 164). La mauvaise qualité de la reproduction qui illustre la publicité pour le film *El Indomable* accentue l'aspect *suintant* de la scène (CC, p. 149), et l'annonce publicitaire pour l'Hôtel MacAllyn qui figure sur le plan de métro que scrute l'homme malade est fondée sur un calembour linguistique et visuel qui exploite un des sens figurés du mot « heart » : « Dans le coin opposé on peut lire l'inscription HOTEL MAC ALLYN au-dessus d'une photographie découpée en forme de cœur et représentant un immeuble de vingt-cinq étages [...]. Au-dessous est écrit en cursive : "*In the Heart of the City*" » (CC, p. 161-62). Enfin, on peut trouver ce goût pour la métaphore anthropomorphisante même dans la nomenclature zoologique et les mots que nous utilisons pour désigner certains aspects du comportement animalier. Ainsi apprend-on à la page 215 que le nom familial du Capitonidé est le Barbu; les queues des paons sont ornées d'*yeux* (CC, p. 112); l'oiseau qu'entendent les marcheurs dans la jungle émet des *rires*, *s'esclaffe*, c'est-à-dire fait des vocalisations propres à l'espèce humaine (CC, p. 109, 112, 126, 212).

On relève aussi un nombre non négligeable de correspondances qui reposent sur l'ingestion, l'aspiration, la succion, et les diverses actions associées à la consommation de nourriture. Les yeux de la femme avec qui l'homme a passé la nuit semblent *manger* tout le haut de son visage (CC, p. 176); les joues du chef de la colonne de conquistadores sont *dévorées* par une barbe jaune (CC, p. 194) et leurs armes *rongées* par la rouille (CC, p. 173); les néons publicitaires et affiches lumineuses de la ville fonctionnent grâce à des monstrueuses machines invisibles *nourries* de mines d'or, de forêts *englouties* (CC, p. 85); les jambes alignées dans la vitrine d'une boutique ressemblent à un bataillon de danseuses *englouties* ou *avalées* par une trappe (OA, p. 51; CC,

25. Ilias Yocarlis et David Zemmour ont aussi noté l'importance de la catachrèse dans *Les Corps conducteurs*, *op. cit.*, p. 84.

p. 27) ; le métro *engloutit* sa cargaison humaine dans un bruit de *succion* (CC, p. 97) ; sur la gravure représentant l'arrivée de Christophe Colomb, la mer/ les vagues *lèchel/ lèchent* la poupe du bateau dont les conquistadores viennent de débarquer (OA, p. 31 ; CC, p. 15) ; et pour la gravure érotique (CC, p. 112), l'artiste a employé de l'acide pour faire *mordre* le cuivre.

On trouve par ailleurs aussi un certain nombre de métaphores ou analogies qui se réfèrent soit aux fluides corporels tels que le *sang* ou la *bave*, soit à des actions d'expulsion corporelle telles que l'exhalation ou le vomissement. Les bras de la croix hâtivement inscrite sur la façade d'un bâtiment laissent pendre des rigoles de *sang* blanc (OA, p. 30 ; CC, p. 14). L'écume qui sépare le désert et l'océan s'étale et se rétracte comme des coulées de *bave* (CC, p. 186). De même, le trop-plein de mousse qui glisse lentement sur les parois du verre de bière que commande l'homme malade ressemble à de la *bave* (CC, p. 91), tandis que, dans le même bar, une odeur de bière éventée semble *s'exhaler* des meubles (CC, p. 96). Enfin, les portes des façades de verre et de métal de la ville américaine *vomissent* des groupes bariolés (OA, p. 120 CC, p. 72).

Nombreux et divers sont aussi les objets et phénomènes qui empruntent leur coloration au corps : les rideaux de dentelle d'un magasin sont d'une couleur *pisserieuse* (OA, p. 51 ; CC, p. 27), comme le sont les tranches pelucheuses des cartons déchirés empilés devant la même devanture (OA, p. 123 ; CC, p. 75) ; un des tableaux accrochés dans le bar où l'homme malade s'arrête montre un port avec des navires et des grues dont la silhouette se découpe sur une eau couleur de *bile* (CC, p. 88) ; l'océan que le voyageur survole est lui aussi couleur de *bile* (CC, p. 186), tandis que les souches mortes qu'il voit du même avion sont de la couleur d'*ossements* (OA, p. 43 ; CC, p. 22). Enfin, le motif de la *pâleur* donne lieu à un réseau d'échos textuels qui traverse le texte et établit des correspondances entre ciel, étoiles, soleil, prairies, gratte-ciel, réverbères, et cheminées d'usine²⁶.

Outre l'emploi métaphorique ou comparatif de termes anatomiques et de mots se rapportant à la couleur de certaines parties du corps, d'autres correspondances reposent sur le vocabulaire vestimentaire. Ainsi, dans plusieurs séries narratives, trouve-t-on des nuages, des brumes et des traînées de fumée en forme d'*écharpes* (OA, p. 40, 54, 74, 86, 118 ; CC, p. 20, 30, 42, 50, 71, 208). Les sentiers montagnards que le voyageur voit de l'avion forment des *lacets* (CC, p. 169). Les ouvertures de la bouche d'incendie où l'homme malade se repose sont fermées par un *manchon* (OA, p. 27 ; CC, p. 11). Sur le plan de métro les lignes sont indiquées par des *rubans* de couleurs différentes ; l'océan et le désert sont séparés par un mince *liséré* d'écume (CC, p. 186) ; les

26. OA, p. 44, 86, 100, 118, 126 ; CC, p. 23, 51, 53, 71, 74, 137, 153, 186, 225.

stylos ont des *capuchons* (CC, p. 158, 209) ; le verre de bière a une *couronne* de mousse (CC, p. 90, 96) ; et les cigares sont *bagués* de rouge (CC, p. 141).

En vertu du rôle fondamental qu'elles jouent dans notre appréhension du monde environnant, les métaphores et analogies corporelles sont parmi les moteurs de construction textuelle les plus importants des *Corps conducteurs*. Ainsi trouve-t-on que les glissements de sens les plus déroutants reposent souvent sur une hésitation entre le sens littéral et le sens figuré d'un mot se rapportant à l'anatomie. Le passage suivant peut être lu à la fois comme une description banale du grondement souterrain du métro et comme une évocation métaphorique d'une crise de douleur qu'éprouve l'homme malade :

De très loin, semble-t-il, parviennent parfois des grondements assourdis, comme si le sol était secoué d'ondes sismiques de faible amplitude, provenant des profondeurs obscures, des tonnantes entrailles de pierres et de roches fondues, puis cela s'atténue, cesse aussi. (OA, p. 77 ; CC, p. 44)

C'est peut-être dans les figures que, depuis la nuit des temps, l'homme dessine dans le firmament au-dessus de sa tête qu'on voit le plus clairement la force de cette volonté de maîtriser conceptuellement et linguistiquement l'univers perceptible. Et si les êtres sur lesquels il modèle les figures qu'il trace sur le ciel sont mythologiques, il est significatif que, fréquemment, ces êtres aient été faits à l'image de l'homme et apparaissent sous la forme de représentations magnifiées et idéalisées du corps humain. C'est cet anthropomorphisme qui est à l'origine de la magnifique gravure des signes du zodiaque qui est reproduite dans *Orion aveugle* et qui est évoquée dans *Les Corps conducteurs* aux pages 55-57, description qui inaugure un des passages les plus denses et les plus lyriques du roman. Dans les pages qui suivent cette description, grâce à une technique qui exploite le potentiel du corps comme source de transports analogiques, Simon multiplie les transitions entre les différents niveaux narratifs et complexifie les enchaînements de manière non seulement à faire se chevaucher et s'entremêler des scènes appartenant à plusieurs séries narratives, mais aussi à faire se côtoyer plusieurs genres de discours et divers domaines de « connaissance » et d'invention : l'astrologie et l'astronomie ; la mythologie et la science ; et le récit fictif et l'ekphrasis.

En plus des nombreux exemples de métaphores lexicalisés dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, il convient aussi de mentionner le motif récurrent de l'avalanche qui, comme Simon explique, représente l'écoulement du temps tel que le conçoit l'homme hallucinant²⁷. Pour déconcertants que puissent être ces passages, l'image dont se sert Simon est en fait une variation sur une des métaphores conceptuelles les plus courantes analysées par les théoriciens cognitivistes, c'est-à-dire la métaphore « LE TEMPS EST UN

27. « La Fiction mot à mot », *op. cit.*, p. 91.

OBJET MOUVANT ET SE DÉPLACE VERS NOUS²⁸. » Et il est tout à fait approprié que dans deux œuvres où la métaphore joue un rôle structural si fondamental, l'image (du soleil *couchant*) qui signale à la fois l'éclipse d'Orion, l'évanouissement ou la mort de l'homme malade, la disparition de l'écrivain et la fin du texte soit elle aussi une variation sur une métaphore conceptuelle (« DES ÉVÉNEMENTS SONT DES ACTES²⁹ ») qui présuppose une conception anthropomorphique et contrefactuelle du « comportement » du soleil et lui prête l'intentionnalité.

Notons enfin, pour conclure cette partie de notre étude, en plus de la récurrence de métaphores lexicalisées que nous avons discutée plus haut, que la cohérence linguistique d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* repose en partie sur la présence et la répétition dans les deux textes d'un nombre de mots dérivés ou composés provenant du lexique anatomique, ainsi que de nombreux termes qui, en plus de leur sens premier, ont aussi des acceptions anatomiques ou qui, outre leurs sens général ou générique, prennent des sens plus précis selon le contexte. Parmi les dérivés et composés on peut citer les groupes de parents étymologiques suivants: *dentl dentelél dentellel édentée; bouchel boucherl déboucherl embouchure; jambel enjamberl enjambéel jambages; frontl affrontementl fronton; facel façadel effacer; brasl brassardl embrasserl brachiall gros-bras; visagel dévisager; dosl dossierl adossé; épinel épineux; coudel accoudél accoudoir; cœurl écœurant; têtél en-têtél tête-bêchel nu-têtél tue-tête; ventrel ventrul ventripotentl ventral; mainl maintenul maintientl sous-mains; piedl cou-de-piedl sous-piedl piétonl empiéter; nerfl nervuresl nerveux; fléchisseurl fléchirl flexiblel réflexel infléchir; irisl irisé; arcadel arceau; cuissel cuissard; glandl glande; poitrinel poitrail*. Quant aux termes homonymiques ou polysémiques, on retient les suivants: *gorge, paroi, trait, articulation, cavité, bassin, tissu, membre, colonne, prunele, plaque, croûte* et, bien entendu, *langue*. Considérés conjointement, ces dérivés, composés, homonymes et polysèmes forment un système d'éléments textuels à la fois transitaires et unitaires: transitaires du fait qu'ils peuvent faire glisser la narration vers une nouvelle séquence ou série; unitaires du fait qu'en vertu de leurs parentés sémantiques, morphologiques ou étymologiques ils mettent en place un très riche jeu de correspondances intratextuelles et de résonances infratextuelles. Ainsi, alors même qu'il met en lumière la matérialité du langage et qu'il mobilise sa plasticité, alors même qu'il fait de l'écriture un lieu d'expérimentation formelle, Simon exploite la mémoire des mots, leur bagage culturel et étymologique et les sens qui s'y sont sédimentés au cours des siècles dans le cours de l'usage. Et il les exploite de manière non pas à exclure l'homme du texte mais à l'inscrire au cœur du texte

28. G. Lakoff et M. Johnson, *Metaphors We Live By*, op. cit., p. 43-45 and *Philosophy in the Flesh*, New York, Basic Books, 1999, p. 141-43.

29. G. Lakoff et M. Turner, *More than Cool Reason*, op. cit., p. 72-80.

en tant qu'être-au-monde et à suggérer le lien primordial qui unit le fonctionnement de la langue et le fonctionnement du corps humain.

ICONOGRAPHIE, PLASTICITÉ, CORPORÉITÉ

Jusqu'à présent la recherche sur les illustrations d'*Orion aveugle* s'est surtout focalisée sur les correspondances qui relient telle ou telle image visuelle à tel ou tel motif textuel ou sur le rôle structural qu'a joué le *combine* de Robert Rauschenberg, *Charlene*³⁰. La question, pourtant centrale, des rapports entre les images que Simon a choisies, et des propriétés qu'elles ont en commun et qui auraient pu déterminer la sélection a suscité moins d'intérêt. Il y aurait certes beaucoup à dire sur ce sujet et les approches possibles sont nombreuses et variées. Pourtant, une exploration approfondie de cette question irait au-delà de la portée de la présente étude, et nous allons donc nous pencher en priorité sur la présence dans les illustrations de motifs se rapportant directement ou indirectement à la corporéité ou renvoyant au corps au sens littéral et figuré.

Comme on l'a vu plus haut, les textes d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* sont saturés de références au corps et à son fonctionnement. Et on n'a pas besoin de chercher longtemps pour trouver dans les images qui accompagnent *Orion aveugle* de multiples références corporelles directes ou obliques. Ainsi s'y trouvent : trois planches anatomiques qui représentent respectivement une tête et un torse d'homme (p. 35), un tronc de femme disséqué (p. 115) et une tête d'homme (p. 145) ; une eau-forte érotique de Picasso représentant les amours de Raphaël et La Fornarina, sous le regard lubrique de Jules II (p. 96-97) ; un photomontage de Brassai dont la partie inférieure est faite d'une photographie qui montre le dos et les fesses nus d'une femme couchée (p. 101) ; une gravure (*Signes du Zodiaque*, tiré de l'Atlas Universalis d'Andreas Cellarius) et une peinture (*Paysage avec Orion aveugle*) qui représentent sous forme allégorique des *corps* célestes (p. 92-93, 130-31) ; une photographie aérienne d'Émil Schulthess qui montre une section de l'Amazone, la plus grande *artère* fluviale du monde (p. 38-39) ; un montage de Robert Rauschenberg intitulé *Canyon* qui comprend le *corps* d'un aigle empaillé et un oreiller (p. 59) ; un montage photographique comportant une série d'images extraites du film Zapruder qui montrent Kennedy quelques millisecondes après qu'il a été blessé à la gorge et juste après le coup fatal qui l'a atteint à la tête³¹ (p. 140-41).

30. St. Sykes, *Les Romans de Claude Simon*, Minuit, 1979 ; J. H. Duffy, *Reading Between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts*, Liverpool, Liverpool University Press, 1998, p. 98-113 ; C. DuVerlie, « Pictures for Writing: Premises for a Graphopictology », *op. cit.*

31. À noter aussi sont les références à des corps militaires (conquistadores, guérilleros, régiment qui rend les honneurs à un groupe d'officiers à l'aéroport).

Parmi les images figuratives, certaines sont consacrées en partie ou en entier à la représentation artistique ou à la reproduction photographique de scènes animées, caractérisées par des réactions et des activités fort diverses mais qui, toutes, accordent une place centrale à la *kinésique* et, en particulier, aux postures corporelles, aux attitudes motrices et aux gestes. La gravure de Fortuné Louis Méaulle d'après un dessin d'Oswaldo Tofani qui apparaît à la page 107 d'*Orion aveugle* représente un moment de grand drame – celui où explose la bombe déposée dans la Chambre des Députés par l'anarchiste Auguste Vaillant le 9 décembre 1893 – et la composition tire sa force non pas tant du dessin schématique de l'explosion elle-même, mais de la complexité de son orchestration gestuelle et de son évocation de l'expressivité corporelle. La lithographie *Christophe Colomb bâtit une forteresse* (p. 72-73) se structure autour de deux foyers d'attention qui sont tous les deux basés sur le jeu gestuel des personnages et surtout sur l'emplacement et le symbolisme des mains : sur la droite du tableau, un groupe de femmes indigènes gesticulantes entoure un conquistador et suit du regard sa main qui élève vers le ciel un crucifix, tandis que le groupe plus calme de la partie gauche de l'image est organisé autour de la poignée de main solennelle entre Christophe Colomb et le chef indien. Dans l'eau-forte de Picasso qui est reproduite aux pages 96-97 d'*Orion aveugle*, les corps des amants sont disposés de manière à mettre en évidence leurs organes génitaux et à établir un parallélisme entre la pénétration vaginale et la pénétration du trou de la palette par le gros pouce phallique du peintre, parallélisme qui suggère le rapport entre la sexualité et la création artistique.

Parmi les illustrations, il y en a quatre (ou plutôt deux paires d'images complémentaires) qui appellent tout particulièrement une approche phénoménologique. Considérés dans le contexte des innombrables références à la corporéité et aux rapports entre le corps et le monde et interprétés comme des images complémentaires, le montage de Brassai et le tableau de Poussin prennent des résonances particulières. Malgré leurs différences évidentes, les deux œuvres se ressemblent par la façon dont le corps humain est intégré dans l'environnement physique et par les affinités qu'elles établissent entre terre et chair, entre l'anatomie du paysage et l'anatomie de l'être humain. Vues dans une perspective phénoménologique, les deux compositions se prêtent à des lectures en termes des concepts de la *chair* et du *chiasme* que Merleau-Ponty développe dans *Le Visible et l'Invisible* et « L'Œil et l'esprit ». Ainsi, même si dans les deux œuvres les volumes du corps sont clairement définis, le jeu de ressemblances que le photographe et le peintre établissent entre les formes humaines et les paysages ondulants où elles se trouvent a pour effet de camoufler, presque de dissoudre le corps (ou, comme c'est le cas dans *Paysage avec Orion aveugle*, la partie inférieure du corps) en les homogénéisant avec leur

environnement, procédé artistique qui suggère l'entrelacement de la chair du sujet et la chair du monde :

mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps³².

Le rocher qui surplombe la colline, aux pans violemment éclairés ou obscurs, le bouillonnement tumultueux des nuées aux noirs replis, sont de la même nature que le dos musculeux, rocheux, du géant englué dans cette argile où le créateur a pétri indifféremment les formes du monde vivant et inanimé (*OA*, p. 128 ; *CC*, p. 78).

Dans la paire d'images complémentaires qui inaugure les illustrations d'*Orion aveugle*, ce sont les mains et le toucher qui sont mis en valeur. Le montage d'Arman qui est composé d'une cinquantaine de vieilles mains de poupées aux doigts cassés et qui est reproduit aux pages 20-21 met l'accent sur le statut double de ces « mains maniées » ; ainsi sont-elles à la fois des objets mimétiques qui représentent l'organe de la préhension humaine et des objets trouvés (ou du moins des fragments trouvés) conçus pour être maniés par les petites mains d'enfants et qui portent les traces de leurs « mauvais traitements ». En même temps, les *Petites mains* d'Arman se réfèrent métonymiquement à tous les corps cassés et usés qui, dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs*, s'efforcent tant bien que mal de se frayer un passage à travers un monde fictif parsemé d'obstacles et dont les défaillances mettent en crise l'intégrité du sujet. Mais c'est une autre image de main tronquée – le dessin de Simon intitulée « Main écrivant » – qui, envisagée d'un point de vue phénoménologique, est peut-être la plus parlante. La critique s'est déjà longuement penchée sur les liens intertextuels/inter picturaux entre ce dessin et la description qui clôt *La Bataille de Pharsale*³³, mais la possibilité d'une lecture phénoménologique de l'image semble lui avoir jusqu'ici échappé. Le frontispice d'*Orion aveugle* traduit, sous forme graphique, la scène décrite à la fin de *La Bataille de Pharsale* et représente, devant une fenêtre qui donne sur un paysage urbain, la table de travail de l'écrivain sur laquelle se trouvent divers objets (un paquet de cigarettes, une boîte d'allumettes, des stylos/crayons, un épais livre, et la reproduction d'un détail de *La Bataille de Chosroes* de Piero della Francesca avec, en bas de l'image, la main de l'auteur écrivant sur une feuille de papier où sont indiquées schématiquement huit lignes dont

32. *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, 1964, p. 19. À noter aussi est la présence dans les deux textes de comparaisons entre l'humain, l'animal, le végétal et le minéral qui suggèrent l'interconnectivité qui relie toutes les formes de vie, tous les éléments du monde.

33. Ch. Genin, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon : lecture studieuse et lecture poignante*, Champion, 1997, p. 56 ; M. Deborne-Bonnefoi, « Volumes-Feuillets-Planches », *Communications*, n° 19, 1972, p. 19-24.

deux sont en partie barrées). Pour Christine Genin, ce dessin, par la tension qu'il établit entre cadrage et ouverture, évoque le « problème fondamental de toute écriture : tenter de rendre avec exactitude le chaos du monde visible voué le texte à l'illisibilité de l'indifférenciation, mais essayer de réduire son incohérence – en recourant aux puissances de découpage et de structuration du cadre – ne conduit qu'à l'illisibilité de la dissémination³⁴ ». Si l'on considère le frontispice dans une perspective plus strictement phénoménologique, une autre interprétation – complémentaire – s'impose. Dans son analyse du corps vécu, Drew Leder a démontré que la « présence » ou la perceptibilité de telle ou telle partie du corps à tel ou tel moment dépend de l'activité dans laquelle on est engagé. Dans l'attitude naturelle la conscience du corps est le plus souvent très limitée, et – selon les circonstances contingentes, notre corps ou du moins certaines parties de notre corps « disparaissent » du champ perceptuel. Parmi les exemples qu'il propose, Leder en cite un qui est particulièrement pertinent pour notre propos : celui du chercheur universitaire absorbé dans la dactylographie d'un texte :

For example, when taking an early morning walk in the forest I am caught up in the sounds and smells of this world. [...] This would be particularly refreshing if the previous week had been spent at the typewriter. There, thoughts and fingers alone in motion, I ignore all sensory allurements that might distract me. I perch in a chair for hours suspending large portions of my corporeal existence in order to proceed with my specific task. This body is largely placed into background disappearance though I still use limited regions and maintain a marginal awareness of the potentials from which I hold back. (p. 28-29)

Certes, on peut présumer qu'il y a des différences importantes entre l'activité du chercheur et celle de l'écrivain telle qu'elle est évoquée dans le dessin de Simon, le projet de l'écrivain étant plus ouvert et plus exploratoire que celui de l'universitaire. Nonobstant ces différences, les principes qu'évoque Leder restent les mêmes et, considéré dans une perspective phénoménologique, le frontispice d'*Orion aveugle* peut être interprété comme une image emblématique de l'effacement corporel presque (mais jamais tout à fait) total qui accompagne l'écriture. Pour Simon, la tâche de l'écrivain n'est pas « de "représenter" mais [de] *produire* un objet autre, fatalement, que celui qui a servi de "modèle" », ce qui veut dire que « Tout se passe au niveau de la feuille de papier³⁵ ». Et dans cette confrontation avec la page blanche, avec les mots, et avec les associations suscitées par ce travail, l'extériorité mondaine se réduit au petit coin de la réalité qui se trouve immédiatement devant ses yeux – la fenêtre, les briques du bâtiment d'en face, les objets banals qui se trouvent sur

34. Ch. Genin, « La Fenêtre ouverte », <http://christinegenin.fr/memoire/la-fenetre-ouverte-1988>.

35. M. Chapsal, « Entretien avec Claude Simon : "Il n'y a pas d'art réaliste" », *Quinzaine littéraire*, 15-17 décembre 1967, 4-5, p. 5 ; B. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, n° 2, 1970, 179-90, p. 181.

la table mais, avant tout, la feuille de papier – et sa conscience du fonctionnement de son propre corps se limite à la conscience du mouvement de la main qui trace des caractères : « Il semble donc que la feuille blanche et l'écriture jouent un rôle au moins aussi important que mes intentions, comme si la lenteur de l'acte matériel d'écrire était nécessaire pour que les images aient le temps de venir s'amasser » (*OA*, préface).

Le lien entre le *Caballero* de Jean Dubuffet (*OA*, p. 124), et le thème de la corporéité n'est pas immédiatement évident. Cependant, de même que dans le dessin de Simon et la préface d'*Orion aveugle* (présentée sous la forme d'un fac-similé), on retrouve le geste dessinant et écrivant du romancier, de même on retrouve, dans le dynamisme de la ligne hourloupienne, la main et le geste du peintre. Dans le texte d'*Orion aveugle* et dans *Les Corps conducteurs*, cette fascination pour l'action d'inscrire, pour les gestes de la production graphique et pour les empreintes que laissent ces gestes, se traduit dans la très fréquente récurrence de mots tels que *écrire*, *inscrire*, *dessiner*, *tracer*, *graver*, *calligraphier*, *biffer*, *rédigé* et d'autres termes appartenant à la même famille sémantique :

Après avoir longuement réfléchi avant de choisir l'un des crayons, l'enfant trace sans relever la pointe des traits courbes, continus et revenant sur eux-mêmes en s'entrecroisant, qui dépassent les contours du personnage ou de l'animal auquel il s'attaque. (*CC*, p. 171)

Gravé au burin dans le cuivre, le trait acéré s'infléchit et se gonfle tour à tour, suivant les contours des membres, des seins, et des torsos imbriqués. Sans interrompre sa course ni se relever, la pointe d'acier conduite d'une main souple enferme les formes mouvantes d'une créature à deux têtes, vaguement fabuleuse, pourvue de bras et de jambes multiples (*CC*, p. 132-33)

Mais les formes entrelacées de la peinture de Dubuffet font partie aussi d'un ensemble très important de correspondances fondées sur l'idée de la sinuosité et ils constituent des équivalents graphiques du *sentier* et des *carrefours* métaphoriques dont aime à parler Simon. Ainsi la reproduction de la peinture de Dubuffet s'inscrit-elle dans un réseau de motifs visuels et linguistiques se rapportant à la fois à la gestuelle de l'écriture et de la peinture et à la métaphore récurrente du voyageur-scripteur.

Enfin, parmi les autres images qui accompagnent le texte d'*Orion aveugle*, plusieurs contiennent des objets qui s'adressent à la tactilité et à la proprioceptivité ou dont la conception prévoit la manipulation. Ainsi les assemblages de Louise Nevelson (voir *Sky Cathedral*, *OA*, p. 135) sont-ils faits de fragments de bois et d'objets récupérés – morceaux de meubles, de moulures, vestiges de balustrades, pilastres d'escalier, fleurons de décoration, manches de balais, boutons de portes, poignées de tiroirs, quilles – qui, à l'origine, présupposaient le maniement et qui, dans leur nouveau contexte, semblent solliciter le toucher du spectateur. La photographie de Marc Wittmer (*OA*, p. 80) représente un instrument de communication – un téléphone mural – qui, pour

fonctionner, requiert non seulement la mobilisation des différentes parties du corps qui produisent la voix (poumons, cordes vocales, muscles du larynx, palais, langue, lèvres, etc.), mais aussi l'exécution de toute une série de manœuvres manuelles et de mouvements brachiaux. L'assemblage-sculpture de Georges Brecht (*OA*, p. 56) est composée d'un cabinet-étagère dont certains éléments structurels amovibles (les portes des petits placards de la partie centrale, les tiroirs de la partie inférieure) invitent l'intervention physique du spectateur, tandis que, dans la majorité des cas, les objets qui se trouvent dans les différents compartiments impliquent une très grande diversité d'opérations manuelles : on y trouve des clés, des brosses à dents, diverses balles en plastique et en caoutchouc, des crayons, une pelote de ficelle, une montre de gousset, un flacon, un thermomètre, un miroir, un puzzle en bois, des pièces de monnaie, un billet d'un dollar, des cartes à jouer, une page de *thesaurus*, une carte postale, des capsules de bouteille, un jouet d'enfant en tôle, un boulier-compteur, une boule de Noël. L'image qui figure à la page 68 fait partie d'un objet – une boîte – constitué de façon à être manié à deux mains et à contenir des articles – des cigares – conçus pour être tenus entre les doigts (et entre les lèvres et les dents), qui non seulement ont un impact sensoriel mais entraînent des transformations dans la chimie du corps³⁶. Les deux montages de Robert Rauschenberg qui sont reproduits aux pages 49 (*Charlene*, 1954) et 59 (*Canyon*, 1959) comportent plusieurs éléments – des photographies et cartes postales – qui sont à la fois des objets qu'on manie et des images dans lesquelles la main ou les mains jouent un rôle particulièrement important : dans la photographie de *Canyon*, l'enfant (le fils de l'artiste), étend sa main vers quelqu'un qui se tient hors champ, tandis que dans le *Portrait de Don Manuel Osorio de Zuñiga* de Goya qui figure parmi les reproductions de *Charlene*, le peintre met l'accent sur le geste de propriétaire du jeune noble qui tient par une cordelette une pie captive ; les *Deux Lessiveuses* de Renoir met en scène un travail manuel féminin des plus élémentaires, tandis que le geste de la servante qui porte le grand verre de bière à ses lèvres dans *Femme buvant avec des soldats* de Peter de Hooch (également reproduit dans *Charlene*) constitue le pivot visuel et idéologique de la composition et désigne la jeune femme comme étant moralement suspecte. Notons enfin aussi que, en mettant les deux combines en dialogue dans *Orion aveugle*, Simon suggère l'importance de la *représentation* du geste humain dans les compositions semi-gestuelles de Rauschenberg et fait ressortir discrètement le jeu d'échos inter picturaux et autoréférentiels qui se déploient à travers l'œuvre de celui-ci.

36. J.-F. Malherbe et D. Audet suggèrent que « fumer est une modalité particulière de l'être-au-monde », dans *Sujet de vie ou objet de soins ? Introduction à la pratique de l'éthique clinique*, Québec, Fides, 2008, p. 312.

Dans cet article nous avons proposé une lecture d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* qui, tout en reconnaissant le fait qu'ils signalent le commencement d'une nouvelle étape dans la production simonienne, cherche à montrer comment ces deux textes, de par leurs interrogations essentielles, s'inscrivent dans une continuité thématique dont les fils directeurs peuvent se suivre à travers l'œuvre de Simon. En adoptant une approche inspirée à la fois de la phénoménologie et de certains aperçus apportés par la linguistique cognitive, nous avons analysé la dynamique qui s'établit entre l'évocation de l'expérience d'être-au-monde, la mise en évidence de la métaphoricité profonde de la langue et le fonctionnement thématique des images-stimuli d'*Orion aveugle*. À travers cette analyse, nous avons pu nous rendre compte non seulement de l'ubiquité du motif de la corporéité à tous les niveaux – fictionnel, linguistique, inter pictural – des deux textes, mais aussi du rapport essentiel qui relie l'exploration du corporel et l'exploitation de la métaphore.

Reste à considérer brièvement pour conclure l'important réseau de motifs se rapportant à diverses sortes de conduits (tuyaux, canaux, tubes, boyaux, tubulures, tunnels, tranchées, passages, cheminées, sondes, relais, câbles), réseau très ramifié qui sert à établir des correspondances infratextuelles entre le corps humain, toute une diversité d'autres formes – organismes, machines, diverses sortes d'infrastructures urbaines (transports, télécommunications, eau, égouts, énergie) – et le texte lui-même. Simon concevrait-il l'expression linguistique en termes de conduit? À notre avis, la réponse est à la fois négative et positive. Négative, par rapport à la conception populaire de la langue, le modèle que Michael Reddy appelle « la métaphore du conduit³⁷ » et selon lequel la langue a pour fonction de faire transiter des idées. Par la place centrale que Simon donne à l'exploitation de la polysémie et par l'attention qu'il consacre aux difficultés de communication qu'éprouvent ses personnages, *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* contestent l'idée que le langage soit un simple outil de transmission. Cependant, en parallèle avec la métaphore du sentier qu'il développe dans la préface d'*Orion aveugle*, Simon tisse à travers les deux textes un réseau de références métafictionnelles qui semble suggérer une perspective alternative, laquelle concevrait le texte littéraire en termes d'un ensemble de conduits dans lequel le sens ou, plus exactement, les sens circuleraient en toutes directions selon les multiples ramifications et entrecroisements du système.

37. Voir M. J. Reddy, « The Conduit Metaphor: A Case of Frame Conflict in Our Language About Language », *Metaphor and Thought*, op. cit., p. 284-97.