

**CARTES POSTALES D'AMERIQUE
LE CLICHE DANS LES ROMANS DE M. BUTOR, C. SIMON
ET LA PEINTURE AMERICAINE DES ANNEES 1960**

par

Didier ALEXANDRE

Ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure
Professeur agrégé au Collège de Bihorel (Seine Maritime)

Susan Sontag, dans son ouvrage consacré à la photographie,
écrit:

Les Américains ont l'impression que leur pays est réellement prodigieux et si mobile que ce serait le comble de la présomption de vouloir le définir, le répertorier d'une manière scientifique. On ne pourrait l'atteindre que de façon indirecte, en usant de subterfuges, - en le subdivisant en fragments bizarres, qu'il serait possible, en quelque sorte, par synecdoque, de prendre pour le tout. ¹

Pays "mobile", où le changement est roi, où la contingence est synonyme de nouveauté, l'Amérique est un objet rebelle à toute forme de classification. L'Américain se refuse à être positiviste. Mais à

ce regard de l'intérieur s'oppose celui de l'exote, le voyageur à qui l'Amérique demeure exotique. L'Amérique, avec ses buildings, ses grosses voitures, ses stars, son rêve américain, ses mythes et son nom magique, que cet étranger essaiera de représenter, sans pouvoir échapper aux "subterfuges", aux discours qui dessinent - fatalement - la carte de ce pays à l'échelle d'un continent. Bien sûr, il y a parfois, chez l'exote, le désir d'un regard neuf, enthousiaste, décidé à ne pas s'en laisser conter. Fernand Léger écrivait en 1931:

Le plus colossal spectacle. Ni le cinéma ni la photographie, ni le reportage n'ont pu ternir cet événement surprenant qui est New York, la nuit, vu d'un quarantième étage. Cette ville a pu résister à toutes les vulgarisations.²

Comme s'il fallait se rassurer, comme si le peintre voulait repousser une angoisse, celle d'une déception provoquée par la correspondance d'une image toute faite et de la réalité. New York n'est pas comme sur les cartes postales. Et Léger a beau s'effacer derrière chaque ligne, il est présent derrière chaque mot, luttant contre ses souvenirs de cinéma et de reportage, ses clichés.

Car il est bien difficile d'être un voyageur sans bagages. Le regard vierge n'existe pas en vérité. Quels lieux visitera Léger, pour en dire qu'ils ne sont pas ce qu'on croyait qu'ils étaient? Brooklyn, Atlantic City, Wall Street. Wall Street trop décrit le jour? Qu'à cela ne tienne, - il le décrira la nuit (*Pa-NY* 510). Son discours devient le négatif d'un autre discours tout fait et tout prêt, celui du guide touristique en somme, associé à l'image d'un lieu qui existe

réellement. De relais en relais, l'espace est découpé en "fragments bizarres" (Susan Sontag), qui établissent une représentation de convention, normative, à laquelle se soumettent, ou qui régissent les perceptions. La carte postale a du reste ceci de paradoxal qu'en voulant instaurer le pittoresque, elle le détruit: tout lieu est toujours virtuellement déjà vu et déjà dit. Au sens propre du terme, comme au sens figuré, elle est un cliché, un élément typé et répertorié, qui entre dans une série purement répétitive à l'infini. Elle matérialise donc ce monstre qui, dans le langage, guette, selon Roland Barthes, tout écrivain: le lieu commun.

Aussi la représentation de l'Amérique - qu'elle soit picturale ou littéraire - devient-elle obligatoirement, au niveau du signe, le lieu d'une tension: comment résister à l'emprise d'un discours stéréotypé pour mieux décrire une réalité changeante, fuyante, indicible? L'écriture et la peinture oscillent entre deux abîmes: celui du dictionnaire et du Musée, et celui du silence et de la toile à jamais blanche.

Pour aborder les rapports susceptibles d'exister entre le roman simonien et les romans de Butor d'une part, et la peinture américaine des années 1960 d'autre part, il convient de partir de la notion d'hétérogénéité. Le lecteur français, en effet, est habitué à une certaine cohérence, une unité et une logique psychologique, au point qu'on ne cesse de s'interroger sur la vraisemblance du geste de Julien Sorel au terme du roman de Stendhal, *Le Rouge et le noir*. C'est avant tout cette logique que rejette Claude Simon.³ Le roman *Les*

Corps conducteurs est composé d'éléments divers: un narrateur raconte la remontée d'une avenue d'une ville américaine par un homme malade, la visite d'un homme malade chez un médecin, un voyage en avion etc.⁴ Ces fictions multiples supposent des lieux multiples, qui autorisent la description d'objets de natures diverses: une bouche à incendie côtoie une toile de Seurat, *Le Chahut*, ou une toile de Nicolas Poussin, *Paysage avec Orion aveugle*; la représentation d'un objet réel prend place aux côtés de la description d'un objet qui est lui-même une représentation. Cette même hétérogénéité, tant au niveau du signifié que du signifiant, apparaît à de multiples niveaux dans *Mobile, étude pour une représentation des Etats-Unis*, de Michel Butor:⁵ les personnages anonymes qui se succèdent au fil des pages; les différents narrateurs, journalistes, témoins de procès archivés, personnages historiques, tel Thomas Jefferson, dont sont cités les *Notes sur l'Etat de Virginie et l'Autobiographie* (Mo 121, par exemple); les différentes typographies, romaine majuscule et bas de casse, italique; les différents espaces évoqués à travers un même signifiant. Le seul nom de Washington transporte le voyageur dans l'Illinois, l'Indiana, l'Ohio (Mo 110), comme bien d'autres noms de villes, si bien que le lecteur ne sait jamais où se trouve réellement le voyageur. *Mobile* ne raconte pas un voyage aux Etats-Unis, mais devient un périple dans l'univers des signes de toute nature qui représente l'Amérique.

Cette technique assemblagiste d'éléments représentant le réel et de représentations empruntées se retrouve dans les productions des artistes pop. Ainsi, James Rosenquist, dans sa composition

intitulée *In the Red*, reproduit le bras d'une Vénus de Botticelli à côté d'un bol de soupe et d'une paire de chaussettes; de même Wesselman, dans une de ses natures mortes, représente un intérieur de cuisine où est accroché un Mondrian, et où une photographie tient lieu de bière, de coca-cola et de pain. Ainsi Vénus prend place dans un living-room américain, entre la soupe et les chaussettes à laver ou à repriser; l'art moderne s'installe dans les cuisines, et des personnages venus de *La Danse* de Matisse paraissent danser au son d'un transistor dans la toile de Lichtenstein intitulée *Artist's Studio: The "Dance."* Notons qu'il évoque, comme dans une bande dessinée, une musique qui entre par la fenêtre et vient justifier la ronde des jeunes gens dénudés.

Bref les artistes, comme Claude Simon et Michel Butor, opèrent un retour sur le banal et le quotidien dans lequel ils semblent vouloir enfermer l'art des musées et des bibliothèques. Claude Simon décrit une bouche à incendie (CC 10), Claes Oldenburg la peint, puis la sculpte en lui donnant des dimensions monumentales. Il faut insister sur la transfiguration de l'objet réel opérée par l'artiste qui, en particulier, s'attaque aux dimensions de l'objet, et parfois à la matière même. Ainsi, une composition intitulée *Bacon Sandwich, Lettuce and Tomato* mesure 81 x 99 x 73,5 cm, et la matière molle utilisée, le kapok, impose une nouvelle relation à l'objet, tandis que les dimensions exagérées exercent sur le regard un effet contraignant. Claude Simon offre aux yeux de ses lecteurs des objets que, dans le paysage urbain, chacun finit par ne plus voir. La métaphore et la comparaison, en jouant sur les dimensions et la matière, contribuent à

ce retour au réel:

Le building qui s'élève au coin de la rue et de l'avenue superpose ses rangées de fenêtres, alternant avec les bandes horizontales du revêtement, comme une pâte feuilletée.

(CC175)

Ailleurs le soleil est "comme une orange" (CC 177), le cœur humain contient "d'étroites cavités et d'étroits couloirs" (CC 162). C'est sur cet espace perçu et vécu que Michel Butor insiste tout au long des séries répétitives, comme celle des voitures aux noms magiques et aux couleurs typiques des années 1960.⁶ Par son effet d'insistance, voire d'emphase, l'hyperbole contraint à voir la voiture américaine de l'après-guerre. Le plus étonnant, chez les artistes pop comme chez Simon et Butor, est le recours délibéré à la citation: Wesselman cite Mondrian et des publicités, et dans son *Great American Nude n° 10*, il cite Matisse; Warhol sérigraphie des photos empruntées à des premières pages de journaux (émeutes raciales, accidents de voiture), des étiquettes de boîtes de soupe Campbell; Simon cite des articles de dictionnaire (CC 19), des légendes de planches anatomiques (CC 189, 206); Butor cite des catalogues de vente par correspondance (Mo 77), des prospectus, par exemple celui qui présente un parc situé au cœur de New York, *Freedomland* (Mo 195, 200, 204). Or, toutes ces citations présentent au lecteur un savoir ou un art instauré, répertorié ou banalisé. *Freedomland*, par exemple, contient en abrégé toute l'histoire du pays dont il veut, ne serait-ce que par son nom, donner une image:

Freedomland (prospectus):

Vivez aujourd'hui avec votre famille la rigolade, l'aventure, le drame du passé, du présent et du futur de l'Amérique! Aujourd'hui, pour la première fois au monde, voyagez à travers un continent, à travers deux siècles, pour jouir des frissons d'un spectacle grand comme l'Amérique elle-même!

Ouvert sept jours par semaine. (Mo 195)

Quant au Mondrian accroché dans la cuisine américaine de Wesselman, c'est moins une reproduction d'une toile du peintre, ou un pastiche, qu'une parodie des vulgarisations réalisées à la manière de Mondrian. Aussi les romanciers comme les peintres désirent-ils avant tout libérer la perception de ces a priori qui précèdent le réel, ces formules dans lesquelles l'histoire d'un pays, le fonctionnement du corps humain ou la manière d'un peintre sont enfermés et trop facilement résumés.

Les objets quotidiens, les illustrations de journaux qui rappellent l'existence de problèmes trop connus, la violence légendaire de la ville américaine, les routes dangereuses du week-end, les œuvres trop vite typiques sont devenus pour l'homme des villes des objets génériques, culturisés. De façon significative, les oiseaux décrits par Michel Butor dans *Mobile* le sont à partir de planches faites par John James Audubon, "l'un des plus grands amoureux de la nature américaine" (Mo 12). De même ces oiseaux que Simon décrit dans *Les Corps conducteurs*, le barbu orangé et le coq de roche, renvoient à *L'Histoire naturelle des oiseaux de paradis* de Francis Levaillant (CC 215-17). Un oiseau dessiné avec précision

apparaît aussi dans les toiles de Rauschenberg (par exemple dans *Estate* et *Overdrive*) plongé dans un univers urbain où il ne peut plus prendre place que sous la forme d'une reproduction sérigraphiée. Très rares sont les toiles où, comme dans *Silver Skies* de Rosenquist, apparaît un oiseau "naturel", non manufacturé. L'art des années 1960 opère ce constat que, dans un univers où règne la reproduction en série, la nature ne subsiste que sous forme classifiée, cataloguée et livresque.

Ces objets de consommation désignent un même sujet: "l'homme du commun, l'acteur anonyme de la vie urbaine contemporaine." ⁷ Nous ne connaissons jamais l'âge des personnages qui rêvent dans *Mobile* (117, 119), le nom de l'homme malade dans *Les Corps conducteurs*. Ma curiosité de lecteur - guérira-t-il? - ne sera jamais satisfaite. Il s'agit en l'occurrence moins d'acteurs que d'actants: le voyageur, la femme blanche, le noir, le malade, les amants. Cette réduction du personnage à sa fonction, observons-la. L'une des scènes dans *Les Corps conducteurs* raconte la rupture de deux amants un matin (153-91). Peu de paroles sont échangées, sinon un refus ("Non. Non ce n'est pas possible", 161). Les personnages n'ont pas d'identité. La scène est vaguement située: on (mais qui?) aperçoit par une fenêtre des cheminées d'usine, un bois de pins (153). Est-ce une ville industrielle? Est-ce dans une région montagneuse? De même la scène n'est pas datée, et ne vient pas prendre place au terme d'un roman d'amour où l'intrigue trouverait son issue fatale. Certes c'est le matin, car le soleil se lève pour bientôt presque s'immobiliser (177). Le temps semble se figer comme pour mieux figer une fiction

qui pourrait commencer et mieux fixer une scène. Le personnage masculin est condamné à la répétition ("Il répète Mais jamais? Jamais?... , 196). La femme de son côté accomplit toujours les mêmes gestes et parle comme si tout était écrit et joué d'avance:

Elle fait de nouveau pivoter légèrement sa tête de gauche à droite, aller et retour, deux fois. Puis ses lèvres remuent. Elle dit Nous l'avons toujours su. (CC 196)

Dépouillée de toute information susceptible d'éclairer le lecteur sur le sujet de la conversation (que désire l'homme? d'autres nuits? un mariage? une vie commune?), la scène se borne à une répétition du non. Le lecteur a assisté à la grande scène de la rupture, détachée de tout contexte. De même Lichtenstein isole de leur environnement certaines scènes de bandes dessinées. Il procède ainsi dans *Crying Girl* ou dans les deux versions de *The Kiss* (1962, 1964). D'une représentation à l'autre de ce qu'il appelle le baiser d'adieu, l'artiste dépouille la scène, et dans la seconde version disparaît toute situation spatiale (l'aviateur, figure de héros mythique, et l'avion ont été supprimés): ne subsistent que le gros plan, les visages dessinés par des lignes qui maintiennent les personnages dans l'anonymat, les larmes, la force de l'étreinte, - bref les traits qui disent la dimension universelle de la scène. Lichtenstein donne à voir, tel qu'il est imposé à la sensibilité moderne, le baiser de la bande dessinée et du cinéma hollywoodien.

Une semblable démarche possède une double efficacité: elle dénonce les conventions du genre (roman, cinéma ou bande

dessinée) et remplit à l'évidence une fonction métalinguistique. Claude Simon et Michel Butor se jouent du lecteur, semblant lui dire: je sais faire un roman mais je n'en fais pas. La démarche rappelle aussi qu'un roman peut être une collection de scènes obligées, et qu'il appartient dans certaines de ses formes à une littérature sclérosée sinon morte. Mais ce n'est pas seulement l'art qui est remis en question dans ces œuvres: c'est aussi plus largement l'être au monde du sujet. Puisque les scènes sont jouées d'avance, dans un décor urbain lui-même typé, le sujet n'a plus de véritable rapport aux choses. Il se meut dans un univers dominé par la *doxa*, le ça se dit et ça se fait acceptés de tous et noyés dans l'anonymat du *on*. Tout le monde est comme tout le monde, se plaisait à répéter Warhol. Cette impersonnalité se lit avec netteté dans certaines œuvres de Lichtenstein (*The Tire*, 1962, *The Hot Dog*, 1963), dans certaines sculptures monumentales d'Oldenburg (*The Clothespin*), dans certaines descriptions de Claude Simon, la bouche à incendie par exemple, où l'artiste arrache l'objet à son contexte, en donne une description ou une version géométrique et dépouillée qui le rend tout à fait abstrait. Cet objet emblématique, pourtant si familier, risque fort de devenir, à qui sait mesurer la distance dont il en est éloigné, étrange et cauchemardesque.

Bien sûr, l'objet est aussi pris dans sa fonctionnalité, comme il est manifeste dans l'œuvre d'Andy Warhol. Elizabeth Taylor y est actrice au point de se confondre avec le personnage qu'elle a incarné (*Liz as Cleopatra*), comme Bela Lugosi est acteur et se voit identifié à

Dracula (*Bela Lugosi*). De même, Jackie Kennedy est représentée dans de nombreuses séries (de 1962 à 1965) à partir de photographies prises dans le contexte de la mort du président assassiné à Dallas: elle ne peut être que l'épouse et la veuve d'un président. Claes Oldenburg, quant à lui, lorsqu'il exposa à Paris en 1964 (à la galerie Sonnabend), proposa au public des moulages représentant des objets publicitaires comme on en voit dans les vitrines de certains magasins ou restaurants. Le visiteur pouvait circuler au milieu de présentoirs et acheter ce qui lui faisait envie: "Je désirais une mise en scène inspirée de la manière dont la nourriture est présentée à Paris" (*Pa-NY* 594), déclara l'artiste. L'art propose ainsi la représentation d'une réalité où l'individu est utilisateur et consommateur. Cette même fonctionnalité du sujet, Claude Simon et Michel Butor l'envisagent dans leurs romans. Ainsi la description que fait Claude Simon du téléphone (*CC* 79-80) ne recourt à aucune comparaison. L'appareil est ici représenté comme un objet sans vie ("immobile"), extérieur au sujet qui ne ressent rien à son contact. Par ailleurs, la précision et la technicité de la description, comme le mode d'emploi indiqué par l'auteur sur un ton ironiquement doctoral, situent l'appareil dans le domaine de l'utilitaire et du technique. Le personnage (les personnages?) de Butor visite moins le pays qu'il ne s'en sert: // appelle un taxi (*Mo* 63), un porteur (64, 65), ou il lui faut prendre de l'essence au prochain poste (44, 49 etc.), ou il téléphone (87 etc.). Souvent le geste suscite une série purement répétitive, mécanique, où seule varie par exemple la raison sociale du poste à essence. Jamais le voyageur de Butor ne sera décrit, car il n'a pas de

corps, comme l'utilisateur du téléphone de Claude Simon, qui s'identifie par métonymie à l'objet qu'il manie:

...transporté dans un ailleurs lointain, proférant des paroles inaudibles, à l'écoute de réponses inaudibles enregistrées et renvoyées non par un interlocuteur de chair et d'os mais par l'oreille et la bouche d'ébonite qu'il maintient contre sa propre oreille et sa propre bouche... (CC 156)

Car la chair, dans un tel espace, n'a pas de place qui lui soit due, sinon celle d'un cliché.

Tout au long de *Mobile* revient la noirceur obsédante d'un genou, d'un ventre, d'un téton et d'un sein, objets d'un voyeurisme de nature sociale, car ce n'est pas le ventre qui est vu mais sa couleur. Quant aux corps des amants dans *Les Corps conducteurs*, ils sont désincarnés et réduits à une seule surface de couleur:

Dans la lumière laiteuse qui entre par la fenêtre ouverte sur la nuit les deux corps emmêlés sont d'une teinte grisâtre, comme recouverts d'une uniforme couche de peinture, un peu plus claire sur celui de la femme. Des taches noires indiquent les cheveux, la bouche, les mamelons des seins, les parties pileuses des corps: la poitrine et le ventre de l'homme, les zones pubiennes. (CC 56)

Ces corps sans chair, réduits à l'épaisseur d'une couche de peinture sont de ceux que Warhol donne à ses stars. Aux visages de Marilyn Monroe et de Liz Taylor (1962), il consacre des sérigraphies qui

semblent devoir se répéter à l'infini, avec pour seules variations les erreurs de la machine à sérigraphier, - portraits imparfaits, inégaux par erreur ou par hasard, où reviennent cependant certaines constantes: les cheveux teints, le rose du visage, le fard aux paupières, le rouge à lèvres, les dents éclatantes de Marilyn. Les portraits de Warhol sont des visages peints, masques posés en aplats, faits de cette peinture acrylique utilisée par les publicistes, destinés à enfermer le sujet dans une image publique toujours semblable. Malade de ne pouvoir échapper à cette image qui la désincarnait, Marilyn vivait nue, - vaine recherche de la différence, que le titre de certaines séries exprime assez bien: *The Twenty Marylins* désigne en effet une œuvre faite (sur le plan du signifiant) de vingt reproductions d'une photographie originelle, mais laisse aussi supposer qu'il pourrait exister (sur le plan du signifié) vingt Marilyn différentes. Le spectateur est cependant vite déçu: le nombre ne renvoie pas aux qualités du sujet, mais seulement à la quantité, qui seule permet l'ancrage dans la conscience collective.

C'est toujours le corps, mais dessiné sans perspective, que représente Tom Wesselman dans *The Great American Nude n° 54*, - corps vertical sur un sofa, poitrine saillante, jambes ostensiblement écartelées pour faire apparaître le sexe de façon provocante. La netteté du dessin, les lignes conventionnelles, l'absence de nez, d'yeux, de traits sur le visage condamnent cette odalisque à l'anonymat. La remarque vaut aussi pour *The Great American Nude n° 99*, sans regard, seins arrogants, bouche ouverte, étendu sur une peau de panthère, tout aussi provocant et semblant inviter le

spectateur. Le drapeau américain, la cigarette américaine à bout filtre, l'orange californienne, version moderne du fruit défendu, sont autant d'éléments de la réalité américaine, emblématiques, qui rendent ce nu typique.

Ce corps désincarné, ou réduit à ses seules parties sexuelles et érotiques, Larry Rivers le représentait sous l'apparence d'un nu féminin peint sans flatterie, gros, laid et difforme, désignant les parties du corps comme sur une planche anatomique: l'œuvre s'intitule *Parts of the Body: French Vocabulary, Lesson 3* (1962; v. Pa-NY 598-9). Le modèle n'est donc pas une jeune femme posant dans un atelier, mais une image empruntée à un discours scientifique. De même, Claude Simon recourt au dictionnaire et à l'iconographie médicale pour représenter le corps humain dans *Les Corps conducteurs*, substituant à la réalité corporelle perdue la rigueur d'un savoir tout prêt et tout fait, - l'illusion des mots (CC 24, 68).

Car en définitive, ce sont toujours des images que représentent les artistes, qui de ce fait reconnaissent la primauté de l'image sur le réel. Toutes les voitures américaines rencontrées par le voyageur dans *Mobile* sont rassemblées dans un catalogue de ventes par correspondance, qui donne en outre des indications détaillées sur leur fonctionnement:

...par l'intermédiaire de Sears, Roebuck & Co., le "Manuel des réparations automobiles", 1120 pages, "étude 1967 modèles, de 1952 à 1959; 2850 illustrations explicatives pour rendre les choses ultra-simples; 225000 cas de

réparations, avec 219 tables de références rapides, couvrant plus de 30000 spécifications et dimensions essentielles... Tous les tuyaux sur l'entretien, la réparation, le dépannage de ces 24 marques..." (Mo 76)

Suit une énumération, par ordre alphabétique, de raisons sociales de voitures. Or l'ordre alphabétique, celui des Etats de l'Union se retrouve dans la composition de *Mobile*: Alabama, Alaska, Arizona, Caroline, Colorado etc... Le catalogue constitue un modèle pour Michel Butor qui, par la magie d'un seul nom, fait prendre conscience au lecteur qu'un élément présenté comme réel n'est que le fragment d'un savoir catalogué et accessible à tous par correspondance. A quoi bon le voyage? Du reste, l'image peut même désigner une réalité qui n'existe plus, ou n'existe pas, comme si le signe précédait et créait le réel. Ainsi, ironiquement, l'aigle chauve, "emblème national", représenté par Audubon, a été presque exterminé (Mo 25): l'original est menacé de disparition et appelé à ne plus avoir d'autre existence que celle d'une icône, comme cette fauvette du Canada "baptisée par Audubon gobe-mouches de Bonaparte" (Mo 28), et devenue aujourd'hui introuvable.

Les artistes pop opèrent le même constat: l'imagerie publicitaire ou journaliste est première, et c'est ce qu'ils représentent. Warhol sérigraphie des étiquettes de boîtes de soupe Campbell, des étiquettes Brillo ou Heinz, qu'il colle ensuite sur ce qu'il est convenu d'appeler les boîtes de Brillo et de Heinz d'Andy Warhol. De même qu'Oldenburg confectionne des plats artificiels pareils à ceux qui sont présentés à la vitrine de certains restaurants, Jasper Johns peint la

marque d'une bière, Ballantine, sur la représentation d'une boîte de bière en bronze. Cela ressemble à une boîte de bière, mais ce n'est pas une boîte de bière. *Mobile* est fait en partie de textes publicitaires, mais ce n'est pas un texte publicitaire.

Les choix de Lichtenstein sont différents. Ses héros en effet ne sont pas identifiables. Ils constituent les éléments archétypiques, aperçus et connus de tous, d'un discours (artistique ou non) de style conventionnel. Il se réfère donc à une manière, comme Mel Ramos dans son *Olympia*, où il pastiche la toile de Manet. Une *Olympia* revue et corrigée selon le goût et les normes des revues pornographiques. Même la servante noire regarde le spectateur et lui destine son bouquet de fleurs: rajeunie par rapport à la servante qu'a peinte Manet, elle évoque les jeunes femmes de l'iconographie porno qui fait ainsi irruption dans le domaine des Beaux-Arts. L'image est faite d'images: ce n'est pas un nu moderne que représente Ramos, mais le nu modelé par une certaine presse.

Cette reconnaissance de l'inféodation de la perception et de la sensibilité de l'artiste aux images environnantes apparaît aussi dans *Les Corps conducteurs*. Ainsi chez tel orateur au physique de "jeune premier" on remarque les "paupières à demi closes [qui] ne laissent passer son regard qu'à travers une étroite fente" (178), comme ces soldats qui, "leurs visages empreints d'une somnolente cruauté, leurs yeux aux paupières mi-closes, leurs pommettes hautes, leurs épaisses lèvres supérieures qui débordent sur la lèvre inférieure et leurs cheveux huileux" (185), rassemblent des traits que l'on retrouve en lui. Des policiers sont représentés en des termes analogues, qui

renvoient aussi aux visages de statuettes indiennes aperçues dans une vitrine ("des visages plats, des lèvres d'une somnolente cruauté", 217). Les mêmes traits reviennent, typiques, indiquant l'ampleur des emprunts de Claude Simon à un discours généralisant, celui de la publicité. Dans *Les Corps conducteurs*, bien des personnages sont typiques: l'un d'eux "ressemble à l'un de ces bustes de sénateurs romains dont il paraît, à travers les proconsuls d'Ibérie et les générations de gouverneurs espagnols, avoir hérité la solennelle et pesante majesté" (129). Même si la comparaison est motivée (le personnage est bien sénateur, il est solennel dans ses propos, et il parle espagnol), elle enferme le personnage dans une représentation empruntée à la statuaire du Haut-Empire, si bien que, dans la suite du roman, il est toujours désigné par le titre de proconsul.

On a reproché au pop'art sa complaisance vis-à-vis de la société de consommation et des discours qui en sont le support. On pourrait aussi s'étonner de la facilité avec laquelle certains cèdent à l'imagerie et au discours publicitaires. Ce ne sont en fait ni la faiblesse ni la facilité qui s'expriment ici, mais la conviction que toute écriture, picturale ou scripturale est réécriture d'un système de signes déjà constitué dans la Bibliothèque, le Musée et la rue, et que le "réel" n'a d'existence que sous la forme d'un livre déjà écrit ou d'une image déjà façonnée.

Ainsi les artistes recourent à la rhétorique du cliché pour rendre suspect le message que véhiculent des figures trop typiques. La composition de Robert Indiana illustrant le rêve américain, *USA 666*

(1964), est constituée de cinq carrés disposés en croix de Saint-André; sur chacun d'eux est peinte au pochoir une double inscription, avec, dans la partie supérieure USA, trois lettres auxquelles répondent, dans la partie inférieure trois autres lettres en reflet qui donnent à lire un verbe conjugué à l'impératif: l'Amérique des années 1960 se résume à la nourriture (EAT), à la mort (DIE), à l'égarément (ERR), à l'étreinte (HUG). Cette relation d'égalité rappelle la signalisation routière: l'Amérique des années 1960 est "sur la route", et il suffit de suivre en se conformant à ces panneaux qui disent EAT, DIE, ERR, HUG. Le cliché thématique où cohabitent les images contradictoires de l'amour et de la violence, de l'abondance et de la mort, de l'erreur et de la vie facile trouve donc pour support un signifiant lui-même stéréotypé. A rebours, dans la mesure où le signe est perçu comme appartenant à une rhétorique usagée et banale, le sens devient suspect.

Le texte de Michel Butor est composé de citations et de témoignages sur le vécu, les premières constituant un modèle pour les seconds. *Mobile* s'ouvre sur la citation d'un guide touristique du Sud-Ouest Américain, par Dodge et Zim:

"En dépit de l'immensité du Sud-Ouest, ce sont souvent de petites choses vues, entendues, senties, qui créent les impressions les plus durables. En voici quelques exemples..."

- *souple relaxation de Navajos aux portes d'une épicerie,*
- *l'allure inquiétante de l'oiseau-coureur en fuite,*
- *une massive tête d'orage traînant après soi ses tresses de pluie,*

- *une file d'autos résignées attendant la fin d'une brusque inondation...*
- *de jeunes garnements à poil s'éclaboussant dans un réservoir,*
- *le cri perçant d'un cheval rebelle à un rodéo...*
- *l'inimaginable immensité du grand Canyon... (9-10)*

Ce qui se perçoit comme un cliché est constitué par un thème, auquel est adjoint un prédicat définitionnel obligé répondant à l'attente du lecteur. Dans ses séries, Butor reprend ce modèle qu'il trouve dans une rhétorique de vulgarisation, et l'adapte au discours par lequel il rend compte de choses vues. Les voitures américaines constituent un cliché thématique, ⁸ ordonné en une série dont le paradigme se décompose ainsi: un groupe nominal indiquant le lieu ("Sur la route"); un groupe nominal indiquant la marque de la voiture, avec un prédicat ("rutilante", "boueuse"); un verbe au participe passé ("conduite par", "très endommagée", "arrêtée"); un groupe nominal avec prédicats ("un très gros vieux Blanc très rose", un gros jeune Jaune"); un autre groupe nominal ("vitesse limitée à..."). Réduites en nombre, les couleurs sont indifféremment appliquées aux voitures, aux conducteurs et aux vêtements, et les repères sont conventionnels. La série repose sur un ensemble d'oppositions sémantiques (noir/blanc, jeune/vieux, gros/maigre) qui accentuent la stéréotypie, - des couleurs qui se répètent, une unification par delà les âges, les races et les Etats. En surdesignant le "réel", le cliché et sa rhétorique perdent leur valeur signifiante ou du moins rendent suspectes les images qu'ils donnent à voir.

Cette récupération d'un discours autre est réalisée par les artistes pop, tels Lichtenstein qui, dans son œuvre intitulée *Artist's*

Studio: The "Dance", hachure certaines zones de l'espace pour créer l'illusion de la profondeur, comme le ferait un dessinateur de bandes dessinées. De même, dans *Crying Girl*, il se sert de traits épais pour délimiter les parties du corps, les lignes dans la chevelure, la courbe du nez et les points d'imprimerie lithographique qu'il s'applique à grossir. Ainsi emprunte-t-il, pour illustrer un cliché thématique de la bande dessinée sentimentale, les techniques qui ont été utilisées pour la constitution du cliché, et qui désormais servent à le dénoncer. L'artiste tente de miner une image et une technique commerciales, et l'image est ainsi perçue comme sclérosée et déplacée. Déplacée parce qu'elle est située dans un autre contexte, celui de l'art qui a place dans les galeries et les musées. L'utilisation des points d'imprimerie dans le signifiant permet au reste à Lichtenstein de poser certaines questions: lorsqu'il figure un miroir, il le représente tramé de points, comme s'il reflétait une réalité tissée par un texte. Lorsqu'il pastiche Picasso, il recourt à la même technique, donnant ainsi une image vulgarisée de Picasso, - un Picasso devenu, comme il le disait, une sorte d'objet populaire. C'est cette vulgarisation qu'il désigne, accentuant certains détails caractéristiques de l'art de Picasso: le tracé, le schématisme, les couleurs. La manière de Jackson Pollock est elle aussi vulgarisée dans *Composition 11*, qui paraît représenter un cahier d'écolier, en même temps que les marbrures et le titre évoquent un Pollock commercialisé. Comme chez Jim Dine, l'abstraction rejoint le concret, dans un cahier, et, sous l'apparence d'un exercice d'écolier, Lichtenstein dénonce la sclérose de l'expressionnisme abstrait et indique son dépassement par la

récupération de certains codes en vue de les fondre dans le quotidien. Le temple d'Apollon, vu par Lichtenstein, est tramé et couvert d'ombres: est-ce encore une image publicitaire, une affiche pour une compagnie aérienne, ou le "réel" enfin retrouvé? Le pop'art réside dans le choix de certaines images, leur déplacement hors contexte, et dans sa capacité à produire des formes nouvelles susceptibles d'éveiller une réflexion sur l'art: ⁹ c'est, comme le dit Oldenburg, "un assaut ... subtil contre les attitudes stéréotypées." ¹⁰

Un assaut qui donne à cet art une dimension polémique, puisque l'artiste combat l'adversaire sur son terrain, avec ses propres armes. De même Claude Simon ne fait pas un roman, n'écrit pas "l'histoire exemplaire de quelque héros ou héroïne", ¹¹ mais il reprend des composantes propres à la littérature romanesque; il fait un récit de voyage qui mène à une ville américaine, et reprend des composantes rhétoriques propres aux récits de voyage. Il n'a, en ce sens, nulle intention de se détacher de la tradition descriptive attachée à la ville américaine. Aussi recourt-il à des métaphores conventionnelles, faites de l'association nécessaire d'un comparé et d'un comparant: les façades des immeubles sont de "hautes falaises de pierre" (CC 134), comme chez Julien Gracq qui, dans *Lettrines 2*, parle de la "falaise d'en face" qu'il aperçoit depuis sa chambre d'hôtel, ¹² ou comme chez Sartre qui, dans *Situations III*, voit comme "des falaises" les deux rangées d'immeubles bordant une grande artère. ¹³ Autre cliché thématique, la brume, et comme Sartre apercevant "les buildings perdus dans la brume" (*Si* 120), les personnages de Simon voient "des façades dont les sommets se perdent dans le couvercle

de brume" (CC 37). Quant à l'intérieur des immeubles, chacune des parties qui le constitue devient l'alvéole d'une ruche:

Séparés par les cloisons et les planchers, s'ignorant les uns les autres, les petits personnages qui peuplent chacune des alvéoles sont représentés dans des attitudes de travail... (CC 31-2)

Julien Gracq recourt à la même métaphore:

... dans les alvéoles éclairées de la falaise d'en face... j'aperçois des hommes dans leur lit.
(Le 205)

A cet autre cliché thématique, l'activité fiévreuse d'une ruche qui caractérise la ville américaine, correspond sa version rhétorique figée.

Dans *Les Corps conducteurs*, Claude Simon semble faire la somme des clichés thématiques et rhétoriques relatifs à la ville. Il rattache ainsi son texte à la langue littéraire, mais, face à telle insistance, le lecteur semble lire comme un dictionnaire des lieux communs. L'auteur s'y montre en effet conscient de la permanence des stéréotypes et des clichés dans les œuvres d'art, et la visite du *Metropolitan Museum of Art* par l'un des personnages est l'occasion d'une représentation qui réduit les alignements de toiles à un ensemble de figures figées et classées:

Les cadres dorés de tableaux se reflètent dans le plancher ciré, miroitant, de la salle du musée. Ils entourent des rectangles sombres où, la tête en bas, les fantômes de héros, d'évêques et de femmes sortant

du bain se distinguent vaguement, mêlés aux silhouettes verticales des visiteurs debout sur leurs doubles renversés. Les héros, les saints, les déesses, les doges aux camails bordés de fourrure et les baigneuses sont immobilisés dans des postures violentes, extatiques, hautaines ou voluptueuses. Figés dans leur course, leur méditation ou leurs gestes inachevés, les corps musculeux, les hermites squelettiques, les calmes Hollandaises ou les formes éclatantes des modèles montmartrois se matérialisent hors du temps dans un affrontement entre la lumière et les ombres. (CC 64)

Simon fait ressortir l'immobilité, la fixité de ces personnages dont la représentation n'a plus rien d'unique - de cette unicité due au lieu et au temps du geste et de la signature du peintre - puisqu'elle s'incorpore à un groupe, celui des héros, des évêques, des hermites. Il ne manque pas de souligner l'illusoire capacité mimétique du cliché, en rappelant que les jeunes femmes sortant du bain ne sont que des modèles montmartrois. Ainsi les toiles deviennent-elles "des signes énigmatiques" (CC 65), dans la mesure où, à défaut de représenter ce qu'elles voudraient représenter, elles doivent bien être autre chose que des spécimens d'une série générique. Au delà d'une interrogation sur le cliché, Claude Simon pose la question du statut d'un art qui n'a plus pour fonction première de représenter.

Le cliché récurrent du mur fournit une image récurrente, dont la répétition d'un texte à l'autre fait du comparant pour ainsi dire le parangon du comparé. Jean-Claude Milner a rappelé que "comme" introduit souvent un terme de référence "considéré comme un

modèle qui réalise de manière exemplaire la qualité désignée, et tel qu'on ne peut pas sans contradiction la concevoir sans cette propriété": 14 sourd comme un pot, beau comme un dieu/un astre. Le mur dit claustration, et le cliché doit sa performance à sa parenté avec un archétype de l'imaginaire, celui du clos, de l'étouffant. Cette double composante - répétition et comparaison - est utilisée par Simon à la seule fin de créer des clichés: des boîtes de cigarillos sont "accolées les unes aux autres, comme les pierres d'un mur" (CC 142), "comme un damier aux cases irrégulières" (143), - images qu'il applique aussi aux articles sur une page de journal (144) et au plan de la ville qui "présente l'aspect d'un mur aux joints apparents de ciment blanc, ou encore d'un vaste damier aux cases irrégulières" (152). La métaphore du mur, employée pour désigner un texte, est un cliché métatextuel que la critique utilise depuis l'antiquité (Cicéron, Quintilien). De même la métaphore du damier rappelle l'échiquier surréaliste de Duchamp, Ernst ou Dali. Ces comparaisons ont un air de déjà vu, et deviennent dans le texte de Simon envahissantes, omniprésentes.

Cette systématisation de la relation comparé/comparant et de l'usage du parangon crée un effet de réduplication textuelle. L'excès paraît, non sans humour, désigner le procédé même: Simon joue et se joue du littéraire et de ses conventions, qu'il inscrit dans le texte. La comparaison du damier a pour registre le jeu, et la rigueur géométrique de l'espace qu'elle désigne est aussi celle d'une scène. D'ailleurs, les comparaisons auront pour registre privilégié le théâtre, le cinéma, la foire, les arts. De même que le monde est cet espace où fonctionnent les objets et où les sujets jouent leur rôle, le texte est le lieu où est mis

en scène un texte artistique donné. *Les Corps conducteurs* commencent par "Dans la vitrine", suivi par la représentation de ce qu'on y aperçoit:

Dans la vitrine une dizaine de jambes de femmes identiques sont alignées, le pied en haut, la cuisse sectionnée à l'aîne reposant sur le plancher, le genou légèrement fléchi, comme si on les avait empruntées à un de ces bataillons de danseuses, dans le moment où elles lèvent la jambe avec ensemble, et exposées là, telles quelles... (7)

Des jambes de femme, habillées de bas: encore un souvenir culturel, surréaliste en l'occurrence, et déjà un clin d'œil à la culture du lecteur. La représentation du "réel" (la vitrine) est l'occasion d'offrir un spectacle au spectateur-lecteur: ce sont les revues de Broadway qui prennent place dans la vitrine, ou le French cancan du Moulin rouge, - c'est aussi l'annonce du *Chahut* de Seurat qui intervient dans la suite du roman (65-6). En un jeu subtil d'échos, le spectacle de la rue et celui du Musée se reflètent: les groupes de passants forment, à la base des immeubles "comme une bande horizontale ou plutôt une plinthe pointilliste" (36, 71); la foule "fait penser, dans l'éclatante lumière du jour, à ces accumulations de confetti repoussés par les balayeurs dans les caniveaux, les lendemains de fête..." (71), comme la lumière de Seurat "se fragmente en une myriade de confetti jaunes" (66). Au fil du texte et des métaphores, l'objet artistique, d'une part, le déchet rejeté dans un caniveau et la foule humaine d'autre part - le monde de l'art et celui de la rue - se valent. Larry Rivers, dans *Dutch*

Masters and Cigar Boxes, s'interroge lui aussi sur cette étrange équivalence entre l'art et le monde de la rue: un tableau peut être aussi bien une œuvre d'art signée Rembrandt qu'une publicité pour du tabac. De même le temple d'Apollon vu par Lichtenstein est à la fois une publicité pour TWA et l'image d'un monument grec. Claude Simon, Michel Butor, comme les artistes pop, acceptent cette dualité, et réaffirment, après Flaubert, la toute-puissance de l'artiste créateur de formes: "Il n'y a que les lieux communs et les pays connus qui soient d'une intarissable beauté." ¹⁵ Tout est bon pour ces artistes gourmands, issus d'une société de consommation, ce qui n'exclut pas le pouvoir réflexif et créatif de leur art.

L'hétérogénéité, la citation généralisée, l'indifférence vis-à-vis du motif ne constituent, en réalité, que des éléments destinés à choquer le lecteur/spectateur enfermé dans une esthétique où l'originalité se mesure à l'écart par rapport à une norme bien établie. Cette attitude est destinée à critiquer l'académisme trop vite en place et à récupérer des discours artistiques afin de les fondre dans de nouvelles formes. La remarque vaut ici pour le roman comme pour la peinture: Claude Simon a dit avoir écrit *Les Corps conducteurs* après avoir observé les propriétés de l'œuvre de Rauschenberg intitulée *Charlene*, ¹⁶ et Butor a dédié *Mobile* à la mémoire de Jackson Pollock. Aussi les séries de l'un comme les fragments collectés et rassemblés par l'autre sont-ils unis les uns aux autres formellement et chromatiquement comme le sont les éléments des tableaux de Rauschenberg et les spires de Jackson Pollock. Les composants d'*Overdrive* (de Rauschenberg) sont unis par la forme de la flèche

pointue, ceux d'*Estate* (la fusée, la main levée de la statue de la liberté, l'oiseau, les grues, les échafaudages, les immeubles) par la verticalité et l'essor. De façon semblable, au fil des comparaisons et de leur répétition, Claude Simon tisse une trame formelle: l'arrondi du dôme désigne à la fois littéralement le dôme de la chambre des députés (53), et métaphoriquement une partie des entrailles du corps humain (8), la cime d'un arbre (22), des formes de nuages (59). La répétition stéréotype, mais unifie le disparate. Butor utilise les notations de couleur pour assembler son texte: l'ananas renvoie à la carrosserie d'une voiture (*Mo* 61), à la chemise d'un conducteur (53), à une glace de Howard Johnson (28) ou à l'une des confitures des moines trappistes (176). Tout en jouant de la polysémie des mots, Butor semble distribuer des touches de couleur dans la succession des pages.

Dans leurs tableaux gigantesques par leurs dimensions, les artistes pop, souvent issus du monde de la publicité, désignent le gigantisme de la ville moderne et l'omniprésence de l'image commerciale ou commercialisée. Hommes de leur temps, ces artistes regardent et critiquent, de même que Butor et Simon sont témoins de leur époque et s'affirment comme des romanciers de la ville. Il n'y a ici ni bibliothèque ni tour d'ivoire, mais un environnement omniprésent, parfois agressif, banal et banalisé, qui est à l'origine de l'œuvre. Butor a d'ailleurs intitulé l'un des essais de *Répertoire V* "La Ville comme texte". Il rappelle la présence du texte dans la ville - les inscriptions, les divers panneaux, les livres et les commentaires, les conversations - et

lie l'évolution du genre romanesque à celle de la ville. Claude Simon, quant à lui, prend en compte le paysage urbain, pour y voir avant tout le lieu d'une inlassable répétition et en faire un des modèles de son roman (CC 83):

Quoique leur ensemble brille d'un éclat permanent, les lumières... ne cessent de changer de couleurs et de puissance. Réglée par un mouvement d'horlogerie, chacune d'entre elles s'éteint et se rallume alternativement à des intervalles dont rien ne dérange la régularité. Eblouissant les yeux de leurs myriades scintillantes, elles reforment avec l'implacable application des mécaniques des suites de combinaisons variées mais limitées dont le retour régulier semble ponctuer l'obscur écoulement du temps.

NOTES

¹ *La Photographie* (Paris: Seuil, 1979) 80-1.

² Cité dans le catalogue de l'exposition *Paris-New York* (Paris, 1977) 509. Abrégé ensuite dans le texte en *Pa-NY*.

³ V. "Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier", *Entretiens: Claude Simon* (Rodez: Subervie, 1972) 19.

⁴ *Les Corps conducteurs* (Paris: Minuit, 1971). Abrégé ensuite dans le texte en *CC*.

⁵ *Mobile* (Paris: Gallimard, 1962). Abrégé ensuite dans le texte en *Mo*.

⁶ On peut citer parmi d'autres exemples de la série des voitures:

Sur la route une Cadillac orange, conduite par un Blanc très rose... (*Mo* 33)

Une Plymouth chocolat conduite par un Noir presque blanc à chemise cerise à pois cassis, dont la radio hurle... "Saint Louis Blues"... (*Mo* 65)

Une Chevrolet pistache conduite par une vieille Blanche très brune en robe orange... (*Mo*, 67)

⁷ J.-P. Keller, *Pop Art et évidence du quotidien* (Lausanne: L'Age d'homme, 1979).

⁸ V. plus haut n. 6.

⁹ V. Nicole Dubreuil-Blondin, *La Fonction critique dans le pop'art* (Presses Universitaires de Montréal, 1980) 158.

- 10 Cité par N. Dubreuil-Blondin, 79.
- 11 Claude Simon, *Orion aveugle* (Genève: Skira/Les Sentiers de la création, 1970) préf.
- 12 (Paris: Corti, 1978) 205. Abrégé ensuite dans le texte en *Le*.
- 13 (Paris: Gallimard, 1949) 120. Abrégé ensuite dans le texte en *Si*.
- 14 *Arguments linguistiques* (Paris: Mame/Repères, 1973) 41.
- 15 A Louis Bouilhet, 24 mai 1985. *Correspondance. Œuvres Complètes* (Paris: Conard, 1910-54) IV, 74.
- 16 Claude Simon, "La Fiction mot à mot", *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui* (Paris: UGE, 1972) 2: 87-8.