



HAL
open science

“ La figure du peintre dans l’œuvre de Peter Handke et Claude Simon : usage heuristique du détail ”

Judith Sarfati Lanter

► To cite this version:

Judith Sarfati Lanter. “ La figure du peintre dans l’œuvre de Peter Handke et Claude Simon : usage heuristique du détail ”. *Revue de littérature comparée*, 2020, dossier “ Romans de l’artiste et romans du peintre (XIXe-XXe siècles) ” coordonné par Bernard Franco, XC (2). hal-02962595

HAL Id: hal-02962595

<https://hal.science/hal-02962595>

Submitted on 26 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La figure du peintre dans l'œuvre de Handke et Simon :
usage heuristique du détail.

Judith Sarfati Lanter
Sorbonne Universités, Paris-Sorbonne
Centre de Recherche en Littérature Comparée (EA 4510)

Malgré leurs différences stylistiques patentées, les œuvres de Simon et Handke se rejoignent sur un point essentiel : elles font primer la description du monde sensible sur le récit d'événements, ou plutôt érigent l'expérience sensible en événement et en font le cœur de leur matière narrative, obéissant ainsi à une logique du sensible qui les place dans le sillage des œuvres de la modernité. Elles partagent aussi des problématiques plus spécifiques, en thématissant la difficulté à donner forme au divers empirique et au foisonnement des sensations. La vision notamment n'y est jamais donnée comme immédiate, les descriptions ayant moins pour objet principal la scène décrite que la perception lacunaire et incrémentielle que les personnages en ont. C'est dans cette perspective que peut se comprendre la place qu'occupe, au sein de ces œuvres, le dialogue avec la peinture. Celui-ci permet en effet d'interroger les possibilités de l'art et de réfléchir les choix esthétiques de l'écrivain, mais aussi de modéliser un certain type de positionnement dans le monde, car la difficulté à voir et à décrire touche à la question du partage du sensible. Ce sont ces différents aspects, par lesquels les œuvres de Handke et Simon paraissent emblématiques de certaines tendances de la littérature contemporaine, qu'on se propose d'éclairer ici, à partir de la représentation de personnages de peintre.

Chez Handke, le paradigme pictural se développe assez tardivement, les premières œuvres étant plutôt travaillées par un tropisme cinématographique permettant de figurer un monde opaque et constamment médiatisé. Mais à partir des années 1970, l'écriture de Handke s'infléchit sensiblement, mettant désormais en scène des personnages mus par la quête d'une « sensation vraie¹ » et d'un lien immédiat au monde. Cette quête est aussi donnée comme un questionnement sur la « forme », ainsi qu'en témoigne exemplairement *La Leçon de la Sainte-Victoire* (*Die Lehre der Sainte-Victoire*, 1980), où l'art de Cézanne apparaît comme un modèle pour l'écrivain, dans sa manière de percevoir le monde et de lui donner forme par le travail de la description. Cette quête se prolonge jusqu'au grand roman paru en 1994, *Mon*

¹ En 1975 paraît ainsi *L'Heure de la sensation vraie* (*Die Stunde der wahren Empfindung*).

année dans la baie de personne (*Mein Jahr in der Niemandsbucht*, 1994²), où se trouve convoquée une figure fictionnelle de peintre, à la fois personnage secondaire du récit, ami et double du narrateur, qui se trouve être lui-même écrivain.

La proximité de l'œuvre de Simon avec la peinture s'affirme quant à elle dès ses premières publications³. *La Corde raide* (1947) met ainsi en scène le personnage de Cézanne, dont Simon, à l'instar de Peter Handke, fait le peintre du primordial, de la matière et du corps, proche en cela de ses propres préoccupations. Dans *Le Jardin des Plantes*, publié en 1997⁴, c'est un autre peintre qu'évoque le récit, en la personne de Gastone Novelli, artiste italien, ami de Claude Simon, et dont l'histoire personnelle touche de près au vécu de l'écrivain lui-même.

Histoire des peintres, histoire des écrivains : figurer une communauté d'expériences

Le récit de l'histoire des peintres, dans *Mon année dans la baie de personne* et dans *Le Jardin des Plantes*, permet en premier lieu de souligner les points de convergence entre parcours du peintre et parcours de l'écrivain. Rappelons d'abord que la composition du *Jardin des Plantes* repose entièrement sur un agencement de fragments, qui mêle souvenirs de Claude Simon (désigné au sein du récit par l'initiale « S. »), citations d'écrivains, archives militaires et personnelles, évocations de photographies et autres documents comme la transcription du procès de Joseph Brodski, les carnets de Rommel, les *Mémoires* de Churchill etc. Au sein de ce vaste ensemble sont évoquées les peintures de Gastone Novelli, ainsi que ses souvenirs personnels : son arrestation et sa déportation à Dachau, puis, après la guerre, sa vie au sein d'une tribu amérindienne.

Si cette dernière expérience donne lieu à un long développement située dans la section centrale du récit, les références à l'œuvre et à la vie de Novelli se trouvent pour la plupart disséminées au sein du texte, dont elles s'avèrent être un des éléments structurants. Les descriptions des toiles du peintre entrent ainsi en résonance avec d'autres fragments du *Jardin des Plantes*, par des similitudes entre les détails, figuratifs ou abstraits, représentés sur les tableaux, et certains motifs du récit, évocations de l'eau, de la végétation, mais aussi cris,

² *Mein Jahr in der Niemandsbucht*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch, 2000 [1994]; *Mon année dans la baie de Personne*, traduit de l'allemand par Claude-Eusèbe Porcell, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999 [1997]. Nous utiliserons les abréviations *MJ* et *MA* pour désigner, respectivement, l'édition originale et la traduction en français.

³ Sur les rapports de Claude Simon à la peinture, l'ouvrage de référence demeure celui de Brigitte Ferrato-Combe: *Écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*. Grenoble, Ellug, 1998.

⁴ *Le Jardin des Plantes*, Paris, Éditions de Minuit, 1997. Nous utiliserons désormais l'abréviation *JP*.

soupirs et râles des personnages – Novelli insère en effet dans ses toiles des successions de lettres, comme les lignes de « A » sur lesquelles nous reviendrons. Les titres des tableaux invitent en outre à faire le lien avec certains passages du texte : par exemple, la mention de *La Peur dans le fond* est suivie d'un fragment qui évoque les soldats allemands pendant la guerre. Mais ce titre fait aussi écho à l'épisode où Novelli parle de Dachau, ainsi qu'aux souvenirs de guerre de « S. ». Le montage des fragments permet ainsi d'établir des correspondances entre le peintre et d'autres personnages du récit, marqués eux aussi par des épreuves d'internement et de souffrance – parmi lesquels, en premier lieu, Claude Simon lui-même.

Les pages consacrées au séjour de Gastone Novelli chez les amérindiens, véritable « nouvelle exemplaire⁵ » enchâssée au sein du récit, peuvent ainsi être lues comme une mise en abyme du parcours de l'écrivain, tel qu'a pu l'évoquer Claude Simon dans un texte d'inspiration autobiographique comme *L'Acacia* (1989). Le départ de Novelli, après la libération des camps, dans la forêt amazonienne, sa vie parmi les indiens, la découverte de leur culture et l'apprentissage de leur langue, radicalement différente des langues latines, constituent les jalons d'un réapprentissage progressif de la vie. La peinture de Novelli porte les traces de cette expérience, et s'inspire notamment de la langue des indiens, langue du renouveau. Le parcours, après la guerre, du protagoniste de *L'Acacia* est similaire : retour à une forme de vie première, travail d'observation et d'écriture qui annonce la naissance de l'écrivain.

Dans *Mon année dans la baie de personne*, le parcours du peintre n'est pas lié à l'Histoire, mais il met aussi en jeu le thème de l'épreuve et du recommencement à partir d'une expérience de *tabula rasa*. Et, comme dans *Le Jardin des Plantes*, l'histoire du peintre, apparemment reléguée au second plan, entre en fait en résonance avec le reste de l'œuvre, elle-même composite. En effet, quoiqu'il n'obéisse pas au même principe de fragmentation et de montage que *Le Jardin des Plantes*, le texte de Handke n'en juxtapose pas moins des parties hétérogènes entre elles, d'un point de vue chronologique et narratologique. L'histoire du peintre se situe au sein de la partie médiane du récit, intitulée « l'histoire de mes amis » (« die Geschichte meiner Freunde »), qui vient longuement interrompre la narration principale à la première personne. Chacun des chapitres du récit fonctionne de manière autonome tout en

⁵ Jean-Yves Laurichesse, « Orion aveugle dans la forêt amazonienne. L'aventure de Novelli dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », Sjeff Houppermans (éd.), *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, Amsterdam, coll. « CRIN », 2001, p. 45-61 [p. 48].

faisant écho, par le retour de certains motifs sensoriels, à d'autres parties du texte, selon un fonctionnement qu'éclairent plusieurs allusions à Paul Klee, qui concevait la toile comme un éventail de monochromes débouchant sur une « action synchrone » (« synchronische Aktion⁶ »). La composition du récit contribue ainsi à instaurer une tension entre individualité des destins et communion autour d'expériences similaires.

Au sein de ce vaste ensemble, l'histoire du peintre a une valeur exemplaire. Elle relate l'expérience douloureuse d'une perte d'inspiration, ressentie comme une expérience de déliaison et de perte d'identité. Le peintre est comme frappé de cécité et sa créativité se tarit. Le texte parle de *Bildverlust*, perte de l'image, selon des termes récurrents dans l'œuvre de Handke. Le peintre doit réapprendre tous les gestes élémentaires de son art, observer avec un œil attentif ce qu'il croyait déjà connaître, recommencer à dessiner « comme un débutant d'après nature, et une seule chose par feuille, un silex, un buisson, une pyramide de terre, une vague sur le fleuve⁷ ». Le chapitre s'achève sur des images de chaos et de déluge, qui suggèrent un intertexte biblique et une promesse de renouveau. De même, l'image de Méduse, convoquée pour figurer l'angoisse du peintre et sa perte d'inspiration, se trouve ensuite développée de manière plus complexe : « Méduse était une jeune femme belle et grave à qui l'on coupa ensuite la tête, et de celle-ci sortit, au lieu des serpents, le cheval ailé du nom de Pégase⁸. » La crise traversée par le peintre s'avère donc potentiellement salvatrice.

Comme dans *Le Jardin des Plantes*, l'histoire du peintre fait écho à celle d'autres personnages. Le protagoniste et narrateur du récit relate ainsi « l'histoire de [s]a première métamorphose⁹ », vécue bien des années avant que ne commence le récit principal, et qui lui a permis de revenir à l'écriture, après une période d'isolement extrême qui l'avait conduit au bord de la folie. La période précédant la métamorphose se caractérise ainsi par la crainte de devenir de plus en plus insensible, de perdre tout contact charnel avec le monde. Mais cette crainte permet d'accroître en même temps l'attention aux phénomènes, qui n'étaient auparavant reçus que sur le mode de l'implicite et du banal. Elle débouche ainsi sur une réceptivité inédite au monde extérieur. Dans la dernière étape de la métamorphose, celui-ci

⁶ Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, Stuttgart, Gerd Hatje, 1988 [1957], p. 440.

⁷ « [...] ein anfängerhaftes Zeichnen nach der Natur, und auf jedem Blatt jeweils nur eine Sache, ein Silex, ein Strauch, eine Erdpyramide, eine Flußwelle ». *MJ*, p. 317 ; *MA* p. 364.

⁸ « Medusa war eine schöne ernste junge Frau, der dann der Kopf abgeschlagen wurde, und diesem entsprang, statt der Schlangen, das Roß mit den Flügeln, namens Pegasos. » *MJ*, p. 316 ; *MA*, p. 363.

⁹ « Die Geschichte [s]einer ersten Verwandlung ». *MJ*, p. 219 ; *MA*, p. 252.

apparaît courbe et coloré : « La planète s'organisait et devenait saisissable en permanence. Elle avait à l'époque un effet érotique¹⁰. »

Au moment où s'ouvre le récit, le narrateur se dit à nouveau menacé par une sclérose du regard et « une rétivité à l'image » (« Bild-Stutzigkeit¹¹ »). L'ensemble du récit évoque ainsi l'attente d'une seconde métamorphose. Et, de même que le peintre revient à la pratique du dessin, le narrateur-écrivain s'essaie à l'écriture de la chronique, notant, jour après jour, les micro-événements de la baie, comme une méthode pour affûter son regard, mais aussi pour contenir les chimères de son imagination qui n'ont fait que le vouer au solipsisme. Il s'agit d'objectiver son écriture, de la rendre la plus descriptive possible, tout en se concentrant sur des détails qui seront peu à peu intériorisés et prendront une valeur métonymique. L'art du peintre et l'art de l'écrivain visent ainsi à faire apparaître « le monde sous forme de détails¹². »

Retour à l'élémentaire

Chez Handke et Simon, la réponse à l'épreuve, pour le peintre et l'écrivain, passe donc par un retour à l'élémentaire. Mais cet arrimage dans les choses concrètes ne doit pas faire penser à un effacement pur et simple de la subjectivité. Il s'agit plutôt d'en récuser la dimension psychologique, au profit d'une approche phénoménologique. On retrouve en fait, sur cette conception d'un art témoignant d'un rapport sensible et non prédicatif au monde, le modèle de Cézanne, tel qu'interprété par Claude Simon dans *La Corde raide* et par Peter Handke dans *La Leçon de la Sainte Victoire*¹³. Si la peinture offre à l'écrivain le modèle d'une possible adéquation au monde, c'est qu'elle peut l'investir subjectivement sans pour autant le réduire à un contenu cognitif.

Ainsi dans *Mon année dans la baie de personne*, les tableaux du peintre, bien que figuratifs, ne cherchent pas à copier le réel : sur la toile, les images d'objets n'apparaissent qu'au premier plan, sous forme de clartés dansantes, tandis qu'à l'arrière-plan se déroulent ce que le peintre nomme ses « histoires du noir » (« Geschichten der Schwärze¹⁴ »), aussi désignées par le terme de « lointain » (« Ferne »). Le personnage nomme ainsi ce qui demeure

¹⁰ « Der Planet gliederte sich und wurde immerfort griffig. Er wirkte in jener Epoche erotisch. » *MJ*, p. 183 ; *MA*, p. 211.

¹¹ *MJ*, p. 146 ; *MA*, p. 169.

¹² « Die Welt in der Form von Einzelheiten. » *MJ*, p. 241 ; *MA*, p. 277.

¹³ Les deux lectures étant elles-mêmes très proches des commentaires que Merleau-Ponty a proposé de l'œuvre de Cézanne dans *Sens et non-sens* (1948) et *L'Œil et l'esprit* (1964).

¹⁴ *MJ*, p. 304. *MA*, p. 349

de sa perception après qu'il a fermé les yeux : ce « lointain », c'est le visible non pas reproduit, mais intériorisé et métamorphosé. Le texte en propose plusieurs définitions : c'est d'abord une image primitive, liée au noir que le peintre, dans son enfance, percevait les yeux fermés. Le « lointain » renvoie donc en premier lieu à une inspiration puisée à des sources archaïques ; mais il est aussi défini comme une zone particulière du regard, spatialement située avant ce qu'on nomme habituellement lointain ; enfin, il est ramené à une sensation fragile, et même à un sentiment – le « sentiment du lointain » (« Ferngefühl¹⁵ »).

Le travail du peintre consiste à circonscrire cette impression diffuse, à la transposer sur la toile. C'est Paul Klee qui sert ici de modèle, sa célèbre phrase « la couleur et moi ne faisons qu'un, je suis peintre¹⁶ », trouvant un écho dans les paroles prononcées par le peintre de Handke : « le lointain et moi ne faisons qu'un, je suis peintre.¹⁷ » D'autres phrases invitent à faire le parallèle, par exemple lorsque le personnage du peintre affirme, après l'achèvement de son tableau : « J'ai amplifié une présence¹⁸ », postulant une distinction entre reproduction et manifestation du visible qui entre en résonance avec la phrase de Klee : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible.¹⁹ » La production de l'œuvre d'art correspond à un processus de métamorphose qu'il faut entendre, non pas comme restitution du visible, mais comme condensation de la substance visuelle. L'art du peintre résulte ainsi d'un triple mouvement d'observation, d'intériorisation et d'intensification. Ce qui est retenu du monde environnant, ce sont de petites impressions chromatiques que le regard intensifie, des nuances de couleur sombre, parfois arrachées à un « morceau de terre, mêlé de pierres et de bois²⁰ », ou encore à la couleur de ses propres yeux réfléchi dans un miroir, « noir de mer Noire » (« schwarzmeerschwarz²¹ »).

Ce processus d'observation et d'intériorisation est aussi une manière de renouer un lien avec le monde, l'expérience est donc à la fois esthétique et existentielle. Cette conjonction est plus marquée encore dans *Le Jardin des Plantes*, où les séquences dévolues à la peinture sont souvent liées à une confrontation à la violence et à la mort. Selon Claude Simon, l'art de

¹⁵ *MJ*, p. 306 ; *MA*, p. 351.

¹⁶ « Ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler ». Paul Klee, *Tagebücher 1898-1918*, 926, Stuttgart, Gerd Hatje, 1988 [1957], p. 350.

¹⁷ « Die Ferne und ich sind eins, ich bin Maler. » *MJ*, p. 305 ; *MA*, p. 350.

¹⁸ « Ich habe eine Anwesenheit verstärkt. » *MJ*, p. 305 ; *MA*, p. 350.

¹⁹ « Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar. » Paul Klee, « Schöpferische Konfession », *Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre*, Basel, Schwabe & Co, 1956 [1920], p. 76-80 [p. 76].

²⁰ « [...] aus einem Stück Erde, vermischt mit Steinen und Holz ». *MJ*, p. 306 ; *MA*, p. 351.

²¹ *Ibid.*

Novelli témoigne de la nécessité, après la guerre et la faillite de l'humanisme qui en découlerait, de revenir à des formes primitives, de « repartir de zéro » en prenant comme support « les matériaux élémentaires, les seuls certains, les plus pauvres, les moins équivoques ou récusables : le plâtre, la terre, le sable...²² ». De fait, les toiles qui sont décrites dans *Le Jardin des Plantes* représentent des formes élémentaires qui renvoient au corps et à ses fonctions reproductives (« seins, cuisses, sexes, pilosités²³ ») ou qui décomposent le langage en le réduisant soit à des fragments de mots tronqués, soit à des rangées de lettres uniques. Quant à la composition de ces toiles, elle s'organise, nous dit le texte, en « damiers aux lignes flottantes²⁴ », évoquant les barreaux d'un monde carcéral, en même temps que l'éclatement des formes.

L'écriture de Claude Simon fait écho à ces choix esthétiques ; ainsi l'ouverture du *Jardin des Plantes* est-elle composée de fragments discontinus et typographiquement démarqués, disposés en colonnes de longueur et de largeur inégales qui s'emboîtent l'une dans l'autre selon diverses figures géométriques, comme pour rendre hommage aux toiles de Novelli. Le rapprochement, fréquemment revendiqué par Claude Simon, entre composition du texte et composition de la toile a pour corollaire la remise en question de l'idée d'une linéarité irréductible du langage qui empêcherait tout lien d'homologie avec l'image – ce qui était l'argument premier de la critique de l'*Ut pictura poesis* par Lessing.

La convergence entre l'écriture de Simon et l'art de Novelli dans *Le Jardin des Plantes* tient aussi à ses objets : comme en écho à un tableau longuement décrit dans le récit, et intitulé de manière significative *Archivio per la memoria*, l'écriture s'attache aux bribes éparses de la mémoire, aux souvenirs sensoriels qui donnent à voir le réel sous le double régime du fragmentaire et de l'anamorphose, et contribuent à rendre saillants le non-spectaculaire, l'interstitiel. En cela l'œuvre de Simon rejoint celle de Handke, dont les descriptions produisent une dé-hiérarchisation des éléments que retient la conscience perceptive, mettant en avant les impressions secondes, l'insignifiant, et ce que l'auteur autrichien nomme les « espaces intermédiaires » (*Zwischenräumen*) – friches, espaces vides, qui sont aussi des espaces de respiration liant ensemble les choses du monde, à la manière du « lointain » du peintre de *Mon année dans la baie de personne*.

²² Claude Simon, « Gastone Novelli ou le problème du langage », *Les Temps modernes*, n° 629, nov. 2004-fév.2005, p. 77-82 [p. 77-78]. Le texte est paru pour la première fois en 1962 sous le titre « Gastone Novelli and the Problem of Language », *Gastone Novelli, Paintings, Exhibition catalogue*, New York, The Allan Gallery, 1962, sans pagination.

²³ *JP*, p. 27.

²⁴ *JP*, p. 244.

A bien des égards donc, l'art du peintre, dans le *Jardin des Plantes* et *Mon année dans la baie de personne*, permet de modéliser l'écriture elle-même, ses choix esthétiques qui sont en même temps des choix éthiques. Cette double valence est liée au travail de décentrement qu'opère le regard du peintre, à l'attention portée à ce qui n'est habituellement pas vu, au dérisoire, aux marges et aux reliquats. Le traitement du détail – détail sensible et détail pictural – est sans doute ce qui manifeste de la manière la plus saillante ces déplacements, et qui permet aussi d'en souligner la dimension aporétique. Car le détail peut-être à la fois, comme l'a souligné Philippe Zard, « épreuve du réel et menace de sa décomposition²⁵ ».

Détail métonymique et surgissement du figural

Dans *Mon année dans la baie de personne*, l'importance du détail se manifeste en premier lieu dans ce qui est le motif principal du peintre, le « lointain ». Cela peut sembler paradoxal, dans la mesure où le terme évoque habituellement l'idée d'horizon et d'immensité : mais le « lointain » du peintre ne renvoie pas à une dimension spatiale, mais phénoménologique. Il naît de la contemplation des détails et de leur amplification dans la conscience. Ainsi s'expliquent les formulations paradoxales du texte, qui évoquent des « petite[s] tache[s] de lointain limitée[s]²⁶ » qui deviennent, précisément par leur limitation ou leur encadrement, un lieu d'arrimage, « un port où [le peintre] se voyait solidement ancré²⁷ ». Le motif, en même temps, prend sous le regard du peintre une ampleur inédite, jusqu'à devenir « quelque chose d'entier, 'l'un et le tout'²⁸ » (p.349), signifiant un sentiment de plénitude et d'inclusion dans le monde. Ce sentiment, parce qu'il est suscité par l'observation et l'intériorisation d'un objet limité, se distingue de l'effroi qu'engendre, dans le récit, la contemplation des paysages immenses.

Cette tension entre le petit et le monumental, cette inscription dans les choses concrètes qui vivifie les attaches à un monde plus vaste, caractérisent aussi l'art du narrateur. Ainsi, lorsqu'il entreprend de décrire les pierres sur les façades des maisons, la désignation des nuances de couleurs finit par faire surgir un paysage, et même, une « Terre en miniature²⁹ » :

²⁵ Philippe Zard, « Portrait de l'artiste en morceaux : la fragmentation du réel dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* », Marine Ricord (éd.), *Le Parti du détail. Enjeux narratifs et descriptifs*, Paris, Lettres Modernes, Minard, 2002, p. 111 à 123 [p. 112].

²⁶ « [...] schmalen begrenzten Flecken Ferne », *MJ*, p. 307 ; *MA*, p. 352.

²⁷ « [...] ein Hafen, in dem er sich verlässlich verankert sah », *MJ*, p. 304 ; *MA*, p. 348.

²⁸ « [...] etwas Ganzes [...] "ein und alles" », *MJ*, p.304 ; *MA*, 349.

²⁹ « [...] Erde im kleinen ». *MJ*, p. 182 ; *MA*, p. 210.

Die Blöcke, auch bloß kinderfaustkleine Bröckchen, waren von einem hellen Grau, wo mit dem Anschauen ein Gelb, wie von Lehm, mitspiele, dazwischen dunklere Adern, die mit der Zeit schieferhaft blauen oder moosig grünen konnten, glasige Buckel, unversehens aufschimmernd in sämtlichen Farben bis zum Kohlschwarz, auch reinweiße Körnchen, wie sie sich im Bachsand finden, in dem Ausmaß von Ameiseneiern, und ebenso oval. [...] Je mehr ich mich den Steinen des Vorstadthauses näherte [...], desto handgreiflicher hatte ich an dieser einen Sache einen ganzen Planeten vor mir, so wie vor sehr langem an einem Tropfen Regens in einem gelbbraungrauweißen Wegstaub, woran mir in der Kindheit zum ersten Mal die Welt aufgegangen ist.

Les blocs, même si ce n'étaient que des fragments pas plus gros que le poing d'un enfant, étaient d'un gris clair où jouait aussi, au fil de l'observation, un jaune comme d'argile, avec des veinures plus foncées qui pouvaient au fil du temps prendre un bleu d'ardoise ou un vert de mousse, des bosses vitreuses qui brillaient soudain de toutes les couleurs jusqu'au noir de charbon, et des petits grains d'un blanc pur aussi, comme on en trouve dans le sable des ruisseaux, de la taille d'un œuf de fourmi, et pareillement ovales. [...] Plus je m'approchais des pierres de la maison de banlieue [...] plus devenait tangible pour moi, dans ce seul objet, une planète entière, comme très longtemps auparavant dans une goutte de pluie sur la poussière jaune-brun-gris-blanc d'un chemin, qui dans mon enfance m'avait ouvert le monde pour la première fois.³⁰

La description des couleurs déclenche un processus de métamorphose, par lequel l'objet devient polysémique et métonymique. Le gris initial se décline en un ensemble chromatique plus large : la vision rapprochée devient macroscopique, inscrivant l'objet (les pierres) dans un espace et un présent élargis – puisque l'on aboutit à une vision cosmique (celle d'une planète), qui est aussi celle de l'enfance.

Ce type de description, inspirée du travail du peintre, témoigne aussi d'une conception particulière de la peinture comme manière de figurer un lien non conceptuel au monde, notamment par l'intégration des détails et de leurs ramifications imaginaires dans une unité imageante (par exemple, dans le texte cité, l'image de la « planète entière »). Mais si l'art du peintre peut réconcilier l'intelligible et le sensible, s'il peut faire émerger un monde pacifique et englobant, il ne saurait en même temps retirer complètement les choses sensibles de ce dehors potentiellement inquiétant d'où elles surgissent. Sur ce point, les textes de Handke sont moins lénifiants qu'on a pu parfois le dire. Le peintre comme le narrateur sont en effet menacés par un excès de vision, par quoi les détails semblent se détacher de l'ensemble et perdre leur vertu métonymique pour n'être plus que la parataxe d'un monde incohérent. Ainsi, la description d'un bloc de pierres peut-elle faire surgir des « têtes d'animaux », « fissures dans un mur », « ballots de lessive », jusqu'à n'être plus que « l'image de rien du

³⁰ *MJ*, p. 181-182 ; *MA*, p. 209-210.

tout³¹ ». L'exhaustion des détails aboutit à un effacement de l'objet initial et à la décomposition de l'ensemble figuratif.

La description à partir du détail, dans *Mon année dans la baie de personne*, évoque ainsi la double valence du détail pictural identifiée par Daniel Arasse³² : en tant que *particolare*, c'est-à-dire « petite partie » d'un ensemble, le détail peut à tout moment sortir de sa place, et devenir cet excès iconique qui joue au détriment de l'image ; en tant que *dettaglio*, c'est-à-dire résultat d'une découpe de l'ensemble par celui qui décrit ou qui observe, le détail peut aussi défaire le dispositif spatial réglé qui doit mettre le spectateur à la bonne distance de telle sorte le tableau fasse tout son effet.

Cette question de la mesure et de la bonne distance est explicitement posée dans *Mon année dans la baie de personne*, par le traitement du « lointain » ainsi que par le travail de description du narrateur. À l'excès iconique, qui compromet l'ensemble figuratif, font écho les rechutes du peintre et du narrateur, sans cesse menacés par la « perte de l'image », symptôme d'une difficulté à contenir la puissance de déflagration du réel et à donner forme à la diversité du sensible. Et si le récit entier s'énonce comme l'attente d'une seconde métamorphose, il s'achève sans qu'on sache si celle-ci est advenue, les projets de création du peintre et de l'écrivain se déployant constamment sur le mode de l'inchoatif. Ainsi, bien que l'art du peintre s'inscrive dans un projet de célébration de l'univers quotidien et de l'en-commun perçu dans les détails du monde, l'œuvre de Handke ne s'affranchit pas de ses contradictions – ses contradictions qui en complexifient le propos et en préservent, heureusement peut-être, le pouvoir d'inquiétude.

Cette tension se manifeste avec une acuité encore plus grande dans *Le Jardin des Plantes*, à travers, notamment, des motifs apparaissant sur les toiles du peintre et qui se trouvent reproduits dans le récit. Relevant à la fois du visuel et du verbal, du texte et de l'image, ces motifs sont constitués de lettres « irrégulières titubantes à demi effacées³³ », ou bien de lignes de « A » répétées sur plusieurs rangées. Ils font l'objet d'interprétations diverses au sein du texte, comme pour mettre en abyme la démarche herméneutique du spectateur ou du lecteur. Mais cette lisibilité de l'image, on va le voir, suggère aussi un possible surplus de sens, quelque chose qui échapperait à la circonscription du commentaire, rejoignant ainsi l'idée de la double valence du détail que nous avons précédemment évoquée.

³¹ « Tierköpfe, Mauerrisse, Wäschebündel » ; « [...] das Bild von gar nichts mehr ». *MJ*, p. 395 ; *MA*, p. 452.

³² Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, coll. « Idées et recherches », 1992.

³³ *JP*, p. 26.

On compte trois occurrences des lignes de « A », qui, à chaque fois, reçoivent une interprétation différente. Dans un premier passage, les lettres sont associées à un souvenir du narrateur (un homme et une femme dans une baignoire), ainsi qu'aux corps dessinés sur la toile de Novelli, comme diverses expressions d'un même imaginaire érotique, ainsi que le suggère le commentaire qui accompagne l'agencement des fragments: « [...] les lettres maladroites ou répétées souvent difficiles à reconnaître font songer à ces mots entrecoupés qu'échangent dans l'étreinte des amants aux souffles hachés.³⁴ »

Dans une deuxième occurrence, la série des « A » est rapportée à la langue de la tribu indienne au sein de laquelle Novelli a vécu après sa déportation à Dachau. Cette langue, explique le narrateur, est « pratiquement dépourvue de consonnes et composée presque uniquement de voyelles parmi lesquelles le son A » qui est modulé d'une « infinité de façons » pour « signifier une quantité de choses, aussi bien conceptuelles que concrètes³⁵ ». Sur les tableaux exécutés par la suite, ces modulations sonores sont figurées par l'hétérogénéité, formelle et chromatique, des « A » :

[...] lignes superposées de lettres irrégulières, ondulant comme un cri se répétant, jamais identiques :

AA
 AA
 AA³⁶

Le texte souligne ainsi la polysémie du motif, en le contextualisant dans les toiles de Novelli d'une part, où il est entouré de dessins érotiques ; et dans le parcours du peintre d'autre part, où il figure la découverte d'une langue nouvelle.

Enfin, dans une troisième occurrence, le motif réapparaît, mais déplacé au sein d'un fragment autobiographique du narrateur « S. », qui s'en approprie ainsi la force d'évocation. Il s'agit du souvenir d'une opération chirurgicale subie par S., et les lignes de « A » évoquent alors des cris de souffrance. Le motif du peintre opère ainsi comme un générateur d'écriture, une image-son dans laquelle se reconnaît le narrateur et qui se voit dotée, par les analogies et les associations qu'elle suscite, du même pouvoir de suggestion que ce que Claude Simon, commentant *La Route des Flandres*, nommait ses « mots-carrefours³⁷ ».

³⁴ JP, p. 27.

³⁵ JP, p. 244.

³⁶ JP, p. 245.

³⁷ Claude Simon, préface à *Orion aveugle*, *Orion aveugle*, Genève, Skira, coll. « Les Sentiers de la création », 1970, p. 6-15 [p. 9].

Cependant ces déplacements successifs du motif ne viennent pas en clore les effets de sens, dans la mesure où la violence qui en constitue l'origine profonde n'est elle-même pas formulée, si ce n'est de manière oblique, par les cris de souffrance de « S. ». Ces cris font écho à ceux de Novelli torturé à Dauchau, qui eux ne sont pas mentionnés. L'unique fois où le peintre évoque cet épisode de sa vie au narrateur souligne la puissance du traumatisme et du refoulement :

Après [...] il a commencé à me traduire aussi les titres de ses peintures. Je lui ai dit que ça j'avais compris mais il a continué quand même et tout à coup, alors qu'il venait de dire Vuole dire caos et Paura clandestina, il s'est arrêté. Il tenait toujours le catalogue déployé dans ses mains et semblait continuer à lire les titres pour lui-même quand brusquement il m'a dit qu'à Dachau on l'avait pendu attaché par les poignets jusqu'à ce qu'il s'évanouisse. Peut-être aurait-il parlé encore mais à ce moment les deux jeunes femmes [...] sont sorties des vagues et sont revenues vers nous en tordant leurs cheveux³⁸.

Les titres de tableaux (qu'on peut traduire par « Signifie chaos » et « La peur clandestine ») font émerger le souvenir. Quelques pages plus loin, dans un fragment séparé, le narrateur décrit une photo de journal représentant un supplicié pendu par les mains ; et dans d'autres passages, c'est une image d'étoile jaune qui se trouve disséminée, à travers diverses descriptions, celle d'un feu d'artifice, d'un éclat d'obus (« déflagrations si violentes que les vitres semblaient étoiles jaunes clignotant³⁹ ») ou d'un robinet de baignoire (« en cuivre jaune aux branches en étoile⁴⁰ »).

Cette manière d'évocation oblique, qui joue du pouvoir suggestif des images et de leurs ambiguïtés, traduit l'impossibilité d'avoir recours à la pure et simple lisibilité d'une représentation qui serait « figurative ». L'écriture en effet, quant elle s'attache à la figure de Novelli, cherche à faire sentir la présence d'un déchirement du langage et de l'imaginaire par un travail du sens parfois à rebours de la signification linguistique. Les « A » du peintre, motif pictural et transformation du langage en détail visuel, font alors apparaître l'art comme un démenti à la position du discours. Ils exemplifient la force subversive de la représentation visuelle que l'espace linguistique ne peut pas incorporer sans être ébranlé.

On peut apporter un dernier éclairage sur ce point en mentionnant un autre texte dans lequel sont reproduits les « A » du peintre : il s'agit d'*Austerlitz* (2001) de Sebald, dont l'un des intertextes explicites se trouve être *Le Jardin des Plantes*. Sebald y fait référence dans un contexte très précis, celui d'une visite du camp de Breendonk, utilisé pendant la guerre

³⁸ JP, p. 120.

³⁹ JP, p. 21.

⁴⁰ JP, p. 20.

comme lieu d'interrogatoire par les nazis. Évoquant les tortures infligées aux prisonniers, il mentionne la pendaison par les mains dont parle Claude Simon dans *Le Jardin des Plantes*, et « la biographie fragmentaire d'un certain Gaston Novelli⁴¹ » qui est résumée dans la suite du texte. Le passage s'achève par l'évocation de la peinture de Novelli, et par la reproduction de trois lignes de « A », qui permettent là encore de dire l'insoutenable de manière oblique – puisque le lecteur rapporte spontanément les motifs du peintre, comparés à un « long cri prolongé⁴² » au cris des prisonniers de Breendonk.

Or, quand on observe les « A » dans le texte de Sebald, on se rend compte que la police de caractère n'est pas identique au reste du texte : il ne s'agit donc pas d'une citation textuelle, mais d'une reproduction d'image – une photographie du texte de Claude Simon. Le motif du peintre s'inscrit donc dans l'ensemble de photographies qui émaillent le récit de Sebald, selon un procédé caractéristique de ses œuvres. *Austerlitz* évoque l'enquête du protagoniste sur son passé et la mort de ses parents, tués en déportation, et les photographies sont à la fois traces d'archive et pièces à conviction de l'enquête⁴³. Mais à aucun moment elles ne représentent directement l'anéantissement, et elles s'opposent en cela à ces images de la catastrophe qui, affirme Sebald, « militent [au contraire] contre notre capacité à la pensée discursive, à la réflexion sur ces choses, et paralysent également nos capacités morales.⁴⁴ »

La puissance critique des images s'inscrit donc dans l'écart qu'elles instaurent avec le texte, mais dans l'écart aussi entre le visible et l'invisible que suggère l'apparente insignifiance de ce qu'elles montrent. De même, chez Simon, le détour par le motif du peintre vise à maintenir l'acuité critique par le ralentissement qu'impose l'intrusion de la peinture dans le texte, et par le dérèglement que les images suscitent dans l'ordre du récit et dans l'ordre du discours.

Pour cette raison, la présence du peintre dans l'œuvre de Simon, la représentation de son art, jouent moins des effets de contiguïté avec l'écriture, même disloquée et a-grammaticale de Simon, que d'un effet d'hétérogénéité et de disruption, qu'on peut lier à l'idée de

⁴¹ « [...] die fragmentarische Lebensgeschichte [...] eines gewissen Gastone Novelli ». W.G. Sebald, *Austerlitz*, München, Carl Hanser, 2001, p. 38 ; W.G. Sebald, *Austerlitz*, traduit de l'allemand par Patrick Charbonneau, Gallimard, coll. « Folio », 2006, p. 40.

⁴² « [...] ein lang anhaltender Schrei ». W. G. Sebald, *Austerlitz*, *op. cit.* p. 40 ; traduction de Patrick Charbonneau p. 41.

⁴³ Sur le rôle des photographies dans l'œuvre de Sebald, voir Raphaëlle Guidée, « “Le temps n'existe absolument pas” : photographie et sortie du temps dans *Austerlitz*, de W.G. Sebald », allocution prononcée pour le séminaire « Sortir du temps : la littérature au risque du hors-temps », organisé par Henri Garric et Sophie Rabau en 2007, et publiée sur le site Fabula : http://www.fabula.org/atelier.php?Photographie_et_sortie_du_temps (dernière consultation le 14 décembre 2014).

⁴⁴ « [...] these images militate against our capacity for discursive thinking, for reflecting upon these things, and also paralyses, as it were, our moral capacity. » Entretien radiophonique daté du 6 décembre 2001 et disponible en ligne sur le site <http://www.kcrw.com/people/w-g-sebald> (dernière consultation le 14 décembre 2014).

« figural » théorisée par Lyotard⁴⁵. La différence avec ce qui se produit dans l'œuvre de Handke est donc flagrante. Chez l'auteur autrichien, le narrateur et le peintre sont mus par une même aspiration à ce que Handke nomme la « réconciliation », un désir de cohérence et d'harmonie.

C'est pourquoi, en dehors de Cézanne, chez qui Handke et Simon célèbrent l'entrelacs, sur les toiles, du réel et de l'imaginaire, les références picturales sont assez différentes d'un auteur à l'autre. Simon privilégie la peinture baroque ainsi que les œuvres antérieures à l'invention de la perspective qu'il rapporte à une vision logocentrée du monde. Handke recherche lui, dans les toiles évoquées dans *La Leçon de la Sainte-Victoire*, le motif central autour duquel s'organise la représentation ; et le texte décrit aussi des œuvres de Ruysdael, ou de Courbet, en qui est salué la célébration du réel prosaïque. On n'occultera pas, néanmoins, les failles et l'inachèvement de la quête des personnages handkéens, qui témoignent aussi, comme en marge, d'un passé inassimilable – l'histoire de l'Allemagne et de l'Autriche, mais aussi peut-être l'histoire intime de Handke lui-même dont le père biologique était soldat dans la Wehrmacht. L'hypothèse est sans doute simplificatrice, mais il n'en demeure pas moins que les obstacles de l'écriture, et du travail du peintre, tels qu'ils sont représentés dans *Mon année dans la baie de personne*, la perte de l'inspiration, la perte de l'image, et la perte de l'identité, sont peut-être les symptômes d'un mécanisme qui ne serait pas ici de refoulement comme chez le Novelli du *Jardin des Plantes*, mais de forclusion. Ils témoignent aussi et fondamentalement d'une réalité – historique et intime – qui n'est pas réconciliée.

⁴⁵ Jean-François Lyotard, « Le parti pris du figural », *Discours, Figure*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1971, p. 9-23.