

## L'œil animal dans l'œuvre de Claude Simon

Mélanie Leneveu<sup>1</sup>

Recibido: 14/11/2021 / Aceptado: 19/05/2022

**Résumé.** Le motif de l'œil animal est récurrent dans les œuvres de Claude Simon, que ce soit à l'occasion de la rencontre d'une bête par un personnage humain qui « se voit vu », ou dans le cadre d'une comparaison qui prête à l'être humain des caractéristiques animales. L'œil, « vu au lieu de voir », est une interface qui permet le contact avec l'altérité absolue qu'est l'animal, énigmatique et imprévisible, mais il se fait aussi miroir pour le personnage humain, qui y reconnaît sa propre image. Il arrive enfin que le narrateur décèle un trait animal dans le regard des personnages. Loin de se limiter à une forme de caricature anthropozoomorphe, cette animalisation du regard humain, couplée à une humanisation du regard animal, témoigne de la porosité des frontières tracées par notre auteur entre les animaux et l'espèce humaine, dont les membres portent un regard animalisant sur les objets et le monde qui les entourent.

**Mots clés :** Claude Simon; zoopoétique; frontière homme-animal; animalisation; XX<sup>e</sup> siècle; caricature.

### [es] El ojo animal en las novelas de Claude Simon

**Resumen.** El motivo del ojo animal es recurrente en las novelas de Claude Simon, ya sea con motivo del encuentro de un animal con un personaje humano que “se ve a sí mismo visto”, o en el contexto de una comparación que otorga cualidades animales a un ser humano. El ojo, “visto en lugar de ver”, es una interfaz que permite el contacto con el animal, figura enigmática e impredecible de absoluta alteridad, pero también se convierte en un espejo para el personaje humano, que reconoce en él su propia imagen. Finalmente, el narrador puede detectar un rasgo animal en los ojos de los personajes. Lejos de limitarse a una forma de caricatura antropozoomórfica, esta animalización de la mirada humana, unida a una humanización de la mirada animal, atestigua la porosidad de las fronteras trazadas por nuestro autor entre los animales y la especie humana, cuyos miembros tienen una mirada que animaliza los objetos y el mundo que les rodea.

**Palabras clave:** Claude Simon; estudios animales; frontera humano-animal; Siglo XX; animalización; caricatura.

### [en] The Animal Eye in Claude Simon's Novels

**Abstract.** The motif of the animal eye is recurrent in Claude Simon's novels, whether it is on the occasion of the encounter with an animal by a human character who “sees himself seen”, or in a comparison that gives animal qualities to a human being. The eye, “seen instead of seeing”, is an interface that allows contact with the animal, enigmatic and unpredictable figure of absolute otherness, but it also becomes a mirror for the human character, who recognizes their own image. Finally, the narrator may detect animal traits in the characters' eyes. Far from being limited to a form of anthropozoomorphic caricature, this animalization of the human look, coupled with a humanization of the animal gaze, testifies to the porosity of the borders drawn by the author between animal species and human species, whose members have a gaze that animalizes the objects and the world around them.

**Keywords:** Claude Simon; Animal Studies; Human-Animal Boundary; Twentieth Century; Animalization; Caricature.

**Sommaire.** Introduction. 1. Le regard des bêtes. 2. L'œil humain animalisé. 3. Le regard animalisant. 4. Conclusion.

**Cómo citar:** Leneveu, M. (2022). « L'œil animal dans l'œuvre de Claude Simon ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 1 : 25-32. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.78787>

### Introduction

Le thème de la vision et du regard est primordial, dans tous les sens du terme, chez Claude Simon, comme en témoigne la « répétition constante des verbes “ voir ” et “ regarder ” » (Bonhomme, 2005 : 53) dans ses romans. Cet

<sup>1</sup> Université de Picardie Jules Verne, [leneveu.mel@gmail.com](mailto:leneveu.mel@gmail.com)

auteur français du XX<sup>e</sup> siècle, qui s'est par ailleurs aussi essayé à la peinture et à la photographie<sup>2</sup> et dont « l'intérêt pour le cinéma apparaît comme une constante de l'œuvre [...], nichée au cœur même de la genèse de sa création » (Bonhomme, 2010 : 6), déclare en effet dans son discours dit « de Stockholm », prononcé lors de sa réception du prix Nobel de littérature en 1985, utiliser ce qu'il nomme son « trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images » (Simon, 2006 : 989)<sup>3</sup> comme matériau d'écriture pour ses romans.

Le motif de l'œil est ainsi récurrent chez Claude Simon, comme en témoigne le constat de Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans son article intitulé « L'œil du cheval ou la déroute de la vision », qui porte en particulier sur *La Route des Flandres* :

L'œil est partout présent, grand ouvert, mais fixé sur l'événement absent : Wack mort, la tête en bas, les yeux ouverts, [...] les lunettes réfléchissantes du père disparu, les énormes jumelles d'Iglésia – tels les yeux saillants et à facettes des mouches – projettent et dispersent dans le texte le leitmotiv d'un œil à la fois exorbité et opaque (Ropars-Wuilleumier, 1995 : 142).

Cette importance du thème du regard doit par ailleurs être rapproché d'un autre principe de l'écriture simonienne, qui veut que « l'homme n'est plus le centre du monde mais *parmi* les choses », comme le dit l'auteur lors d'un entretien avec Mireille Calle-Grüber publié en 1993 sous le titre « L'inlassable réa/encrage du réel ». Le regard de ses personnages se focalise régulièrement non seulement sur des personnages humains, mais aussi sur des éléments inertes du décor, décrits avec la plus grande minutie, et surtout sur une multitude d'animaux, de toutes tailles et de toutes sortes, qui leur rendent leur regard : comme le souligne Marie Miguet-Ollagnier dans son article intitulé « Animaux : les autres moi de Claude Simon »,

Claude Simon a eu besoin de se glisser dans la conscience animale et ceci sans vouloir se limiter à une espèce particulière : oiseaux, mammifères, poissons, reptiles lui ont fourni ce qu'il cherchait, un monde de sensations brutes, primitives, de réactions instinctives (Miguet-Ollagnier, 2010 : 157).

Ainsi, lors de cette étude, nous nous demanderons dans quelle mesure le traitement du motif du regard animal permet de remettre en cause la frontière traditionnellement érigée entre l'homme et l'animal dans l'œuvre simonienne.

Il faut ici prendre l'expression de « regard animal » dans toute sa polysémie : elle concerne d'abord le regard des bêtes croisées par les personnages, qui est tout à la fois une frontière poreuse ou plutôt une interface<sup>4</sup>, dans la mesure où elle est propice à l'échange, et un miroir tendu au personnage humain. Mais elle désigne aussi le regard *de bête* des personnages humains, leur œil animalisé par le narrateur, dans une démarche proche de la caricature. Enfin, il existe dans l'œuvre simonienne un regard particulier que nous pourrions qualifier d'animalisant, qui ne porte pas seulement sur les personnages humains mais aussi sur des objets ou des lieux, et qui n'est pas sans rapport avec la réflexion sur l'animalité des êtres humains.

## 1. Le regard des bêtes

La conception de l'animal dans la philosophie occidentale repose sur une vision dualiste<sup>5</sup> : « ce qui est attribué à l'homme (la culture, l'histoire, la sociabilité, la liberté, l'art, etc.) est systématiquement présenté comme un attribut absent chez l'animal », afin de ménager une « coupure métaphysique, morale et politique » (Burgat, 2008 : 164) entre l'homme et la bête. Cela a pour conséquence une hiérarchisation au détriment de l'animal, qui est perçu comme inférieur, puisque caractérisé par le manque par rapport à l'être humain : il reste, pour les héritiers du cartésianisme, « une machine qui ne parle pas, qui n'accède pas au sens », ou encore « un autre sans altérité, sans logos, sans éthique » (Derrida, 2006 : 161-2).

Cette conception dualiste a notamment mené à ne doter les bêtes que d'un « sous-visage », en « avili[ssant] leur face en “gueule” » (Morizet, 2020 : 123) : d'après Levinas, l'animal, au contraire de l'être humain, n'a pas de visage, défini comme le « médiateur de la relation à autrui » et non comme un simple support anatomique (la face, le nez, la bouche, les yeux). Tuer une bête ne pose donc selon lui pas de problème éthique dans la mesure où le meurtre, interdit moral par excellence, ne peut être dirigé que contre un visage ; l'animal n'est pas un « autrui » à proprement parler, il est une « différence dépourvue de toute altérité » (De Fontenay, 2013).

Dans un raisonnement analogue, Heidegger dénie à l'animal le statut de sujet à part entière. Il le désigne en effet comme un être « pauvre en monde » (*weltarm*), « simplement vivant » et sans existence, qui ne peut par conséquent

<sup>2</sup> Voir à ce sujet Mireille Calle-Grüber (2021).

<sup>3</sup> Toutes les citations des œuvres de Claude Simon font référence à l'édition de la Pléiade en deux tomes, à l'exception de celles de *La Corde Raide* et de *Gulliver*, qui n'ont pas été repris dans cette édition. La pagination est donc celle de leurs éditions originales.

<sup>4</sup> Dans une perspective interdisciplinaire, nous utilisons ce terme dans un sens géographique : « l'interface est un objet géographique qui naît de la discontinuité et/ou est établi sur celle-ci. Elle assure avant tout une fonction de mise en relation de différents systèmes territoriaux » (Chapelon, L. *et al.*, 2008).

<sup>5</sup> Cette conception dualiste a notamment été portée par Descartes à travers la négation de l'existence d'une âme chez les bêtes, ou encore par Malebranche qui leur nie toute forme de sensibilité et toute capacité à souffrir, contrairement à l'être humain. Pour approfondir cette question, voir Florence Burgat (2008).

pas mourir mais seulement arriver à sa fin, contrairement à l'homme « configureur de monde » (*weltbildend*). Il n'est donc doté que d'un « prétendu regard », dans la mesure où il ne peut pas avoir « un rapport autre qu'utilitaire aux choses » (Burgat, 2006 : 128). Heidegger opère une distinction fondamentale entre les actions de voir (*sehen*), qui désigne la simple perception, et de regarder (*blicken*), qui suppose une intentionnalité, capacité dont il prive les bêtes : selon lui, « les animaux nous “voient”, dit-on. Mais les animaux ne regardent pas » (De Fontenay, 2013).

Or, chez Claude Simon, les animaux regardent bien les personnages humains ; c'est par exemple le cas des petites grenouilles croisées par le personnage principal et narrateur à la première personne de *La Route des Flandres*, Georges, lors de sa fuite éperdue dans la forêt à la suite de l'anéantissement de son escadron tombé dans une embuscade. Alors que ces dernières ont plongé à son approche, « au bout d'un moment elles réapparaissaient j'en vis une puis deux puis trois crevant les confettis vert clair laissant juste dépasser le bout de leur tête avec leurs petits yeux gros comme des têtes d'épingle qui me regardaient » (Simon, 2006 : 305).

L'antithèse entre les adjectifs « petits » et « gros », le second introduisant la comparaison avec les « têtes d'épingle », accentue la petitesse de ces êtres et de leurs yeux. Cela provoque un effet de zoom avant, qui « donne l'impression que la caméra s'approche du sujet à l'écran » (Roy, 2007 : 473), ou encore de gros plan ou *close-up*, c'est-à-dire un « plan cadrant un visage, une partie du corps ou un objet », qui « force l'attention du spectateur, attire son regard sur l'attitude, l'émotion ou la réaction du personnage » (Roy, 2007 : 232). Ce procédé de focalisation sur une partie du corps d'un personnage ou un détail du décor est récurrent dans le roman simonien : dans son ouvrage *Claude Simon : une écriture en cinéma*, Bérénice Bonhomme souligne l'intérêt de l'auteur pour le gros plan, « qui fait prendre à l'objet une nouvelle dimension et le fait sortir des schémas perceptifs quotidiens et rassurants » (Bonhomme, 2010 : 115), créant un effet de « sidération » et « donn[ant] lieu à un régime affectif des images » (Bonhomme, 2010 : 184). L'attention de Georges, qui est plongé dans une situation traumatisante, se focalise donc sur ces petites bêtes qui le « regard[ent] » et leur donne une autre dimension, jusqu'à remplir tout l'espace perceptif du personnage.

Le regard animal, dirigé vers l'être humain qui regarde l'animal en retour, est la condition *sine qua non* de la rencontre, au sens propre, entre deux individus d'espèces différentes. Ainsi, l'interaction sociale repose sur le regard mutuel ; il montre que la différence entre simple « co-présence physique » et interaction sociale à proprement parler se fait grâce à la perception et l'attention mutuelle, c'est-à-dire « l'échange simultané du regard » (Conein, 1998) ; alors qu'un objet inanimé n'est observé que d'un regard global, le regard mutuel est centré sur les yeux et le visage de l'autre. Le regard échangé entre un être humain et une bête est donc dans le texte simonien une interface de rencontre inter-espèces qui permet une forme de communication voire de communion, à l'inverse de la « grande barrière » gionienne. Cette expression renvoie à l'incompréhension entre l'homme et la hase agonisante qu'il tente d'apaiser par ses caresses, et chez laquelle il ne provoque qu'une « terreur si grande qu'il était désormais inutile de se plaindre » (Giono, 1971 : 152). Dans le récit fait par le narrateur interne du court texte *Nord* de son interaction avec un « chien-renard » au museau et aux oreilles pointues, le contact est au contraire recherché par la bête :

le chien-renard courut vers moi frétilant se frotta contre mes jambes puis se coucha sur le dos en repliant ses pattes de devant pour que je lui caresse le ventre [...] comme je ne lui caressais plus le ventre le chien-renard me regarda un instant interrogatif de ses petits yeux doux puis il s'est relevé s'est secoué et est parti vers le bois. (Simon, 2013 : 1333-1335)

Le narrateur donne au chien la capacité de s'interroger sur la cause de l'arrêt des caresses, en soulignant son air « interrogatif », de même que l'emploi de la conjonction de subordination « pour que » exprime l'idée du but poursuivi par le chien, recevoir les marques d'affection du narrateur. Par ailleurs, l'adjectif « doux » associé aux yeux de l'animal renforce l'impression de communion entre l'homme et la bête ; ce regard exprime une émotion, un état psychologique, directement perceptible par le personnage qui le croise, dans la mesure où il est

une fenêtre sur le monde émotionnel d'un individu. Les yeux, chez les humains comme chez d'autres espèces, reflètent les sentiments : la joie les écarquille et le désespoir les creuse. Les yeux sont des communicateurs mystérieux, évocateurs et immédiats (Bekoff, 2007 : 98).

Un peu plus tôt dans le texte est narrée sa rencontre avec un renne, animal qui n'est pas identifié comme tel de prime abord, ni nommé, et qui lui aussi le regarde de ses « yeux doux » :

il me regarda m'approcher son corps de profil la tête tournée vers moi surmontée de ses lourdes cornes branchues couvertes de la même fourrure grise estompée de noir qui son corps je m'arrêtai nous restâmes ainsi un moment lui avec sa tête de cheval pensif à la bouche un peu molle ses yeux doux puis il se détourna indifférent hautain partit d'un pas nonchalant puis au petit trot s'éloigna parmi les arbres clairsemés [...] bientôt je le perdis de vue (Simon, 2013 : 1332).

L'emploi du pronom personnel sujet « nous » dans la proposition « nous restâmes ainsi un moment » accentue l'impression de communion entre l'homme et l'animal lors de cette courte rencontre, de même que l'absence de ponctuation qui donne à ce passage – ainsi qu'à celui des grenouilles et du chien-renard – un effet de fluidité dans l'enchaînement des actions successives de l'animal, et donc de calme et d'harmonie. Nous pouvons aussi remarquer l'accumulation d'adjectifs qui qualifient l'attitude du renne et lui confèrent une psychologie, une intériorité : il est à la

fois « pensif », « hautain » et « nonchalant ». Enfin, l'adjectif « indifférent » marque la fin de l'instant de communion et de la communication entre les deux individus : dans l'esprit de la bête, l'homme ne semble plus être qu'un objet parmi d'autres, indifférencié du reste de son environnement. Il y a donc inversion des rôles : l'animal, qui est « traditionnellement l'objet passif, une matière animée pour le sujet spectateur qu'est l'humain », est devenu « le sujet dont je suis l'objet » (Morizet, 2018 : 38).

La focalisation sur le regard de l'animal est le plus souvent l'occasion, dans le texte simonien, d'évoquer la souffrance ressentie par les bêtes. Ainsi, dans *Le Palace*, le personnage croise des

paysans porteurs de paniers, de sacs et de paires de poulets liés par les pattes, fourrés aujourd'hui sous les banquettes, se débattant, indignés et douloureux, dans une protestation affolée d'ailes froissées et de cris, puis restant là, palpitants, immobiles, l'œil rond, terrorisé et imbécile, sporadiquement agités de soubresauts, de caquetantes, douloureuses et impuissantes révoltes (Simon, 2006 : 444).

L'œil de l'animal, dans lequel peuvent être lues la terreur et l'incompréhension, est donné à voir au lecteur à travers l'adjectif « rond » qui le concrétise ; à cela s'ajoutent les différentes manifestations physiques de la peur, l'accumulation d'adjectifs de sentiments attribués aux poulets ainsi que le polyptote de l'adjectif « douloureux ». De même, dans *L'Acacia*, est évoqué le sort des chevaux montés par l'escadron de dragons du personnage principal lors de la Seconde Guerre mondiale, qui finissent par s'effondrer d'épuisement en raison de la cadence infernale qui leur est imposée, « ne conservant plus de vivant ou plutôt d'humain que leurs grands yeux d'almées, pensifs, sans fond et déchirants » (Simon, 2013 : 1024). Là encore, les yeux de l'animal sont qualifiés par une accumulation d'adjectifs et de groupes prépositionnels à fonction de complément du nom qui témoignent de leur expressivité, mais aussi de l'effet produit par leur regard sur le personnage humain qui s'y plonge : une vive empathie. L'épanorthose « ou plutôt d'humain » montre enfin à quel point les frontières inter-espèces sont abolies dans l'univers simonien quand il est question de souffrance.

Un autre regard animal, « électrique, mystérieux, froid, sauvage, farouche, cruel et couard » (Simon, 2013 : 143) brille dans *L'Herbe* : celui du chat roux face auquel Louise, la jeune épouse de Georges, tombe nez à nez dès le début du roman, « l'épiait à travers ces deux étroites fentes verticales, ces pupilles en forme de lentilles qu'ont les chats, aiguës, acérées, et qui semblent être comme une sorte d'arme, des griffes supplémentaires » (Simon, 2013 : 8). Cette fois, la mention de la forme de la pupille, des « deux prunelles aux étroites fentes vigilantes » (Simon, 2013 : 68) de l'animal, bien loin d'évoquer la douceur, traduit et concrétise la menace qui pèse sur Louise, qui s'apprête à retrouver son amant, d'être surprise et réprouvée par les autres personnages. Ainsi, le personnage simonien, comme Derrida dans *L'Animal que donc je suis*, « se voit vu sous le regard d'un chat », et est confronté au « point de vue de l'autre absolu », à l'« altérité absolue du voisin ou du prochain ». Mais dans le même temps, la similitude entre le personnage humain et le personnage animal, « tous deux semblables à deux voleurs surpris, s'épiait, coupables », figés dans la même posture, est soulignée : Louise est en effet décrite comme

se tenant là, debout, immobile, dans sa robe claire, comme s'ils s'affrontaient tous deux, comme deux coupables, deux voleurs tombés nez à nez, l'un en face de l'autre, ou plutôt un voleur rencontrant à l'improviste sa propre image dans un miroir (Simon, 2013 : 68).

Chez Claude Simon le regard animal se fait donc miroir de l'homme au sens figuré, par le biais de ces rencontres avec une altérité animale à travers laquelle les personnages humains se reconnaissent, mais aussi au sens propre, puisque le personnage peut effectivement s'y voir. Dans *La Route des Flandres*, la description du regard du cheval mourant et surtout l'image des soldats se reflétant dans cet œil apparaît ainsi à trois reprises. Les « silhouettes » des soldats étant successivement qualifiées de « déformées comme des parenthèses », « réduites » et « minuscules », on constate que le regard animal se fait miroir déformant, du point de vue de celui qui est vu et qui se voit dans ce regard. De ce fait, les expressions « ils pouvaient se voir » ou « je pouvais voir » sont ambivalentes. Certes, les personnages peuvent effectivement se voir, malgré la petitesse et la déformation du reflet dans l'œil du cheval dues aux caractéristiques matérielles de l'œil : sa taille, sa forme convexe de « globe » et sa profondeur par rapport à la surface plane d'un véritable miroir. Mais surtout, les hommes n'ont accès qu'à cette réalité déformée, par opposition à « quelque chose qu'ils ne pouvaient pas voir », à savoir ce que voit vraiment le cheval « à travers eux ». L'œil animal comme miroir est donc ici davantage une frontière opaque, barrant l'accès à une intériorité qui demeure inaccessible au personnage humain. Ce dernier ne peut que supposer à « la bête agonisante au regard terriblement fixe, empli d'une terrifiante patience » l'imagination d'un « noir domaine où galopent infatigablement les chevaux morts, [...] laissant derrière eux un sillage de squelettes blanchissants » que le jockey Iglésia « semble maintenant contempler, son gros œil de poisson empreint de cette expression consternée, patiente et outragée » (Simon, 2006 : 284).

## 2. L'œil humain animalisé

On rencontre dans plusieurs œuvres simoniennes, à l'image du « gros œil de poisson » d'Iglésia précédemment cité, de nombreux regards humains animalisés, des yeux de rapace, de chien, de chat, de singe, de fouine... S'il

s'agit d'un procédé récurrent dans l'écriture simonienne, qui parcourt toute son œuvre par petites touches, c'est *Gulliver*, la quatrième œuvre du romancier publiée en 1952, qui y recourt le plus, et le lien entre ses personnages et l'univers des illustrations de fables et de la caricature animalière à la Grandville y est poussé à son paroxysme. Chacun des personnages est en effet associé à un animal qui lui est propre et qui lui prête ses traits physiques, notamment ses yeux. Ainsi le personnage de l'oncle Pierre ressemble à « un de ces pachydermes endormis dans la vase dont seuls, et encore pour un chercheur attentif, les petits yeux fixes trahissent la vie » (Simon, 1952 : 135), celui d'Herzog a « l'expression de ces oiseaux nocturnes éblouis par une lumière soudaine » (Simon, 1952 : 306), tandis que sa femme de ménage a un « œil rond, stupide, comme celui de ces oiseaux de proie humiliés et captifs perchés immobiles sur les branches croûteuses de fientes dans les volières des jardins zoologiques » (Simon, 1952 : 381).

Ces passages peuvent permettre d'accentuer l'expression de peur, voire d'angoisse chez le personnage ainsi décrit : dans la deuxième œuvre de Claude Simon, *La Corde Raide*, est évoquée la ressemblance physique entre l'oncle du narrateur atteint d'un cancer et « un de ces chiens bouledogue ou Saint-Bernard », avec qui il partage « la même monstrueuse enflure des joues et du cou, le même aspect bougon, la même expression angoissée et muette dans ses yeux, rapetissés, lointains et mornes » (Simon, 1947 : 21). Dans *Le Jardin des plantes*, avant-dernière œuvre de l'auteur, ce procédé se trouve encore à travers l'évocation de figure de « Picasso », qui « ressemble à un lapin (ce nez épaté, quelque chose dans la bouche aussi et cet œil diamant de charbon curieusement inquiet, comme effrayé) » (Simon, 2006, 1068). Dans ces deux cas, la description des yeux est placée en incise, respectivement au sein d'une phrase nominale et entre parenthèses, ce qui permet de la mettre en valeur. L'animalisation du regard humain peut aussi traduire la sensation de menace ressentie par le personnage regardé par ces yeux animalisés : dans *Histoire* par exemple, l'antiquaire venue expertiser les meubles du personnage principal parce qu'il a désespérément besoin d'argent, est décrite comme une « espèce de rapace femelle, avec ses yeux vigilants de rapace, sa discrète élégance de rapace » (Simon, 2013 : 305).

L'auteur n'animalise pas seulement le regard des personnages, mais aussi directement leurs globes oculaires, qui sont décrits comme des animaux à part entière dans le visage du personnage : dans *Gulliver*, le narrateur évoque ainsi « les deux yeux, petits, noirs et luisants, [qui] semblaient tapis comme deux rats aux aguets » (Simon, 1952 : 162) dans le visage bouffi de la tenancière de la maison de passe dans lequel se rendent plusieurs personnages. De même, dans *Histoire*, les yeux de l'antiquaire décrite plus tôt dans le roman semblent dotés d'une volonté propre, et même d'une « vie indépendante, hors de tout contrôle et de toute autorité, comme une paire de petits animaux féroces » :

Mais cette fois encore elle ne put les retenir : la porte du salon était restée ouverte, et ils lui échappèrent. On aurait dit qu'ils vivaient une vie indépendante, hors de tout contrôle et de toute autorité, comme une paire de petits animaux féroces, impétueux et affamés, insoucieux des tractations, des ruses et des marchandages : comme si ce n'était pas elle qui les utilisait pour débusquer le gibier mais eux qui la forçaient, la traquaient, voraces, despotiques (Simon, 2006 : 308).

Tout cela relève d'une forme de grotesque comique, d'essence carnavalesque (Bakhtine, 1970), qui met en avant la difformité, la laideur de ces personnages, et qui repose sur des effets de renversement et de métamorphose dans un but subversif, c'est-à-dire une forme de satire sociale dans l'univers simonien. Mais d'autres passages qui animalisent les personnages simoniens relèvent davantage du grotesque horrible, axé sur « le monstrueux, le répugnant, l'étrange » (Duval et Martinez, 2000) ou le macabre. Des hommes et femmes rapaces apparaissent en effet de manière récurrente, et ce sont, dans la majeure partie des cas, des personnes âgées et/ou malades, proches de la mort, qui sont associées aux oiseaux de proie d'abord à cause de leur nez au milieu de leur visage décharné, qui fait penser à un bec, mais aussi à cause de leur regard. Dans *Les Géorgiques* sont ainsi évoquées « [l]es vieilles reines et [l]es vieilles duchesses coiffées d'aigrettes, de plumes, aux regards écarquillés (écaillés) d'oiseaux » (Simon, 2013 : 680), tandis que dans *L'Acacia*, la mère du brigadier a « des yeux globuleux, fixes, noirs aussi, presque durs, un peu comme ceux d'un oiseau, ou même un rapace » (Simon, 2013 : 1015), avant d'être comparée dans *Le Tramway*, à la fin de sa vie, à une « espèce de momie à tête d'épervier [...] dont le regard presque durci par la souffrance avait presque quelque chose de méchant » (Simon, 2013 : 1266).

Beaucoup de personnages simoniens sont donc dotés d'un air menaçant de rapace, soit parce qu'ils sont eux-mêmes une menace pour le personnage principal, directe dans le cas des officiers nazis « aux yeux d'aigles » de *L'Acacia*, indirecte dans celui de l'antiquaire d'*Histoire*, soit parce qu'ils sont proches de la mort. Mais si ce rapprochement entre regard humain et regard animal ne semble que symbolique et non révélateur d'une identité de nature ou de condition entre les humains et les animaux, en réalité il n'en est rien. À ce titre, il est intéressant de relever que deux épisodes de romans simoniens différents peuvent être rapprochés : la description du cheval mourant de *La Route des Flandres*, et la description dans *L'Herbe* de l'agonie de Marie, la tante du personnage Georges commun à ces deux romans : dans *La Route des Flandres*, le narrateur décrit ainsi

l'œil velouté, immense, reflétant toujours le cercle des soldats mais comme s'il les ignorait maintenant, comme s'il regardait à travers eux quelque chose qu'ils ne pouvaient pas voir, [...] comme si le cheval avait déjà cessé d'être là, comme s'il avait abandonné, renoncé au spectacle de ce monde pour retourner son regard, le concentrer sur une vision intérieure plus reposante que l'incessante agitation de la vie, une réalité plus réelle que le réel (Simon, 2006 : 283).

tandis que dans *L'Herbe Marie* « ne voyait rien, n'entendait rien, c'est-à-dire ([le docteur] fit entendre son rire aigu, aigrelet) qu'elle voyait enfin et entendait la vérité » (Simon, 2013 : 43) (à savoir qu'il n'y a rien après la mort) et est dotée d'une « expression moqueuse, sarcastique, comme si elle était rentrée à l'intérieur d'elle-même, s'était retirée, laissant à la surface de ce visage ricanant, se moquant, comme une superficielle couche de chair imperméable, impénétrable » (Simon, 2013 : 44).

C'est ainsi le même regard vide et impénétrable qui caractérise les personnages mourants, humains comme animaux. Claude Simon, à de nombreuses reprises dans ses romans, fait se refléter mutuellement condition humaine et condition animale, notamment lorsque ses personnages humains sont confrontés à des expériences qui les ramènent à leur animalité, à des fonctions purement biologiques telles que l'instinct de survie ou les pulsions sexuelles : tour à tour, le personnage principal se fait donc lapin, rat, âne ou chien, lorsqu'il fuit pour sa survie ou au cœur de l'acte sexuel.

### 3. Le regard animalisant

On constate ainsi, dans le roman simonien, l'animalisation récurrente des personnages, mais aussi de l'inanimé, qu'il s'agisse d'objets ou de lieu, d'éléments du paysage. Par exemple, dans *L'Acacia*, on assiste à la comparaison d'une voiture du début du XX<sup>e</sup> siècle à un coléoptère, qui engendre l'animalisation de ses passagers :

Le mari de sa sœur aînée avait acheté l'une des premières automobiles que l'on avait vues en ville, haute sur pattes, peinte en jaune, ornée de cuivres étincelants, semblable, avec ses phares, à quelque énorme insecte [...], [une] espèce de coléoptère géant qui aurait porté sur son dos ses enfants coléoptères sous forme de passagers aux visages mangés par d'énormes lunettes ou – ceux des femmes – protégés par les voilettes nouées sous le menton, retenant les chapeaux semblables à des champignons (Simon, 2013 : 1080).

Ce type de comparaisons suscite chez le lecteur un effet d'étrangeté à cause du caractère incongru de l'image mentale qui en surgit – l'image d'un peuple de coléoptères géants aux gros yeux et à tête de champignon –, ce qui peut prêter à sourire. Mais bien souvent, ces étranges images sont surtout inquiétantes. C'est le cas par exemple d'une autre voiture animalisée, cette fois dans *Histoire*, lorsque le personnage principal se trouve en Espagne lors de la guerre civile :

peinte en gris avec des phares extérieurs à la carrosserie de petites vitres un pare-brise étroit et bas l'air d'un animal féroce stupide pourvu de petits yeux et d'un cerveau plus petit encore atrophié enfermé dans une carapace une espèce de crustacé déposé sur le sec par une vague ou plutôt rhinocéros le ventre souillé de poussière ocre comme de la boue séchée comme s'il s'était vautré dans la fange d'un marécage et maintenant arrêté immobile entre deux charges aveugles (Simon, 2013 : 261).

Cette voiture, comparée tour à tour à un crustacé ou un rhinocéros, et dont les conducteurs armés peuvent arriver d'une seconde à l'autre, est donc annonciatrice d'un danger potentiel pour le narrateur. C'est aussi le cas de la montagne-reptile survolée par le personnage principal du *Le Jardin des plantes* dans un « petit avion », derrière laquelle on peut identifier l'Himalaya :

c'était à cela que ça ressemblait : non pas ce qu'on appelle habituellement des montagnes, une simple barrière faite d'inertes roches, d'aiguilles ou d'inertes névés, mais à quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant, de la famille des sauriens ou des reptiles dont elle avait les replis, et qui devait tuer sans même se donner la peine de bouger, attendant simplement, avec la même paisible et monstrueuse indifférence de ces bêtes à écailles ou à carapaces qui se contentent d'être là, endormies dans leur immobilité, happant soudain et retombant dans leur somnolence (Simon, 2006 : 947).

Chez Claude Simon, l'isotopie du saurien est systématiquement associée à une idée de menace latente, imprévisible et mortelle, et donc à la peur : un peu après la description de la voiture-rhinocéros dans *Histoire*, le narrateur décrit d'ailleurs la peur comme quelque chose de « visqueux, répugnant, [...] comme le corps noir d'un reptile se déroulant lentement, avec des reflets métalliques froids et bleuâtres » (Simon, 2006 : 262). Cette idée de menace latente et imprévisible, de foudroyance mortelle dissimulée sous une apparente immobilité, une apparente indifférence, est commune à plusieurs animaux chez Claude Simon ; elle se retrouve aussi dans les descriptions d'avions présents dans les différents romans qui évoquent l'expérience de la Seconde Guerre mondiale vécue par l'auteur. Ils sont ainsi comparés à la fois à des requins et des oiseaux lors des bombardements dans *Le Jardin des Plantes* :

trois volant bas squales buisson de poussière sale marron crépitant comme suspendu au-dessus du sol houles de muscles entre mes cuisses galop la jument emballée l'air se brisant comme du verre mille morceaux [...] gris foncé si bas qu'on pouvait voir la croix blanche bordée de noir peinte sur leur fuselage même pas agressifs indifférents assez lents lâchant ça au passage plutôt oiseaux se soulageant en plein vol faisant leurs besoins fiente jaune caca (Simon, 2006 : 914-915).

Les bombes, désignées par le pronom démonstratif à valeur péjorative « ça », sont comparées à des « fientes jaune caca », ce qui leur confère un caractère prosaïque, grotesque et presque inoffensif, par opposition à leur létalité ef-

fective, d'autant plus que les avions sont désignés comme n'étant « même pas agressifs indifférents ». Cela opère un vif contraste avec la comparaison entre l'air et le verre brisé, qui évoque à la fois des sensations tactiles et auditives agressives. L'emploi du participe présent dans les deux cas permet le rapprochement des deux images, d'autant plus que *Le Jardin des Plantes* est mis en page d'une façon particulière : certains paragraphes du texte ne sont pas écrits l'un à la suite de l'autre, mais côte à côte. C'est le cas de ces deux comparaisons, celle avec le requin se situant dans le bloc de gauche et celle avec l'oiseau dans le bloc de droite. Cela crée un effet de simultanéité allant à l'encontre de la linéarité du texte<sup>6</sup>, qui retranscrit l'état de sidération ressenti par le personnage face à l'événement.

Ainsi, ce que le personnage ressent comme hostile, ce qui le menace, est systématiquement exprimé par le biais d'une animalisation de l'objet inquiétant, et ce regard animalisant du narrateur/personnage sur le monde est dû à sa propre animalité. Dans son ouvrage intitulé *Liberté et inquiétude de la vie animale*, la philosophe Florence Burgat, citant Hans Jonas et Hegel, explique en effet que

ce qui distingue encore l'animal [de la plante] tient notamment dans le sentiment d'étrangeté que son environnement revêt, et c'est dans un monde hostile qu'il s'éprouve comme singularité. C'est grâce au mouvement spontané [opposé à la fixité de la plante] qu'il est confronté à la découverte d'un monde qui exerce une constante violence et une menace de danger sur le sentiment de l'animal, et le plonge dans l'anxiété. L'animal fait ainsi l'expérience de sa « possible annihilation », ombre de sa mort, qu'il ressent avec effroi (Burgat, 2005).

C'est exactement cette anxiété due à un monde hostile, cette « expérience de sa possible annihilation », commune avec l'animal, qui est à l'origine de ce regard animalisant porté sur le monde par le personnage simonien.

#### 4. Conclusion

Derrida, dans *L'animal que donc je suis*, évoque « le regard insistant de l'animal, un regard bienveillant ou sans pitié, étonné ou reconnaissant. Un regard de voyant, de visionnaire ou d'aveugle extra-lucide » (Derrida, 2006 : 18). Ce sont ces regards de bêtes qu'on retrouve dans les romans de Claude Simon, des regards qui oscillent entre la confrontation avec l'altérité absolue, une pensée inaccessible, et l'expérience d'une identité entre l'humain et l'animal, d'une communauté de destin. Si les regards humains sont animalisés, ce n'est pas seulement dû au goût de l'auteur pour la caricature anthropozoomorphe, mais aussi parce qu'ils expriment des émotions brutes, communes avec celles des bêtes : la joie, la détresse, la peur, la menace. Et c'est cette inquiétude intrinsèque de l'être humain, commune avec les bêtes, qui donne naissance aux nombreuses animalisations présente dans le roman simonien ; en retour, ce regard animalisant donne corps à l'inquiétude, au sentiment d'étrangeté qui plane sur l'œuvre.

#### Références bibliographiques

- Bakhtine, M., (1970) *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris, Gallimard.
- Bekoff, M., (2009) *Les émotions des animaux*. Paris, Payot & Rivages.
- Bonhomme, B., (2005) *Triptyque de Claude Simon : du livre au film : une esthétique du passage*. Paris, Presses Paris Sorbonne.
- Bonhomme, B., (2010) *Claude Simon: une écriture en cinéma*. Bern, Peter Lang.
- Burgat, F., (2005) *Liberté et inquiétude de la vie animale*. Paris, Éd. Kimé.
- Burgat, F., (2008) « Dualismes » in *Techniques & Culture* [En ligne]. N° 50, pp. 164-181. DOI : <https://doi.org/10.4000/tc.3948> [Dernier accès le 23 mai 2022].
- Calle-Gruber, M., (2021) *Claude Simon : être peintre*. Paris, Hermann.
- Chapelon, L. et al., (2008) « L'interface : contribution à l'analyse de l'espace géographique » in *L'Espace géographique* [En ligne]. Vol. 37, n° 3, pp. 193-207. DOI : <https://doi.org/10.3917/eg.373.0193> [Dernier accès le 23 mai 2022].
- Conein, B., (1998) « Les sens sociaux : coordination de l'attention et interaction sociale » in *Intellectica* [En ligne]. Vol. 26, n°1, pp.181-202. DOI : <https://doi.org/10.3406/intel.1998.1576> [Dernier accès le 23 mai 2022].
- Derrida, J., (2006), *L'animal que donc je suis*. Paris, ed. Galilée
- Duval, S., & M. Martinez, (2000) *La Satire*. Paris, Armand Colin, « Collection U ».
- Giono, J., (1971) « La grande barrière », in *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », tome I.
- Miguet-Ollagnier, M., (2010) « Animaux: les autres moi de Claude Simon », in Poirier J. (sous la direction de), *L'animal littéraire : des animaux et des mots*. Dijon, Éd. universitaires de Dijon, pp. 147-157.
- Morizot, B., (2018) *Sur la piste animale*. Arles, Actes Sud Nature.
- Morizot, B., (2020) *Manières d'être vivant : Enquêtes sur la vie à travers nous*. Arles, Actes Sud Nature.
- Ropars-Wuilleumier, M.-C., (1995) « L'œil du cheval ou la dérouté de la vision dans l'écriture de Claude Simon », in Calle-Gruber M. (sous la direction de), *Les sites de l'écriture*. Paris, éd., Nizet, pp. 311-324.
- Roy, A., (2007) *Dictionnaire général du cinéma: du cinématographe à Internet : art, technique, industrie*. Montréal, Les Editions Fides.
- Serça, I., (1999) « Le Jardin des Plantes : une "composition en damier" » in *Littératures* [En ligne]. Vol. 40, n°1, pp. 5977. DOI : <https://doi.org/10.3406/litts.1999.1791> [Dernier accès le 23 mai 2022].

<sup>6</sup> Isabelle Serça (1999 : 59) décrit la disposition particulière du texte dans *Le Jardin des Plantes* comme une « composition en damier ».

Simon, C., (1947) *La Corde raide*. Paris, Ed. Du Sagittaire.

Simon, C., (1952) *Gulliver*. Paris, Calmann-Lévy.

Simon, C., (2006) *Œuvres I*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

Simon, C., (2013) *Œuvres II*. Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade. Singer, P., de Fontenay, E., & B. Cyrulnik, (2013) *Les Animaux aussi ont des droits*. Paris, Seuil.