

Contribution au colloque *Regard et cécité, colloque international de littérature* à l'Université Lille III – du 15 au 16 mai 2003. Les actes paraîtront sous la direction de Jean-Christophe Delmeule aux Presses de l'Université Lille III (U 3). Au moment de la parution des actes, cet article sera retiré de l'Internet. Toute reproduction du texte entier demande l'autorisation de l'auteur ; toute citation selon les usages scientifiques doit être accompagnée d'une référence au colloque et à l'ouvrage à paraître.

© Till R. Kuhnle

Un emblème de l'écriture: Orion aveugle de Claude Simon

Till R. Kuhnle

Prologue

RES OMNES CAECIS SUNT TENEBRAE



Le clair soleil ny la torche en la main
A vn aveugle en rien n'est proufitable.
Le liure ouuert aussi tient il en vain :
Car il ne sait si c'est mensonge ou fable,
Cecy vous soit donques à tous notable,
Qu'a l'œil obscur tout est obscurité.
L'ignorant donc ne doit estre croyable :
Car il ne voit goutte a la verité.¹

L'aveugle est exclu de la connaissance de la vérité – tel est le message exemplaire de cet emblème du 17^e siècle. Il s'inscrit dans une continuité de la pensée occidentale qui, depuis Socrate, proclame la vue comme le plus noble de nos sens. Dans sa *Lettre sur les aveugles*, Denis Diderot s'en prend vivement à ce préjugé épistémologique. De surcroît, quoique d'une manière implicite, il récuse le mythe de l'aveugle voyant, tourné vers des vérités supérieures. Diderot met en doute que la vue soit supérieure aux autres sens, notamment au toucher. Selon lui, l'homme né aveugle est bien limité dans ses facultés, mais celui qui dispose de tous ses sens ne lui est point supérieur par rapport à la connaissance de la vérité. L'encyclopédiste compte parmi les philosophes qui en finissent avec la primauté de la vue comme fondement de la connaissance – non sans mettre en garde la philosophie des lumières, notamment le sensualisme, contre des nouveaux préjugés épistémologiques. Dans une certaine mesure, nous sommes tous comme cet aveugle décrit par Diderot :

¹ Arthur Henkel / Albrecht Schöne : *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* (1967, Taschenausgabe), Stuttgart / Weimar : Metzler 1996, 991sq.

Mais de ce que nos sens ne sont pas en contradiction sur les formes, s'ensuit-il qu'elles nous soient mieux connues ? Qui nous a dit que nous n'avons point affaire à de faux témoins ? Nous jugeons pourtant. [...] Car que savons-nous ? ce que c'est que la matière ? nullement ; ce que c'est que l'esprit et la pensée ? encore moins ; ce que c'est que le mouvement, l'espace et la durée ? point du tout ; des vérités géométriques ? interrogez des Mathématiciens de bonne foi, et ils vous avoueront que leurs propositions sont toutes identiques [...] Nous ne savons donc presque rien : cependant combien d'écrits dont les Auteurs ont tous prétendu savoir quelque chose !²

Un tel scepticisme épistémologique – qui poussa les philosophes des lumières à développer un esprit analytique affiné – tendait à tourner en agnosticisme. À partir du 19^e siècle, la confiance aux choses vues fut définitivement ébranlée par une révolution technique : la découverte de la photographie qui allait de pair avec l'approche analytique des images dans les beaux-arts. Au seuil du 20^e siècle, la pensée s'orienta vers les forces aveugles agissant en nous pour mettre définitivement en doute la validité objective de ce qui est saisie par la vue. Pour citer quelques exemples : le dénigrement de la vision et de l'image par le bergsonisme, la découverte de l'inconscient par Freud, qui enleva à toute représentation son innocence, ou l'idée phénoménologique de l'intentionnalité. Les découvertes scientifiques comme celles d'Einstein ou de Heisenberg confirmèrent le doute sur la validité de la perception par les sens, notamment par l'œil.

Pour caractériser la pensée française du 20^e siècle, Martin Jay a créé un néologisme : l'« anti-occulocentrisme ». Dans son essai *Downcast Eyes*,³ l'historien américain a démontré que la mise en question du « plus noble de nos sens » constituait un des grands enjeux de la pensée française moderne et post-moderne.⁴ Le concept d'« anti-occulocentrisme » n'est pas sans paradoxe, puisqu'un grand nombre des penseurs analysés par Jay ont écrit des essais sur l'art de la peinture, puisque ces penseurs se sont révélés obsédés par le visage, l'œil, la vision et le visible. Il faudrait bien approfondir la discussion sur la thèse de Jay. Une telle tâche excédant ici les limites de notre propos, nous indiquons au moins que sa terminologie fait preuve d'une affinité pour l'esthétique et la poétique : elle décrit le passage de l'image reposant en soi et ayant une signification bien déterminée à l'image rendue inquiétante. Le doute sur la validité d'une connaissance fondée sur l'apparence des choses a définitivement amené la pensée bourgeoise sur les différentes voies d'un agnosticisme philosophique.⁵

² Denis Diderot : *Lettre sur les aveugles*, Genève/Paris : Droz/Minard (Textes littéraires français) 1970, 68sq.

³ Martin Jay : *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1993.

⁴ Il décèle le passage d'une position « scopique », celle du grand siècle et des lumières, à la crise causée par la photographie et les nouvelles techniques en peinture qui aboutit au dénigrement de la vision et de l'image dans la pensée bergsonienne. Suivent les surréalistes avec leur mise en question de la beauté et de la vision « cartésienne » ou Georges Bataille dont la pensée repose sur un « économie » de la dépense, de la transgression et de la cécité de l'érotisme. Jay continue son analyse avec des chapitres sur Sartre et Merleau-Ponty, Jacques Lacan et Louis Althusser, Michel Foucault et maints d'autres – à citer encore Lévinas et Lyotard.

⁵ Pour la pensée marxiste, l'agnostique renie tout changement du statu quo, de la *praxis* dialectique : « L'agnostique dit : je ne sais pas, s'il y a une réalité objective qui soit reflétée, représentée à travers nos sensations ; je déclare qu'il est impossible de le savoir [...] Il s'ensuit la négation de la vérité objective par l'agnostique [...] » (W.I. Lenin : *Materialismus und Empirokritizismus (= Werke XIV)*, Berlin/RDA : Dietz 1973) Les philosophies dénoncées comme agnostiques, selon Lénine, présupposent l'existence d'une réalité qui est inconnaissable par nature. Ces philosophies sont – parmi d'autres – le positivisme, l'évolutionnisme ou le relativisme. À toute démarche scientifique reste donc inscrite l'*ignoramus ignorabimus* : « nous ignorons et nous ignorerons ». Jusqu'au 19^e siècle la vue continue à rester – implicitement – le garant de toute connaissance et ainsi le point de départ de toute théorie de la connaissance qui, par un certain pragmatisme, déclare comme admis ce qui est aperçu. Mais ce pragmatisme épistémologique reste hanté par le *Ding an sich*, la chose en soi, de Kant : la vérité dernière sur la nature d'un objet est considérée comme inaccessible. Pour l'agnosticisme du *nouveau roman* cf. T. R. Kuhnle : « *Roman de situation zwischen Engagement und Agnostizismus* : Jean-Paul Sartre und Claude Simon ». Ds. : Wolfram Essbach (dir.) : *Welche Modernität? Intellektuellendiskurse zwischen*

Notamment après la deuxième guerre mondiale, cet agnosticisme allait marquer la production littéraire. Pour cette raison il est à regretter que Jay n'ait pas su faire suffisamment valoir la contribution des œuvres littéraires.

Alain Robbe-Grillet a poussé la description à un tel degré qu'elle l'a emporté sur la narration et faisait disparaître l'histoire / la fable. Son roman *Le Voyeur* transforme le lecteur en témoin-complice d'un meurtre présumé, tout en confinant l'acte même dans un *blanc* 'obsessionnel'. Les objets deviennent des indices – et rien de plus. L'acte même du meurtre reste insaisissable : les choses vues sont des pièces à conviction – point des preuves. C'est Roland Barthes qui résume l'inversion de la fonction cognitive du regard dans les descriptions du *nouveau roman* :

« [...] si Robbe-Grillet décrit quasi géométriquement les objets, c'est pour les dégager de la signification humaine, les corriger de la métaphore et de l'anthropomorphisme. La minutie du regard chez Robbe-Grillet (il s'agit d'ailleurs bien plus d'un dérèglement que d'une minutie) est donc purement négative, elle n'institue rien, ou plutôt elle institue le rien humain de l'objet, elle est comme le nuage glacé qui cache le néant, et par conséquent le désigne ».⁶

La démarche de Robbe-Grillet et des autres *nouveaux romanciers* s'oppose à un réalisme ou naturalisme prônant un univers structuré par des causes et des effets, par les actes et leurs mobiles, par la psychologie du personnage et le milieu agissant sur lui... etc. Les *nouveaux romans* enlèvent au lecteur toute assurance, et les descriptions font naître en lui un sentiment d'inquiétude. Nathalie Sarraute, dont les personnages sont mus par des tropismes et les forces obscures de la « sous-conversation », a proclamé « l'ère du soupçon » survenue à l'issue de la dernière guerre. Dans un entretien, Claude Simon a résumé la situation ayant instauré cette « ère » :

Si le surréalisme est né de la guerre de 1914, ce qui s'est passé avec la dernière guerre est lié à Auschwitz. Il me semble qu'on oublie trop souvent quand on parle du « nouveau roman ». Ce n'est pas pour rien que Nathalie Sarraute a écrit *l'Ère du soupçon* ; Barthes *Le Degré zéro de l'écriture*. Que des artistes comme Tappin ou Dubuffet sont partis de graffitis, du mur, ou que Louise Nevelson a fait des sculptures à partir de décombres. Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme, c'était fini.⁷

Le constat de Simon peut être traduit ainsi : le déclin des idéologies a irrévocablement démasqué toutes sortes d'« écrits dont les Auteurs ont tous prétendu savoir quelque chose ». Il s'ensuit qu'aucune de nos sensations ne peut nous communiquer une 'vérité' autre que les effets produits sur nos sens : nous nous sommes donc révélés 'aveugles'. Mais cet 'aveuglement' nous a également rendus voyant puisqu'il nous a affranchi de l'autre aveuglement causé par les idéologies qui nous avaient bercés.⁸

Nulle œuvre ne traduit mieux cette « crise de la représentation » survenue après la guerre que celle de Simon. Dans un livre sur le *nouveau romancier*, Michel Thouillot résume l'œuvre simonienne ainsi : elle est avant tout la crise de la *perspectiva artificialis* cherchant « à copier la perception naturelle qui est à l'œuvre dans l'œil humain, ce qui donne à l'œil un rôle de modèle et de source fiable de toute représentation : elle est la 'forme symbolique' de

Frankreich und Deutschland im Spannungsfeld nationaler und europäischer Identitätsbilder », Berlin : Berlin Verlag A. Spitz 2000, 341-364.

⁶ Roland Barthes : « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » [*Essais critiques*, 1964]. Ds. : *Œuvres complètes I. 1942-1965*, Paris : Seuil 1993, 1241-1246, 1241.

⁷ Claude Simon : « Entretien (avec M. Alphanet) ». Ds. : *Libération*, 31 août 1989.

⁸ Cet 'aveuglement' a mis en perspective *Le commerce des regards* dont les enjeux idéologiques et critiques font objet de l'étude de Marie-José Mondzain : « Les visibilités étant devenues le flux océanique des propositions quotidiennes de notre temps, il faut évoquer la mise en crise du discours critique face aux objets offerts à la contemplation et à la jouissance des yeux » (*Le Commerce des regards*, Paris : Seuil 2003, 230).

notre rapport à l'espace depuis la Renaissance où apparaît un espace 'géométrique et mathématique' ordonné, homogène, infini, isotrope, moyen de quadrillage du réel ». ⁹ Pour la représentation picturale dans le roman, il s'ensuit qu'elle constitue un élément signifiant qui ne s'épuise pas dans une simple *mimesis* dictée par une idéologie.

⁹ Michel Thouillot : *Les Guerres de Claude Simon*, Rennes : PUR 1998, 167sq.

Du réalisme au hyperréalisme aveuglant

Dans son texte *Orion aveugle* de 1970, Claude Simon, répond – non sans ironie – à la *Lettre sur les aveugles* de Diderot et à sa défense du toucher en tant qu'instrument de la connaissance par la description d'une main qui traverse une maquette anatomique :

« Comme animée d'une vie autonome la main velue posée un peu au dessous des seins se détache de la poitrine, glisse lentement sur le paroi de plexiglas au-dessus des organes aux couleurs violentes ou tendres, descend lentement et, tâtonnant en aveugle, vient à la fin se fixer sur le pubis, l'enfermant, le majeur légèrement engagé dans la fente. La respiration de la dormeuse s'accélère ». ¹⁰

La scène est explicite. Mais y a-t-il vraiment un lien de causalité entre la scène évoquée dans la première phrase et celle dans la suivante ? Apparemment, la main est guidée par un fantasme. Mais le sujet de ce fantasme qui, avec sa main, interroge la maquette, est-il identique à celui qui évoque la femme excitée de telle manière qu'on prenne la maquette pour une statue vivante ? Claude Simon laisse planer le doute sur ce qui est perçu ainsi que sur la faculté des sens comme instrument de la connaissance. Et, en dernière conséquence, il met en cause le sujet même qui a perdu son assurance depuis sa constitution « spéculaire », depuis son autoréflexion ayant pour point de départ le cogito cartésien.

Claude Simon dénonce en particulier tout « réalisme socialiste » auquel il assimile, depuis sa querelle avec Sartre, toute littérature engagée.¹¹ Plus qu'Alain Robbe-Grillet, Claude Simon démontre le paradoxe de l'*anti-oculocentrisme* à travers une écriture 'visuelle' : les photos jouent un rôle prédominant dans son œuvre – ainsi que, notamment à partir de la fin des années 60, la peinture. Dans sa *Théorie du nouveau roman*, Jean Ricardou démontre à quel point une description minutieuse ébranle tout naturalisme pour devenir une *critique du « visible »* :

« Toute tentative naturaliste qui (par une quelconque doctrine de l'expression/représentation ou par l'hypostase d'une rétrospective synthèse fascinée) voudrait substituer à l'objet décrit le simulacre d'un objet quotidien se trompe deux fois. Elle méconnaît d'une part [...] l'action productrice de la littérature et d'autre part ce corollaire : sa fonction critique. Ainsi, non sans paradoxe, en son exercice rigoureux, la description est le plus sérieux adversaire du naturalisme. Tout auteur qui prétend susciter une violente illusion de réalité doit donc restreindre les aptitudes de l'analyse descriptive ». ¹²

Le naturalisme et le réalisme prétendent disposer d'une vision du monde qui assigne à chaque objet sa signification : les descriptions 'réalistes' n'admettent point d'ambiguïté. Si un auteur s'oriente vers les choses mêmes – pour reprendre une tournure husserlienne, chère aux nouveaux romanciers –, celles-ci développent sous sa plume une autonomie qui multiplie leurs significations : l'édifice de toute conception naturaliste ou réaliste s'écroule. Il s'ensuit le constat que le réalisme et le naturalisme sont les formes les plus aveugles de la littérature. Cela n'empêche pas que la description minutieuse se transforme, à son tour, en 'aveuglement'. Citons ici Jean Baudrillard pour qui l'image pornographique est en quelque sorte l'inversion du vraisemblable par le réel :

¹⁰ C. Simon : *Orion Aveugle*, Genève : Skira (Les sentiers de la création) 1970, 90.

¹¹ Cf. T. R. Kuhnle : « Claude Simon und der Nouveau Roman : Erträge und Desiderate der Forschung aus literatursoziologischer Perspektive ». Ds. : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* XV, Heidelberg 1991, 216-245.

¹² Jean Ricardou : *Pour une Théorie du nouveau roman*, Paris : Seuil (« Tel quel ») 1971, 24.

«L’obscénité brûle et consume son objet. C’est vu de trop près, on y voit ce qu’on n’avait jamais vu – votre sexe, vous ne l’avez jamais vu fonctionner, ni de près, ni en général d’ailleurs, heureusement pour vous. Tout cela est trop vrai, trop proche pour être vrai. Et c’est cela qui est fascinant, le trop de réalité, l’hyperréalité de la chose. Le seul phantasme en jeu dans le porno, s’il en est un, n’est pas celui du sexe, mais du réel, et son absorption dans autre chose que le réel, dans l’hyperréel. Le voyeurisme du porno n’est pas un voyeurisme sexuel, mais un voyeurisme de la représentation et de sa perte, un vertige de perte de la scène et l’irruption de l’obscène ».¹³

Pornographie signifie excès de réalisme : c’est un réalisme qui se consomme lui-même – d’ailleurs, il en est de même avec les représentations d’une violence excessive. Mais ce qui entraîne le vertige, ce qui est d’une obscénité engloutissant le sujet, d’une obscénité mettant en face de *l’Anti-Valeur* et faisant donc monter la nausée ‘sartrienne’,¹⁴ c’est le fait qu’un tel ‘réalisme de proximité’ enlève à la chose représentée toute transcendance, donc son caractère signifiant. Reste à noter que, selon Sartre, la vérité ne se révèle que par une sorte d’union mystique avec *l’Etre* : il a appelé à « éviter la vision de l’Etre, qui est la forme magiquement la plus compromettante : je veux bien *savoir* mais je ne veux pas *voir* ». ¹⁵

L’excès du visible produit un effet de dissimulation. Seul un sujet situé hors du texte peut s’investir dans les images générées par le texte pornographique : un tableau est pornographique s’il n’y a d’autre signification que celle apportée par un tel investissement. Dans *La Bataille de Pharsale* (1969) de Simon, par exemple, on peut lire :

« La peau tirée en arrière formant comme une couronne plissée rose vif au-dessous du bourrelet du gland découvert brillant de salive quand elle recule sa bouche oreille qui peut voir dents blanches entre les lèvres humides brillantes elles aussi de la même salive je souffrais comme... ».¹⁶

La scène évoquant une fellation fait preuve du réalisme explicite de la « pornographie » ; cependant, le « je/moi » qui paraît s’investir dans cette scène reste incertain puisque la phrase se termine sur une aposiopèse. Par cette aposiopèse, le « moi » se refuse à toute identification à travers laquelle un investissement pourrait s’effectuer ; de plus, la description perd son caractère de pure représentation pornographique puisque le cours de la phrase est interrompu par le rapprochement de la bouche à l’oreille « qui peut voir ». D’ailleurs, le passage cité est la conclusion d’une série d’autres images érotiques évoquées encore à travers d’autres images. Cet enchaînement d’images est l’élément constitutif de l’écriture simonienne. Citons un autre exemple : « sa respiration devient plus rapide elle dit des mots sans suite entrecoupés puis elle » – ici, la phrase est interrompue pour céder à la description d’une bataille antique ; après cette description, c’est la reprise de celle de l’acte d’amour – « maintenant elle ne fait plus que crier mais je ne l’entends pas crier » – qui à son tour se confond avec l’évocation de la bataille – « presque tous ont la bouche ouverte sans doute crient-ils aussi les uns de douleur les autres pour s’exciter au combat le tumulte est à ce point où l’on n’entend plus rien ». ¹⁷ Les sons sont devenus un simple bruit. Ils rappellent la perte dans une description hyperréaliste. Dans les deux cas, toute valeur « signifiante » est suspendue. En quelque sorte, un point zéro – ou un point de départ – est atteint. Le jeu dans laquelle ON s’investit, le mouvement dans lequel ON s’engage, dans *La Bataille de Pharsale*, est celui de l’écriture, que Roland Barthes, en 1953, a caractérisé comme suivant :

¹³ Jean Baudrillard : *De la Séduction*, Denoël (folio/essais) 1989, 48.

¹⁴ Jean-Paul Sartre : *L’Etre et le néant* (1943), Paris : Gallimard (tel) s.d., 673.

¹⁵ J.-P. Sartre : *Vérité et existence* [texte établi par Arlette Elkaïm-Sartre], Paris : Gallimard 1989, 105.

¹⁶ C. Simon : *La Bataille de Pharsale*, Paris : Minuit 1969, 46.

¹⁷ C. Simon : *La Bataille de Pharsale*, op. cit., 122.

« [...] le langage n'est jamais innocent : les mots ont une mémoire seconde qui se prolonge mystérieusement au milieu des significations nouvelles. L'écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n'est liberté que dans le geste du choix, mais déjà plus dans sa durée ». ¹⁸

L'acte d'écriture évoqué au début « épiphanique » du roman *La Bataille de Pharsale* renvoie à un double engagement : celui de la main assurant l'écriture et celui du lecteur. Ce double engagement est traduit par une parabole reproduisant un tableau de Nicolas Poussin 'apparaissant' au voyageur assis dans un train qui regarde à travers la fenêtre pour déployer des images « *into space* au-dedans ou à l'intérieur Par exemple l'extraordinaire *Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant* s'enfonçant le spectateur s'enfonçant en même temps ». ¹⁹ Dans *Orion aveugle*, cette allégorie sera confirmée en tant que programme – ou plutôt *leitmotiv* – poétologique du (*nouveau*) *nouveau romancier* Claude Simon

L'allégorie développée ici est une des nombreuses références au baroque qui hantent l'univers romanesque de Claude Simon ; ²⁰ mais, comme on verra dans la suite, cette allégorie est soumise à la narration pour créer un ensemble « signifiant » à l'instar du blason et de l'emblème. Notamment dans l'art et dans la littérature baroques, toute forme de représentation cherchait son accomplissement dans une structure emblématique. En 1662, François Menestrier a noté que toute la nature était « vne boutique de Peintre » et l'emblème une « représentation symbolique » – « Je l'appelle *une représentation*, qui est un nom commun à toutes sortes de figures, de plantes, d'animaux, & d'autres choses, semblables en quelque matière que ce soit ». Cette représentation, il l'a distinguée de tout ornement ; et il a précisé : « Le nom mesme de représentation symbolique luy [à l'emblème] est commun avec les devises, les revers de Medailles, les Enigmes, les hiéroglyphes ». ²¹ Dans cette tradition s'inscrit Simon, sans pourtant partager l'ambition didactique du jésuite Menestrier : en exergue de la troisième partie (plutôt : du troisième tableau) de son roman *La Bataille de Pharsale*, il cite alors un passage tiré de Marcel Proust : « en sentant qu'il y avait peut-être sous ces signes quelque chose de tout autre que je devais tâcher de découvrir, une pensée qu'ils traduisaient à la façon de ces caractères hiéroglyphiques qu'on croirait représenter seulement des objets matériels ». ²²

¹⁸ R. Barthes : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). Ds. : *Œuvres complètes I. 1942-1965*, op. cit., 148.

¹⁹ C. Simon : *La Bataille de Pharsale*, op. cit., 162.

²⁰ Cf. Josette Hollenbeck : *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*, Paris : La Pensée universelle 1982.

²¹ François Menestrier : *L'Art des emblèmes* [par le P. C. François Menestrier de la Compagnie de Jesus], Paris : Benoist Coral 1662, 1 et 16 sq ; cf. Gisèle Matthieu-Castellani : *La Rhétorique des passions*, Paris : PUF (écriture) 2000, 151.

²² C. Simon : *La Bataille de Pharsale*, op. cit. 99.

Une écriture emblématique

En exergue de son roman *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), Claude Simon a placé une citation de Paul Valéry : « Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre ». Le personnage de son roman, un certain Montès, se rend dans une ville languedocienne où il a hérité des vignobles d'un père qu'il n'a jamais connu puisque sa mère, enceinte de lui, avait quitté la ferme après avoir surpris son mari avec une bonne. Mais toute tentative entreprise par Montès pour s'intégrer dans la communauté de la ville échoue. Il reste un marginal qui promène son appareil photo. Et l'objectif de cet appareil lui tient lieu de 'troisième œil' rappelant le phallus, cet « ancestral et aveugle bélier ». ²³ Ce troisième œil est 'aveugle' puisqu'il enregistre les images sans les synthétiser vers une unité signifiante : il n'a aucun pouvoir dans le sens que la phénoménologie sartrienne a attribué au regard – bref : comme le coït, l'acte de prendre des photos constitue une « impossible et contradictoire tentative de se nier et de se survivre ». ²⁴

Par le regard « aveugle » de son appareil photo, le marginal Montès n'arrive donc pas à s'inscrire dans la communauté en tant que regard d'autrui : il reste exclu. En racontant ses périples à un chercheur qui travaille sur les églises baroques – d'ailleurs, ce narrateur fictif est aussi un marginal –, il entre en scène comme « un idiot. Voilà tout ! Et rien d'autre ». Et le regard d'un idiot est « aveugle » puisqu'il ne mène point à une connaissance quelconque, puisqu'il ne sait pas « communiquer » :

Life's but a walking shadow, a poor player
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

Cette citation tirée de *Macbeth* de Shakespeare a donné le titre au roman le plus connu de William Faulkner, roman auquel Simon se réfère souvent : *The Sound and the Fury* (1929). ²⁵ À l'instar des idiots shakespeariens ou faulkneriens, le personnage de Montès « avec sa dégainée de rescapé de Buchenwald » dans *Le Vent*, les juifs dans *Le Tricheur* (1945/46), *Gulliver* (1952) ou *La Route des Flandres* (1960), tous ces marginaux paraissent aveugles dans la mesure où leur regard ne peut s'imposer en tant que regard d'autrui. Leurs yeux sont morts ! Et pourtant, leurs visages semblent être les signes d'une loi immuable de la nature échappant à la connaissance immédiate. Ils s'avèrent donc voyants, sans pourtant savoir exprimer – communiquer – leurs connaissances. Il en est de même avec la vieille tante mourante dans *l'Herbe* (1958) et sa sœur décédée longtemps avant elle. Les robes des deux vieilles femmes, dont la vie n'était qu'une suite d'abnégations, étaient éternellement recousues. Le tissu d'origine est remplacé par un patchwork qui maintient intact une trame au-delà de la disparition de la matière l'ayant établie. C'est en tant que 'matérialisation' de l'invisible et l'indicible qu'une telle femme âgée prend des traits presque archétypaux :

²³ C. Simon : *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris : Minuit 1957, 23 et 116.

²⁴ C. Simon : *Le Vent*, op. cit., 98.

²⁵ Cf. Lucien Dällenbach : *Claude Simon*, Paris : Seuil (Les contemporains) 1988, 123. Pour une analyse approfondie de cet épigraphe de Boris Pasternak (*Docteur Jivago*) cf. Gérard Roubichou : *Lecture de l'Herbe de Claude Simon*, Paris : L'Age d'Homme 1976, 59sqq ; T.R. Kuhnle : *Chronos und Thanatos. Zum Existentialismus des nouveau romancier Claude Simon*, Tübingen : Niemeyer (mimesis) 1995, 320-37.

« Nous aurons au moins appris cela : que si endurer l'Histoire (pas s'y résigner : l'endurer) c'est la faire, alors la terne existence d'une vieille dame, c'est l'Histoire elle-même, la matière même de l'Histoire ». ²⁶

Claude Simon reprend ici une citation de Faulkner – « they endured » ²⁷ – tout en la transformant en figure étymologique (*figura etymologica*) : « endurer » – « indurare » en latin – signifie plus que « s'y résigner » ; c'est aussi dans le sens de « matérialiser » ou de « donner une consistance » qu'il faut comprendre ici ce verbe. D'autant plus que le passage cité reprend l'épigraphe de *L'Herbe* : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser ». L'Histoire est conçue ici comme une force aveugle. *L'Herbe* agit alors comme le *Vent*.

La plupart des romans simoniens sont composés de trois « corps textuels » : le titre, le roman et un épigraphe. Cette tri-partition rappelle celle de l'emblème : un « petit corps sémiotique » ²⁸ qui regroupe une image (ou « peinture », lat. : *pictura*) et deux éléments textuels : le « titre » appelé « inscription » (lat. : *inscriptio* ; it. : *motto*) et une « glose-épigramme » (lat. : *subscriptio*) finissant sur un commentaire sentencieux. Un tel « corps sémiotique » fait appel à une forme spécifique de lecture qui l'évoque même si une de ses trois parties est absente : il existe des emblèmes sans *lemma* ou sans *subscriptio* ; et maints textes littéraires sont emblématiques puisqu'ils évoquent une *pictura* – tels que les sonnets. Le rapport triadique établi entre les éléments de l'emblème est celui du commentaire réciproque. Représentant une scène allégorique, la *pictura* a une structure narrative. Cette narration est alors reprise et commentée par la *subscriptio*. Contrairement à la *subscriptio*, l'*inscriptio* est considérée comme une partie intégrante – c'est ainsi qu'il faut comprendre le terme latin – de l'image, même si, dans beaucoup d'emblèmes, elle se trouve en tête de l'ensemble. *Le Vent. Tentative de restitution baroque* offre un parfait exemple pour une telle tripartition emblématique de l'œuvre : une *inscriptio* – « Le Vent... » –, une *subscriptio* – « Deux dangers menacent le monde... » – et une *pictura* – le texte du roman. Et sur le plan de la narration même, l'*inscriptio* « le vent » s'affirme comme telle par son omniprésence en tant que véritable *leitmotiv*.

L'arrangement emblématique des corps textuels caractérise le roman simonien, notamment celui des années 50 et 60. Mais la structure emblématique ne se limite pas à cette tripartition. Avec *L'Herbe*, l'enchevêtrement des images et des éléments narratifs a atteint une complexité qui assure au corps textuel une cohérence sans faille :

1. *inscriptio* (*lemma/motto*, ici : le titre du roman) : *L'Herbe*
2. *subscriptio* (sous forme de commentaire sentencieux) « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser » (B. Pasternak)
3. *pictura* : le roman *L'Herbe*
 - reprise de la *subscriptio* (exemple) : « Nous aurons au moins appris cela : que si endurer l'Histoire (pas s'y résigner : l'endurer, c'est la faire, alors la terne existence d'une vieille dame, c'est l'Histoire elle-même, la matière même de l'Histoire » (*Herbe*, 36).
 - Exemples pour la cohérence de l'image (*pictura*) :
 - o figure étymologique (*figura etymologica*) : « endurer » - « s'y résigner » - « matérialiser » - « donner une consistance » - « rendre touchable »
 - o relations intratextuelles reliant la *pictura* à l'*inscriptio* : Boîte à berlingots – jeune fille assise dans l'herbe tenant à la main la même boîte – et de suite...
 - o relations trans- ou inter-textuelles (exemple) : Faulkner : « they endured », « the mausoleum of all hope and desire » (*The Sound and the Fury*) – Pasternak (*inscriptio*) – autres romans de Simon comme *Le Vent* – et de suite.

²⁶ C. Simon : *L'Herbe*, Paris : Minuit 1958, 36.

²⁷ William Faulkner : *The Sound and the Fury* (1929), Londres : Penguin 1985, 302.

²⁸ G. Matthieu-Castellani : *La Rhétorique des passions*, op. cit., 155.

Revenons au roman *Le Vent* : la référence au baroque dans ce roman est plus qu'évidente étant donné qu'il porte comme sous-titre *tentative de restitution d'un retable baroque* – et comme *subscriptio* une citation de Paul Valéry : « Deux dangers ne cessent de menacer le monde : l'ordre et le désordre ». L'évocation de l'ordre et du désordre fait penser à Nicolas Boileau ayant prôné dans son *Art poétique* le « beau désordre » comme le principe même de l'art. Selon maints historiens de l'art, c'est le trait caractéristique de l'époque baroque. De surcroît, le roman mérite également l'épithète « baroque » par les motifs qu'il utilise. Dans la vision du monde « baroque », le symbole du vent faisait partie du symbolisme aussi chrétien que païen de la vanité (du *vanitas vanitatum est*) : « C'est, en raison de l'agitation qui le caractérise, un symbole de vanité, d'instabilité, d'inconstance. C'est une force élémentaire, qui appartient aux Titans : c'est assez dire à la fois sa violence et son aveuglement ».²⁹ Néanmoins, l'élément le plus baroque du roman *Le Vent* reste sa forme emblématique.

En quelque sorte, l'emblème reflète la structure commune à tous les arts baroques, qui sont dominés par un centre de gravitation aussi présent qu'insaisissable.³⁰ l'emblème met « un monde en cône, qui se manifeste et s'impose » (Deleuze).³¹ L'*art baroque* est dicté par des mouvements elliptiques ou circulaires qui n'ont que des repères géométriques. Toute tentative d'appréhension discursive et totalisatrice se résume en *conchetto* (pointe) : la totalité se soustrait à toute traduction en énoncé dogmatique. Le centre de gravitation (purement géométrique) marque le centre d'un ensemble harmonieux, mais il n'en donne aucune explication puisqu'il appartient en tant que figure à la *civitas terrena* : elle est vaine puisqu'elle n'indique point le chemin de la grâce, réservé au serviteur de Dieu tourné vers la *civitas Dei* (Saint Augustin). Le concept de « pointe » signifie alors plus que le *conchetto* (la pointe) de la rhétorique des conversations galantes, puisqu'il revoie à un autre plan que le « corps » de l'œuvre au moment de sa concrétisation (rhétorique) : il apporte une sorte de méta-discours en se suppléant à toute spéculation métaphysique proscrite par le *noli altum sapere, sed time* – le maintien d'un ordre terrestre est le seul impératif imposé à la condition humaine, condition de l'homme condamné.³² L'œuvre baroque et « le monde en cône » sont reliés par un jeu de commentaires et représentations réciproques sans autre vérité que le mouvement du jeu : toute révélation entraîne une dissimulation de la chose révélée – toute dissimulation est en même temps révélation. Il s'ensuit une mise en parenthèse d'une image picturale ou 'textuelle' par la représentation même, une parenthèse qui fait donc appel à la répétition à l'infini de cette image. Pour passer dans le langage héraldique : l'image est mise *en abyme*.

Gide a nommé *mise en abyme* une forme du « récit spéculaire » qui reproduit dans un roman la genèse de celui-ci. En appliquant ce procédé narratif dans les *Faux-monnayeurs*, Gide a pourtant eu recours à une certaine tradition. Dans celle-ci se situe, par exemple, *Le Docteur Pascal* de Zola, dont le protagoniste est caractérisé comme ce « double emblématique »³³ de l'auteur assurant la cohérence du cycle romanesque. Mais l'exemple probablement le plus connu provient du théâtre baroque au seuil du triomphe du classicisme :

²⁹ Art. « Vent ». Ds. : Jean Chevalier / Alain Gheerbrant : *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Laffont (Bouquins) édition revue et augmentée 1989.

³⁰ Cf. Ehrenfried Klunker : « Emblematik ». Ds. Rolf Tomann (dir.) : *Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei*, Cologne : Kröner 1997, 428-429, 428.

³¹ Gilles Deleuze : *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris : Minuit (critique) 1988, 172.

³² Pour Antoine Arnauld et Pierre Nicole, la rhétorique est l'expression même de l'art de penser. Cet art fait confiance à la raison – et la nature des choses perçues. Il ne faut donc pas aspirer à une connaissance supérieure, mais se soumettre à l'impératif biblique du *noli altum sapere, sed time*. Sur la vraie connaissance, ils écrivent « ainsi, il est permis de s'en remettre à ce que nous en connaissons dans l'autre vie, et de se reposer généralement de l'ordre du monde sur la bonté et sur la sagesse de celui qui le gouverne » (*La Logique ou l'art de penser*, Paris : Gallimard 2001, 70). Alors, ils soumettent toute représentation – donc aussi l'emblème – à une rigueur rhétorique ne permettant aucune ambiguïté : l'idéologie classique – avec sa primauté de la vue – se supplée au baroque.

³³ Cf. L. Dällenbach : *Le Récit spéculaire. essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil 1977.

dans *Le véritable Saint-Genest* de Jean Rotrou, le théâtre dans le théâtre en tant que *theatrum mundi* trouve son expression sublime. En terminologie héraldique, *mise en abyme* désigne la partie centrale d'un blason : toute poétique de la *mise en abyme* s'avère donc emblématique. Dans la poétique et la pratique du *nouveau roman*, ce procédé est poussé à des formes de plus en plus complexes :³⁴ « Les mises en abyme y atteignent, précisément, de façons diverses et une fréquence inaccoutumée ». ³⁵ Elles constituent désormais l'autoréflexion du discours romanesque dans des discours narratifs, dramatiques, documentaires ou iconographiques insérés dans le roman. La scène emblématique est désormais plus que la reproduction d'une « fable » ou d'une « histoire » : elle est la reproduction « spéculaire » des procédés narratifs, tout en accentuant la rhétorique du récit. Dorénavant, les figures et les tropes prennent le dessus et dominant la scène. Pour passer dans le langage métaphorique de Freud : sur le plan de l'écriture romanesque, les éléments rhétoriques (figures et tropes) font partie de ce processus de « frayage » (*Bahnung*) qui caractérise la mémoire : « Le frayage, le chemin tracé ouvre une voie conductrice ». ³⁶ NB : ce passage tiré de *L'Écriture et la différence* (1967) de Jacques Derrida peut être rapproché au titre du roman *Le Corps conducteurs* (1971) de Simon qui, à son tour, reprend le texte d'*Orion aveugle* (1970).

Encore bien 'traditionnelle' est la scène emblématique sur laquelle agit le protagoniste du roman *Le Vent*. D'abord, une interprétation 'existentialiste' du roman-emblème s'impose : c'est une allégorie de l'absurde et de la contingence traduite en allégorie emblématique. ³⁷ Mais toute allégorie présuppose un sens pré-établi qu'elle traduit ; elle va donc à l'encontre de l'essence même d'une écriture romanesque cherchant à réaliser une œuvre autonome qui soit plus que la traduction d'une idée. Comment sortir d'une telle contradiction apparente ?

L'emblème baroque est signe du signe et par là affirmation et constitution d'un cosmos – ou, si l'on veut, d'un *theatrum mundi*. L'art de l'emblème ne s'épuise donc pas dans une simple iconographie puisqu'elle présuppose la coexistence de l'image et de l'écrit. La traduction d'une allégorie en emblème affirme bien la validité de l'idée qui constitue son 'énoncé'. Sur le plan de l'énonciation, celle-ci est expliquée, justifiée ou légitimée par l'interdépendance *en abyme* du texte et de l'image, c'est-à-dire qu'elle ne fait plus appel à une interprétation philosophique ou théologique – à l'allégorèse au sens stricte du terme : elle pose une vérité *sui generis* qui échappe à toute explication métaphysico-théologique. L'emblème baroque signifie *une présence en soi* dans toute sa plénitude. ³⁸ Cependant, au 17^e siècle, derrière le paon – figure emblématique résumant le baroque³⁹ – cet autre baroque tourné vers les ténèbres, vers la chair périssable rappelant la vanité des choses – et donc aussi leur ambiguïté – continuait d'émouvoir les âmes.

³⁴ Cf. J. Ricardou qui écrit à propos de *Les Corps conducteurs de Simon* : « Le dispositif du livre forme ce qu'on pourrait nommer un *assemblage problématique*. [...] Déterminer une mise en abyme dans un tel dispositif, c'est découvrir une séquence qui puisse remplir deux conditions : d'une part, faire preuve d'une cohésion suffisante pour parvenir, en dépit de la fragmentation, à une localisation assez ferme ; d'autre part, réunir une quantité probante d'analogies avec tels aspects irrécusables du livre (*Le Nouveau Roman – suivi de « Les raisons de l'ensemble »*, Paris : Seuil (points) 1990 [1973], 76sq). Cf. aussi L. Dällenbach : « Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon [& discussion] ». Ds. : J. Ricardou (dir.) : *Lire Claude Simon* [réédition du colloque de Cérisy, 1974], Paris : Les impressions nouvelles 1986, 151-190.

³⁵ J. Ricardou : *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil (Tel quel) 1967, 182.

³⁶ Jacques Derrida : *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil (points) 1979 [1967], 299.

³⁷ Cf. T.R. Kuhnle : *Chronos und Thanatos*, op. cit., 259-294.

³⁸ C'est sous Louis XIV que le principe de la représentation emblématique fut utilisé pour affirmer le seul pouvoir politique dans sa vérité irréductible : l'éclat du visuel est devenu aveuglant pour manifester et affirmer le règne du soleil à travers la pompe. Du côté du pouvoir, le visible affirme son autorité, mais se soustrait à toute interprétation dogmatique – dans le sens théologique du terme – qui « renvoie à la présence invisible du sujet de l'énonciation » (Louis Marin : *La Critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées de Pascal »*, Paris : Minuit 1975, 298). Pour un résumé de la discussion sur l'ambiguïté de la notion de « représentation » à l'âge baroque (Ginzburg, Marin, etc.) cf. Paul Ricœur : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil (points/essais) 2000, 292-301.

³⁹ Cf. J. Rousset : *La Littérature de l'âge baroque. Circé et le paon*, Paris : Corti 1954.

C'est le personnage (dans toute son ambiguïté) de *La Route des Flandres* (1960) qui, dans le troisième 'tableau emblématique' du roman, prend conscience de ce double aspect du « baroque » dans l'acte de l'amour :

« [...] qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps dans son corps des mots des sons aussi fou que lui [mon père] avec ses illusoires feuilles de papier noircies de pattes de mouches, des paroles que prononçaient nos lèvres pour nous abuser nous-mêmes vivre une vie de sons sans plus de réalité sans plus de consistance que rideau sur lequel nous croyions voir le paon brodé remuer palpiter respirer imaginant rêvant à ce qu'il y avait derrière [...] ». ⁴⁰

Avant de continuer à suivre Simon dans sa démarche rhétorique, il faut approfondir la distinction entre un discours strictement allégorique et un discours emblématique sans pourtant nier que l'allégorie reste le fondement de ce dernier. Compagnon a souligné la particularité de l'emblème par rapport à l'allégorie :

« L'allégorie prétendait à un sens intrinsèque, originel, l'emblème ne revendique aucun sens préalable à sa confection. Le signifiant allégorique se donnait à voir tout en cachant du signifié en réserve et en désignant son existence, le signifiant emblématique sera tout vu, il n'aura de signifié virtuel. L'allégorie s'interprétait – elle était à défaire : la lire c'était la pénétrer, pratiquer une *lectio rerum*, une leçon de choses –, l'emblème s'inventera, il sera à faire ; le produire, ce sera en sortir, fabriquer. Les interprétants de l'allégorie se donnaient pour vrais, pour authentiques, fondés par une ressemblance ou une identité à la *ratio* originelle, les interprétants de l'emblème s'annonceront d'entrée de jeu comme fictifs, vraisemblables, mais authentifiés par l'invention ». ⁴¹

Certes, cette définition de l'allégorie et de la citation est déjà marquée par la poétique de la fin des années 60 ; et elle fait abstraction de la genèse de l'emblème en tant que genre littéraire – notamment celui de l'emblème baroque qui ne s'entend pas comme simple représentation et échappe alors à la distinction entre fiction et réalité.

Par son caractère 'sentencieux', l'emblème apparaît tout d'abord comme un « corps sémiotique » autoritaire dans le sens que Bakhtine a attribué à ce terme : « La parole autoritaire exige de nous d'être reconnue inconditionnellement ». ⁴² Mais l'emblème n'est qu'*exemplum*, donc un élément de la rhétorique persuasive. Et en tant que tel, il fait partie d'un discours individuel. Et le discours persuasif opère tout d'abord par des amplifications. Selon Gérard Genette, l'amplification (*amplificatio*) « étend » tout récit. Lors de son analyse d'un récit baroque de Saint-Amant (*Moyse sauvé*), il distingue « trois façons d'étendre un récit, que l'on pourrait appeler respectivement amplifications par développement (ou expansion), par insertion et par invention » ⁴³ – bref : toutes les techniques de la rhétorique (*exempla, topoi*, tropes et figures) permettent une amplification. D'ailleurs, engendrant le pathos, l'*amplificatio* est l'élément rhétorique qui fait appel au sentiment esthétique. ⁴⁴

Sans parler d'amplification (*amplificatio*), Bakhtine a pourtant bien démontré que le discours persuasif est à l'origine du discours littéraire. D'après lui, « la parole persuasive intérieure » s'oppose à la parole « persuasive autoritaire » qui est extérieure par rapport à l'acte de parler : « Dans le courant de notre conscience, la parole persuasive intérieure est

⁴⁰ C. Simon : *La Route des Flandres*, Paris : Minuit 1960, 270.

⁴¹ Antoine Compagnon : *La seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris : Seuil 1979, 259.

⁴² Mikhaïl Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard (tel) 1996, 162.

⁴³ Gérard Genette : « D'un récit baroque ». Ds. : *Figures II* (1969), Paris : Seuil (points) 1979, 195-222, 195sq.

⁴⁴ Cf. Gerd Ueding : *Grundriß der Rhetorik : Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart /Weimar : Metzler ³1994, 271sq.

ordinairement mi-‘nôtre’, mi-‘étrangère’ ». ⁴⁵ Cette dialectique, à laquelle le locuteur est soumis, correspond – sur le plan de la rhétorique – à ce que Roland Barthes a défini comme le fondement de l’écriture : « L’écriture est précisément ce compromis entre une liberté et un souvenir, elle est cette liberté souvenante qui n’est liberté que dans le geste du choix » (Barthes op.cit.). Il y a donc une force « aveugle » opérant entre « parole individuelle » et la « parole autoritaire ». L’évolution créatrice de la représentation littéraire met les différentes paroles en scène en les attribuant à des interlocuteurs, pour permettre d’imaginer « comment se comportera un homme ayant autorité dans telles circonstances, et comment il les éclairera par sa parole ». ⁴⁶ Dans l’emblème, le locuteur ne joue qu’un rôle secondaire. Les description et la narration sont doublées par l’image et celle-ci est, à son tour, doublée par ces éléments textuels ; en quelque sorte, on pourrait y voir avec Genette le « deuxième mode d’amplification » qui « procède par insertion d’un ou plusieurs récits seconds à l’intérieur du récit premier ». ⁴⁷

Quoique la sentence de l’emblème dispose de la structure d’une parole autoritaire, celle-ci est « mise en cône » à un tel degré que sa nature autoritaire s’efface devant le jeu immanent à ce « petit corps sémiotique » qu’est l’emblème, dont Gisèle Matthieu-Castellani résume la rhétorique comme suivant :

« L’emblème tend à mettre le monde en ordre : réutilisant les bribes de savoir classique, qu’il combine avec des images circulant d’un volume à l’autre, et d’un atelier à l’autre, il joue du hasard et de la nécessité pour faire de son ‘bricolage’ un trésor, où la Science et la Vertu s’exposent... Mais l’emblème dit aussi sans le savoir ni le vouloir que les images si sages soient-elles se rebelle parfois, que leur discours dit plus que la glose, ou que leur non-discours résiste au commentaire sentencieux qui les encadre et les contrôle ». ⁴⁸

Ce qui risque d’être ébranlé par l’image rebelle, c’est une autorité (« extérieure ») confirmant la vérité de la chose vue – ce qui préconise l’œil comme garant de la perception – et la rhétorique par la même grille idéologique. Mais, depuis la Renaissance, l’emblème fait souvent primer une rhétorique harmonisant l’image et le discours sur une rhétorique tendant à suppléer l’une à l’autre selon les impératifs idéologiques. L’emblème *Res omnes caeci sunt tenebrae* cité en début de cette étude, par exemple, ne présuppose nullement que la vue garantisse la vérité. Par ailleurs, il ne dit rien sur la nature de la vérité censée être aperçue : l’*inscriptio* « res omnes carci sunt tenebrae » figure sur les feuilles même du livre ouvert que le personnage allégorique tient à la main...

C’est donc l’*exemplum* qui l’emporte sur le dogmatique. L’art emblématique montre à quel point toute écriture dépend de l’amplification et ainsi des instruments d’une rhétorique persuasive qui s’ajoutent au ‘message’ jusqu’à ce que celui-ci soit voilé par les redondances – même si ce n’est que par une surdétermination allégorique. Dès que les amplifications rhétoriques ne sont plus mises au service d’une cause quelconque, elles affirment l’autonomie du discours en tant que discours esthétique. En soumettant des « bribes de savoir classique » à ses impératifs, l’écriture leur enlève ce caractère éclectique qu’elles prendraient dans un discours autre que littéraire. Pour résumer la dialectique de l’ordre et du désordre caractérisant le(s) discours baroque(s) on peut encore se référer à Genette qui en énumère les éléments : « parti pris d’amplification, prolifération des épisodes et des ornements descriptifs, multiplication des niveaux narratifs et jeu sur cette multiplicité, ambiguïté et interférences ménagées entre le représenté et sa représentation, entre le narrateur et sa narration, effets de

⁴⁵ M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. 165.

⁴⁶ M. Bakhtine : *Esthétique et théorie du roman*, op. cit. 166.

⁴⁷ G. Genette : « D’un récit baroque », op. cit. 201.

⁴⁸ M. Matthieu-Castellani: *La Rhétorique des passions*, op. cit. 161.

syncope, affectation d'inachèvement, recherche simultanée de la 'forme ouverte' et de la symétrie, etc».⁴⁹ Ceci peut également être appliquée aux romans de Simon.

Chez le nouveau romancier s'affirme ce caractère emblématique – et par là baroque – de l'écriture à travers un jeu de *mises en abyme* de plus en plus complexe. La *lectio rerum*, qui est d'après Compagnon le fondement de l'allégorie, est mise en question par le roman *Leçon de choses* (1975) de Simon. Dans les premières pages de ce roman – sous le titre « Générique » (sic) – la description d'une maison abandonnée par ses habitants, chassés par des combats, est interrompue par le constat suivant :

« La description (la composition) peut se continuer (ou être complétée) à peu près indéfiniment selon la minutie apportée à son exécution, l'entraînement des métaphores proposées, l'addition d'autres objets visibles dans leur entier ou fragmentés par l'usure, le temps, un choc (soit encore qu'ils apparaissent qu'en partie dans le cadre du tableau), sans compter les diverses hypothèses que peut susciter le spectacle.⁵⁰

C'est vers l'infini que tend le monde renfermé dans l'espace clos. Et le regard du soldat qui parcourt cette demeure abandonnée tombe sur un de ces manuels traditionnels appelés « leçon de choses », dont les images et leurs explications incitent à une lecture allégorique, mais c'est dorénavant le roman qui « se fait » au travers les fictions générées par les choses. Le roman s'invente : il devient emblématique par le choix des choses « nommées » engendrant – ou « générant » – leurs rapports de synecdoque, de métonymie et de métempse. Il s'assimile donc le « statut emblématique de la représentation » tout en feignant « de montrer du visible pour donner à lire de l'intelligible » (Matthieu-Castellani).⁵¹

Par-dessus le marché, les *mises en abyme* établissent des liens entre les romans de Simon pour devenir des véritables *leitmotifs* au sens wagnérien du terme : des motifs et des thèmes caractéristiques qui reviennent à plusieurs reprises dans la partition. *Mutatis mutandis*, c'est aussi le principe de l'emblème : par répétition textuelle de l'image – ou vice versa – il affirme sa cohérence et par là la validité de la sentence mise en exergue. L'art baroque a notamment créé une telle cohérence emblématique reliant les œuvres diverses : le tableau qui dans son ensemble ou par ses détails renvoie à des sentences, des sentences qui renvoient à leur tour à d'autres tableaux – et ainsi de suite. Le *nouveau roman*, par contre, s'engage dans ce jeu pour finir par mettre « en cône » l'acte d'écrire : le roman se transforme en emblème de l'écriture. C'est ainsi que Jean Rousset, grand spécialiste de la littérature baroque, entend sa lecture d'un roman de Simon : « Mon parcours est dessiné, emblématiquement, par l'ouverture et par la clôture de l'Acacia : au début les champs laissés par une première guerre ; en conclusion l'écrivain émerge d'une autre guerre et se met au travail ».⁵²

En tant que « tentative de restitution » le roman *Le Vent* indique donc une auto-référentialité de l'écriture romanesque qui exige une redistribution des éléments constitutifs de l'emblème simonien :

1. titre (*inscriptio* 1) : le vent n'a pas perdu sa valeur symbolique traduit en allégorie par le texte, mais maintenant il y a une précision apportée par le sous-titre : « tentative de restitution d'un retable baroque » (*incriptio* 2). Il désigne le travail d'un restaurateur ou d'un critique (littéraire) ; le titre se transforme en une allégorie de l'allégorèse, c'est-à-dire l'image allégorique devient auto-réflexif.
2. La citation mise en exergue (*subscriptio*) elle-même se réfère au mouvement – le vent prend sa signification allégorique de sa « mouvance » qui n'aboutira jamais.

⁴⁹ G. Genette : « D'un récit baroque », op. cit., 222.

⁵⁰ C. Simon : *Leçon de choses*, Paris : Minuit 1975, 10.

⁵¹ G. Mathieu-Castellani : « L'Emblème et le corps. Anatomie d'un paysage : Sponde ». Ds. : *Littérature* 78, mai 1990, 65-86, 66sq.

⁵² J. Rousset : *Dernier Regard sur le baroque*, Paris : Corti (Les essais) 1998, 156.

3. Le texte en tant que *pictura* se réfère à la fois au cas particulier du personnage fictif qui « met en abyme » cette autre activité qu'est la tentative de reconstitution sur plusieurs niveaux – en dernière conséquence cette activité ne peut désigner que celle de l'écriture.

Il s'ensuit que *Le Vent* constitue une œuvre romanesque qui affirme sa cohérence en faisant valoir sa structure emblématique, et ainsi l'autonomie de la fiction par rapport à toute représentation dogmatique. La fiction est, comme dira Claude Simon dans les années 70 en citant Lacan, tout d'abord une « fiction de mot à mot » : « Le mot n'est pas signe mais nœud de significations ». Il continue par un long passage dans laquelle Lacan a démontré ce nœud en analysant le mot « rideau » pour constater à la fin : « C'est une image enfin du sens en tant que sens, qui pour se découvrir doit se dévoiler ». ⁵³ Mais il ne faut pas assimiler l'écriture simonienne « mot à mot » à la psychanalyse lacanienne. Ce qui a du fasciner le romancier dans la démarche de ce dernier, c'est tout d'abord la revalorisation de la rhétorique.

En faisant allusion à la peinture de Paul Cézanne, Simon réclame pour son roman d'être un « bloc indivisible » : ⁵⁴ il est le produit d'une démarche rhétorique conséquente. Il s'ensuit que Simon apparaît comme le plus « classique » des auteurs de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle. C'est ainsi qu'il se distingue d'un Alain Robbe-Grillet, qui fige les objets dans leur représentation. La rhétorique marque la limite du visible et de l'invisible : elle traduit les images en écriture, tout en les distrayant à l'œil ; mais en les distrayant ou en les dissimulant, elle en dévoile ou génère d'autres qui restent pourtant invisibles, c'est-à-dire inaccessible « au plus noble des sens ». La complexité croissante des *mises en abyme* constatée par Ricardou va de pair avec une complexité pas moins croissante dans l'établissement des rapports emblématiques. À partir de 1970, Simon a publié une série de romans renonçant à une *subscriptio* explicite, c'est-à-dire à l'épigraphe. Les sentences tenant lieu de *subscriptions* sont désormais enlacées dans le corps du texte même comme les *inscriptions*.

Mais avant de présenter un exemple pour la genèse d'un emblème simonien, il faut encore une fois revenir sur la démarche rhétorique du nouveau romancier. L'emploi consciencieux des figures a déjà été souligné. Les citations tirées de *La Bataille de Pharsale* et de la *Route des Flandres* ont montré que les images évoquées par Simon se superposent dans un effet de fading. Ce passage d'une image à l'autre n'est point volontaire, mais il fait preuve d'une rigueur rhétorique générant et gérant les synecdoques. La « compréhension simultanée » – *sunekdokhê* en Grec – ne permet aucun recul par rapport à l'énoncé fondu dans l'énonciation. Les synecdoques assurent des rapports *d'isomorphismes*. Comme « compréhension simultanée », la synecdoque est alors le *trope* engendrant toute l'ambiguïté (érotique) d'un discours. Par la « conservation des sèmes essentiels » (Groupe μ), ⁵⁵ la synecdoque permet de passer directement d'un concept à l'autre, de capter le mouvement dans son analogie avec d'autres mouvements ; pour devenir un trope ou pour en créer d'autres, elle fait jouer ce que Barthes a appelé la « mémoire seconde » des mots. Chez Freud, on peut trouver un exemple pour un tel passage d'un concept à l'autre : l'acte d'écrire – la main qui trace des lignes sur un bout papier vierge avec une plume « éjaculant » l'encre – qui peut représenter l'acte sexuel. ⁵⁶ Dans le passage cité de *La Route des Flandres*, Simon a repris cette 'observation' de Freud.

La métonymie constitue en quelque sorte l'amplification de la synecdoque ; en fait, elle est une double synecdoque dont les deux sens « appartiennent au même ensemble ». Si une synecdoque est doublée par des synecdoques appartenant à un autre ensemble, si elle est

⁵³ Jacques Lacan cité par C. Simon : « La fiction mot à mot ». Ds. : Jean Ricardou /Francoise van Rossum-Guyon : *Nouveau roman : hier, aujourd'hui II. Pratiques* (Colloque de Cérisy 1971), Paris : Union générale (10/18) s.d., 73-97, 73.

⁵⁴ Cf. C. Simon : « Un bloc indivisible ». Ds. : *Les Lettres françaises* 740, 4-10 décembre 1958.

⁵⁵ Groupe μ : *Rhétorique générale*, Paris : Seuil (Coll. Points/essais) 1982, 104.

⁵⁶ Sigmund Freud : *Hemmung, Symptom und Angst*. Ds. : *Gesammelte Werke XIV*, Frankfurt a.M. : Fischer (TB) 1999, 116.

poussée à une comparaison plus ou moins explicite par l'établissement de *rappports sémantiques*, on parle de métaphore. Une telle « double synecdoque » (Todorov) qu'est la métaphore exige un signifiant commun (*tertium comparationis*), et exclut tout rapport pragmatique entre le *substituendum* (signifiant à remplacer par un autre) et le *substituens* (nouveau signifiant).⁵⁷ Mais la métaphore fait appel à l'intellect, et ainsi à une compréhension qui, en dernière conséquence, s'avère unidimensionnelle – NB : la métaphore peut être « élargie » par une narration, pour devenir allégorie.

Claude Simon joue sur les *figures* pour engendrer des *tropes* ; mais la genèse de métaphores est ébranlée à tout moment – notamment par l'emploi fréquent des « comme » et des « comme si », ou par les innombrables parenthèses explicatives –, pour figer l'image en deçà de toute transcendance vers un *tertium comparationis*. L'image figée tend donc à se suppléer sans cesse à ce qu'elle *pourrait* cacher. « Mot à mot » le récit continue à travers des synecdoques, des métonymies, pour créer finalement des associations par des *métalepse*s.⁵⁸ La synecdoque est le *trope* garantissant la cohérence de l'énonciation, et elle renvoie constamment à cette écriture devenue « aveugle » : dans *Orion aveugle*, une *main caressant la maquette* est une *main caressant la maquette*, et elle continue à évoquer *une main caressant un pubis...* – et de suite ; dans *La Bataille de Pharsale*, l'acte sexuel et les combats se confondent, pour marquer le pont de départ ainsi que l'aboutissement final d'un mouvement de synecdoques qui est celui de toute écriture – mouvement qui s'associe donc à celui de l'érotisme différant le *post coitum omnium animal triste*. Le message mis « en cône » – message qui peut être résumé par une sentence ou une maxime – disparaît derrière les images engendrées ou générées comme toute métaphore derrière l'image figée.

Saint Christophe amené par le Christ vers la lumière a connu un prédécesseur aveugle à qui Claude Simon a consacré dans la collection *Skira. les sentiers de la création* un texte affirmant sa praxis de l'écriture : Orion, le géant aveugle, est mené par le forgeron Héphaïstos vers Hélios ! Héphaïstos est devenu le « patron » des forgerons et finalement – avec Prométhée – un des mythes ambigus de la civilisation moderne. À propos du tableau de Nicolas Poussin, sorte d'image initiale d'*Orion aveugle*, Claude Simon écrit : « Orion, le géant aveugle, avance sur un chemin en direction du soleil levant guidé dans sa marche par la voix et les indications d'un petit personnage juché sur ses épaules ».⁵⁹

L'image de Saint Christophe qui porte le Christ et celle d'Orion guidé par Héphaïstos assis sur ses épaules font également penser à cette métaphore célèbre que St. Bernard de Chartres a proposée au 12^{ème} siècle pour souligner l'autorité de la tradition : nous ne sommes que des nains juchés sur les épaules de géants. C'est-à-dire : le nouveau n'est rien d'autre que la réapparition de l'ancien – ce qui a été exprimé par la phrase célèbre de St. Cyprien : *Nihil innovetur quod traditum est*. Dans le contexte de la poétique simonienne, la métaphore de Bernard de Chartres pourrait être appliquée de la manière suivante : la totalité de la culture agit sur toute création artistique ou intellectuelle. Ainsi, une œuvre littéraire serait le fruit d'une culture qui développe son dynamisme en trouvant – aveuglement – son ascendance dans les ténèbres d'une culture plus ancienne ou dans une autre culture contemporaine dont elle reprend des « bribes ». Pour passer dans la terminologie de la critique et de la poétologie des années 60 et 70 : tout texte est inter-texte (Kristeva), toute textualité est trans-textualité ou palimpseste (Genette). Et cette culture – ce texte, cette textualité – paraît poursuivre sa marche à l'instar d'Orion représenté sur le tableau allégorique de Nicolas Poussin qui est décrit – et réinterprété – par Claude Simon :

⁵⁷ Tzvetan Todorov : « Synecdoques ». Ds. : *Recherches rhétoriques* (= *Communications 16*), Paris : Seuil (Coll. Points/essais) 1994, 45.

⁵⁸ La *métalepse* est une « métonymie étendue sur plusieurs mots » (G. Genette : « D'un récit baroque », op. cit., 215) : c'est, d'après Donat, le trope marquant les associations.

⁵⁹ C. Simon : *Orion aveugle*, op. cit., 19.

« Quoique privé de vue, il avance à grand pas, guidé par le petit personnage qui se tient debout sur ses épaules, s'appuyant d'une main sur la chevelure du géant, la tête penché pour lui parler et l'autre bras pointé sur le levant comme pour indiquer la direction à suivre, oubliant qu'il ne peut voir ». ⁶⁰

Simon attribue à Orion un rôle plus actif que dans l'histoire de l'iconographie. Les deux voyageurs représentent pour lui la marche de l'écriture – le bricolage « à partir de certaines peintures ». Accordons donc la parole à l'auteur qui explique dans une préface – fac-similé d'un manuscrit – les textes accompagnés de reproductions de tableaux et de photographies qui forment le « corps » – la *pictura* – d'*Orion aveugle* :

« Textes qui, tous se sont faits d'une façon absolument imprévue de moi au départ, les quelques images initiales s'étant, en cours de la route, précisées et augmentées de toutes celles que l'écriture et les nécessités de la construction ont adjointes ». ⁶¹

Tout d'abord, il faut souligner que l'écriture simonienne n'est pas à confondre avec l'*écriture automatique* surréaliste, car l'accent est mis sur les « nécessités de la construction ». Les images sont les produits d'une mémoire involontaire, mais d'une mémoire involontaire qui va au-delà de l'expérience synesthésique de Marcel Proust : la mémoire simonienne est – juchée sur une totalité culturelle « aveugle » comme ce nain sur les épaules d'un géant – générée aussi par la langue – selon Lacan la structure même de l'inconscient. Les mots, qui sont des « mots-carrefours », des « générateurs », ou des « corps conducteurs » entrent dans le jeu de l'écriture et de l'image comme les trois parties inséparables de l'emblème. Et l'ensemble atteint une cohérence grâce à la rhétorique – le travail – ou le *bricolage* – du romancier. C'est encore Lacan qui a mis en relief l'impact de la rhétorique :

La périphrase, l'hyperbate, l'ellipse, la suspension, l'anticipation, la rétraction, la dénégation, la digression, ce sont les figures de style (*figurae sententiarum* de Quintilian), comme la catachrèse, la litote, l'antonomase, l'hypertypose sont les tropes, dont les termes s'imposent à la plume comme les plus propres à étiqueter ces mécanismes. Peut-on n'y voir qu'une simple manière de dire, quand ce sont les figures mêmes qui sont en acte dans la rhétorique du discours effectivement prononcé par l'analysé. ⁶²

Le rapport entre l'analysé et l'analyste à travers les mots et les images engendrées peut être rapproché à la lecture d'un emblème, à une allégorie dans le sens d'une dé-construction effectuée par les deux parties. Et « les figures même qui sont en acte dans la rhétorique » marquent ce choix par lequel Roland Barthes a défini l'écriture. Contrairement à l'analysé, l'écrivain fait preuve d'une rigueur rhétorique pour créer ce que Simon appelle un « bloc indivisible » – revendication par laquelle est d'ailleurs définitivement réfutée l'écriture automatique des surréalistes.

Les mots deviennent des *Corps conducteurs*. Selon la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty, la parole est un usage du corps. Il y a donc plus qu'une analogie entre les mots et le corps : « Je me reporte au mot comme ma main se porte vers le lieu de mon corps que l'on pique, le mot est un certain lieu de mon monde linguistique, il fait partie de mon équipement, je n'ai qu'un moyen pour me le représenter, c'est de le prononcer, comme l'artiste n'a qu'un moyen de me le représenter l'œuvre à laquelle il travaille : il faut qu'il le fasse ». ⁶³ *Les Corps conducteurs* mettent en scène un malade dont la douleur renvoie à une série d'images. Avec *Orion aveugle*, ce roman forme l'emblème de « l'aventure singulière du

⁶⁰ C. Simon : *Orion aveugle*, op. cit., 99sq.

⁶¹ C. Simon : *Orion aveugle*, op. cit. – prologue sans pagination.

⁶² Jacques Lacan : *Écrits*, Paris : Seuil (Le champ freudien) 1966, 521.

⁶³ Maurice Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris : Gallimard (Tel) 1987, 210.

narrateur qui ne cesse de chercher, découvrant à tâtons le monde dans et par l'écriture », ⁶⁴ donc d'une démarche qui pose le sujet – pour le dire avec J. Rousset – comme « sujet percevant étant progressivement effacé au profit de l'objet perçu », à travers une « position basse du foyer visuel ». ⁶⁵

⁶⁴ C. Simon : *Orion aveugle*, op. cit. – prologue sans pagination.

⁶⁵ J. Rousset : *Dernier Regard sur le baroque*, op. cit. 164.

Épilogue : construction d'un emblème



.... into space au-dedans ou à l'intérieur Par exemple l'extraordinaire
Orion aveugle marchant vers la lumière du soleil levant
s'enfonçant le spectateur s'enfonçant en même temps

L'agencement emblématique autour de ce tableau de Poussin commence, comme on l'a déjà vu, avec *La Bataille de Pharsale*. Au travers de l'avancement de la narration ce tableau est « associé » à d'autres tableaux ou photographies, parfois « reproduits » par le texte qui les transforme en les « associant » à d'autres images (tableaux, photos...) absentes. Finalement, une grande partie du corps textuel – sans les illustrations pourtant ! – est reprise dans *Le Corps conducteurs*. Étudions à titre d'exemple un dessin de Picasso et une photographie de la forêt amazonienne, tous deux reproduits dans *Orion aveugle*. Le texte – repris et modifié dans *Les Corps conducteurs* – confirme l'intégration de ces deux illustrations dans une structure emblématique, en s'engageant dans la description d'un dessin qui *paraît ressembler* à celui de Picasso reproduit en illustration quelques pages avant. Est-ce le même dessin transformé par la mémoire ? Est-ce une autre œuvre de Picasso, ou d'un autre artiste ? Et la forêt vierge évoquée, est-elle la même que sur la photo ?



« Sous les fesses offertes de la femme et les jambes du page, les plis du drap froissé sont figurés par une série de longs traits divergents, s'écartant en divers sens, tantôt serrés, tantôt largement espacés. Rien dans ce dessin (c'est-à-dire aucun décor : rebord du lit, angle d'un mur, plafond) n'indique de façon concrète qu'il s'agisse d'une scène réaliste (*comme par exemple l'illustration d'un épisode biblique, le bain de Bethsabée ou Suzanne surprise par les vieillards*), non plus d'ailleurs que la représentation d'un simple fantasme. Toutefois, le fait que le vieux monarque figuré au premier plan et dont le profil empiète sur l'un des bras

de la jeune femme soit dessiné à une échelle plus petite que le couple situé à l'arrière-plan donne à penser que, plutôt qu'un tissu de velours ou de soie, les lignes souples qu'il écarte pour épier l'étreinte des jeunes amants figurent L'ECRAN MEME DU TEMPS. En remplaçant L'HOMME DANS SON ETAT DE SOLITUDE FONDAMENTALE, la forêt tropicale nous rappelle que l'enfer c'est cette lente folie qui s'empare de l'esprit et le dissout dans la grande folie de la nature ».⁶⁶



⁶⁶ Images : *Orion aveugle*, op. cit. : Picasso (96sq), Forêt (38sq.) – texte : *Les Corps conducteurs*, op. cit., 135sq. [C'est nous qui soulignons les passages par les caractères différents].

On peut donc distinguer ici deux inscriptions qui apparaissent comme les *inscriptions* d'un emblème :

- L'ECRAN MEME DU TEMPS
- L'HOMME DANS SON ETAT DE SOLITUDE FONDAMENTALE

Il s'agit de deux *leitmotivs* de l'écriture simonienne : l'un est le temps, l'autre est l'image même de la condition humaine – comme, par exemple, le destin du marginal Montès dans *Le Vent*. Et cette deuxième est encore reprise par l'évocation de la forêt amazonienne (« **la forêt tropicale [...] folie de la nature** »), dans laquelle se perd le voyageur, comme le sexe mâle dans la vulve poilue de la femme. Une autre « iconographie » est évoquée entre parenthèses – en tant que *mise en abyme* – : toute une suite de tableaux représentant une scène biblique, alors une scène très ancienne (*comme par exemple l'illustration d'une épisode biblique, le bain de Bethsabée ou Suzanne surprise par les vieillards*). Le « voyeur » – c'est l'impuissant, celui qui est incapable d'entrer en scène – comme l'aveugle est incapable de réduire l'autre en objet...comme Montès dans *Le Vent* est incapable de s'intégrer dans la communauté... bref : ils représentent tous l'homme dans son état de solitude fondamentale... de séparation. C'est la dialectique de la phénoménologie sartrienne qui apparaît comme abolie : le regard a perdu sa puissance en tant que « regard d'autrui ». L'investissement qui est en jeu ici est le corps, dont chaque position exprime – pour le dire avec Merleau-Ponty – « la structure essentielle de notre être comme être situé dans un milieu ». Ceci marque toute relation corporelle qui, en littérature, ne peut s'exprimer que par la cohésion rhétorique assurée par les synecdoques « étendues » (Genette). Citons encore Merleau-Ponty : « Il faut comprendre comment les événements respiratoires ou sexuels qui ont leur place dans l'espace objectif s'en détachent dans le rêve et s'établissent sur un autre théâtre. On n'y parviendra pas si l'on n'accorde au corps, même dans l'état de veille, une valeur emblématique ». ⁶⁷ Et *Les Corps conducteurs* mettent en scène un malade dont les douleurs renvoient aux images... Dans *Orion aveugle*, la statue équestre d'un général résume la condition humaine telle qu'elle se présente à travers l'iconographie simonienne :

« Nu-tête sous le terrible soleil tropical, soudé à son cheval de bronze, il semble fixer de ses yeux aux pupilles évidées quelque rêve de gloire et de puissance, là-bas, au-delà de la façade berninienne et du désordre des modernes buildings, dans les étendues sans fin, les terrifiants espaces où à travers les déchirures de la fumée il conduisait les charges des ses cavaliers à tête de bandits [...]. ⁶⁸

Chez Claude Simon, Orion et Héphaïstos constituent donc l'emblème de la création, plus précisément : de la production romanesque. Le portrait de l'artiste en bricoleur est, dans une certaine mesure, le Prométhée enchaîné ! Il assure le travail d'Héphaïstos, le forgeron. Le matériau travaillé fait disparaître l'homme dans sa condition de créateur ou de personnage. Le sentier de la fiction, par contre, mène « de mot à mot » et en finit avec le *mythos* aristotélicien, la *fable* :

« Parce qu'il est bien différent du chemin que suit habituellement le romancier et qui, partant d'un 'commencement' aboutit à une 'fin'. Le mien, il tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt [...] » ⁶⁹

⁶⁷ M. Merleau-Ponty : *Phénoménologie de la perception*, op. cit. 329.

⁶⁸ C. Simon : *Orion aveugle*, op. cit., 90.

⁶⁹ C. Simon : *Orion aveugle*, op. cit. – prologue sans pagination.

Il reste une œuvre « belle et dure comme de l'acier » comme Sartre l'a écrit dans *La Nausée* – en paraphrasant Nietzsche.⁷⁰ Dans sa matérialité même, elle constitue un « bloc indivisible », et – contrairement à Sartre – non par une fable. D'une certaine mesure, on peut voir en *Orion aveugle* aussi le commentaire d'une phrase de Hegel sur la poésie de Homère : « der Dichter kann als Subjekt gegen sein Werk verschwinden, das ist das höchste Lob » – « le comble des louanges se résume en ces mots : le poète comme sujet peut s'effacer devant son œuvre ». ⁷¹ Étant donné que le plus grand des auteurs épiques, Homère, était aveugle, on peut conclure avec un vieux proverbe – tout un le modifiant un peu :

Au royaume des aveugles, l'écrivain – le romancier – est roi.

⁷⁰ Cf. T. R. Kuhnle : « Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche ». Ds. : *Archiv für Begriffsgeschichte XLII*, Bonn 1999, 161-261, 222sq.

⁷¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel : *Ästhetik III* (= *Werke 15*), Francfort. : Suhrkamp (stw) ²1990, 338.

Bibliographie

- Arnauld, Antoine / Nicole, Pierre : *La Logique ou l'art de penser*, Paris : Gallimard 2001.
- Bakhtine, Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard (tel) 1996.
- Barthes, Roland : *Le Degré zéro de l'écriture* (1953). Ds. : *Œuvres complètes I. 1942-1965*, Paris : Seuil 1993.
- Barthes, Roland : « Il n'y a pas d'école Robbe-Grillet » [*Essais critiques*, 1964]. Ds. : *Œuvres complètes I. 1942-1965*, Paris : Seuil 1993, 1241-1246.
- Baudrillard, Jean : *De la Séduction*, Denoël (folio/essais) 1989.
- Chevalier, Jean / Alain Gheerbrant, Alain : *Dictionnaire des Symboles*, Paris : Laffont (Bouquins) édition revue et augmentée 1989.
- Compagnon, Antoine : *La seconde Main, ou le travail de la citation*, Paris : Seuil 1979.
- Dällenbach, Lucien : *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil 1977.
- Dällenbach, Lucien : « Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon ». Ds. : Jean Ricardou (dir.) : *Lire Claude Simon* [réédition du colloque de Cérisy, 1974], Paris : Les impressions nouvelles 1986, 151-190.
- Dällenbach, Lucien : *Claude Simon*, Paris : Seuil (Les contemporains) 1988.
- Derrida, Jacques : *L'Écriture et la différence*, Paris : Seuil (ponts) 1979.
- Diderot, Denis : *Lettre sur les aveugles*, Genève/Paris : Droz/Minard (Textes littéraires français) 1970.
- Deleuze, Gilles : *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris : Minuit (critique) 1988.
- Faulkner, William : *The Sound and the Fury* (1929), Londres : Penguin 1985.
- Freud, Sigmund : *Hemmung, Symptom und Angst*. Ds. : *Gesammelte Werke XIV*, Frankfurt a.M. : Fischer (TB) 1999.
- Gérard Genette : « D'un récit baroque ». Ds. : *Figures II*, Paris : Seuil (points) 1979.
- Groupe μ : *Rhétorique générale*, Paris : Seuil (Coll. Points/essais) 1982.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich Hegel : *Ästhetik III* (= *Werke 15*), Francfort. : Suhrkamp (stw) ²1990.
- Henkel, Arthur / Schöne, Albrecht : *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. (1967, Taschenausgabe), Stuttgart / Weimar : Metzler 1996.
- Josette Hollenbeck, Josette : *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*, Paris : La Pensée universelle 1982.
- Jay, Martin : *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley, University of California Press, 1993.
- Klunker, Ehrenfried : « Emblematik ». Ds. Rolf Tomann (dir.) : *Die Kunst des Barock. Architektur – Skulptur – Malerei*, Cologne : Krönemann 1997, 428-429.

- Kuhnle, Till R. : « Claude Simon und der Nouveau Roman : Erträge und Desiderate der Forschung aus literatursoziologischer Perspektive ». Ds. : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte XV*, Heidelberg 1991, 216-245.
- Kuhnle, Till R. : *Chronos und Thanatos. Zum Existentialismus des nouveau romancier Claude Simon*, Tübingen : Niemeyer (mimesis) 1995.
- Kuhnle, Till R. : « Der Ekel auf hoher See. Begriffsgeschichtliche Untersuchungen im Ausgang von Nietzsche ». Ds. : *Archiv für Begriffsgeschichte XLII*, Bonn 1999, 161-261.
- Kuhnle, Till R. : « Roman de situation zwischen Engagement und Agnostizismus : Jean-Paul Sartre und Claude Simon ». Ds. : Wolfram Essbach (dir.) : *Welche Modernität? Intellektuellendiskurse zwischen Frankreich und Deutschland im Spannungsfeld nationaler und europäischer Identitätsbilder* », Berlin : Berlin Verlag A. Spitz 2000, 341-364.
- Lacan : *Écrits*, Seuil (Le champ freudien), Paris 1966.
- Lenin, W. I. : *Materialismus und Empirokritizismus (= Werke XIV)*, Berlin/RDA : Dietz 1973.
- Marin, Louis : *La Critique du discours. Sur la « Logique de Port-Royal » et les « Pensées de Pascal »*, Paris : Minuit 1975, 298).
- Mathieu-Castellani, Gisèle : « L'Emblème et le corps. Anatomie d'un paysage : Sponde ». Ds. : *Littérature 78*, mai 1990, 65-86.
- Mathieu-Castellani, Gisèle : *La Rhétorique des passions*, Paris : PUF (écriture) 2000.
- Menestier, François : *L'Art des emblèmes* [par le P. C. François Menestrier de la Compagnie de Jevs], Paris : Benoist Coral 1662.
- Mondzain, Marie-José : *Le Commerce des regards*, Paris : Seuil 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice : *Phénoménologie de la perception* (1945) , Paris : Gallimard (Tel) 1987.
- Ricardou, Jean : *Problèmes du nouveau roman*, Paris : Seuil (Tel quel) 1967.
- Ricardou, Jean : *Pour une Théorie du nouveau roman*, Paris : Seuil (« Tel quel ») 1971.
- Ricardou, Jean : *Le Nouveau Roman – suivi de « Les raisons de l'ensemble »*, Paris : Seuil (points) 1990.
- Ricœur, Paul : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris : Seuil (points/essais) 2000.
- Roubichou, Gérard : *Lecture de l'Herbe de Claude Simon*, Paris : L'Age d'Homme 1976.
- Rousset, Jean : *La Littérature de l'âge baroque. Circé et le paon*, Paris : Corti 1954.
- Rousset, Jean : *Dernier Regard sur le baroque*, Paris : Corti (Les essais) 1998.
- Sartre, Jean-Paul : *L'Être et le néant* (1943), Paris : Gallimard (tel) s.d.
- Sartre, Jean-Paul : *Vérité et existence* [texte établi par Arlette Elkaïm-Sartre], Paris : Gallimard 1989
- Simon, Claude : *Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque*, Paris : Minuit 1957.

Simon, Claude : *L'Herbe*, Paris : Minuit 1958.

Simon, Claude : « Un bloc indivisible ». Ds. : *Les Lettres françaises* 740, 4-10 décembre 1958.

Simon, Claude : *La Route des Flandres*, Paris : Minuit 1960.

Simon, Claude : *La Bataille de Pharsale*, Paris : Minuit 1969.

Simon, Claude : *Orion Aveugle*, Genève : Skira (Les sentiers de la création) 1970.

Simon, Claude : « La fiction mot à mot ». Ds. : Jean Ricardou / Françoise van Rossum-Guyon : *Nouveau roman : hier, aujourd'hui II. Pratiques* (Colloque de Cérisy 1971), Paris : Union générale (10/18) s.d., 73-97.

Simon, Claude : *Leçon de choses*, Paris : Minuit 1975.

Simon, Claude : « Entretien (avec M. Alphanet) ». Ds. : *Libération*, 31 août 1989.

Thouillot, Michel : *Les Guerres de Claude Simon*, Rennes : PUR 1998.

Todorov, Tzvetan : « Synecdoques ». Ds. : *Recherches rhétoriques* (= *Communications* 16), Paris : Seuil (Coll. Points/essais) 1994.

Gerd Ueding : *Grundriß der Rhetorik : Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart /Weimar : Metzler³1994.