

# Aspects du personnage simonien : Corinne

Autor(en): **Bachler, Aline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **16 (1989)**

PDF erstellt am: **16.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-259328>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## ASPECTS DU PERSONNAGE SIMONIEN

### Corinne

A partir d'*Orion aveugle*, Claude Simon abandonne la problématique de la représentation (le fameux «comment était-ce?» de *La Route des Flandres*), à l'instar des grands peintres de la fin du siècle dernier qui, dit-il, ont renoncé à commenter un objet préexistant à leur travail pour se contenter de le *poser*, tel qu'ils le ressentaient. En quoi cet investissement dans le *présent* de l'écriture constitue-t-il un tournant décisif dans le traitement du personnage romanesque? Les rapports intertextuels qu'entretiennent certaines œuvres simoniennes entre elles permettent que l'on s'attache, pour la suivre, à la figure féminine de Corinne. Ce personnage apparaît pour la première fois dans *La Route des Flandres*, est repris dans *Histoire* pour être finalement dissous avec *Triptyque*. L'étude de ces trois textes, on va le voir, met à jour la trajectoire d'une forme radicalement neuve, et en perpétuel devenir.

#### *La Route des Flandres*: une héroïne de guerre

Corinne présente, à sa genèse dans *La Route*, les nombreux attributs de l'acteur du roman dit «réaliste». Un portrait stéréotypé de la jeune femme se dégage des racontars de Sabine et d'Iglésia, pour éclater bientôt sous l'affabulation de Georges et de Blum. Erigé par un faisceau de perspectives différentes, le personnage se construit peu à peu, pour aussitôt contaminer (et être contaminé par) d'autres réalités qui fonctionnent comme doubles: femmes rencontrées pendant la guerre, figures mythologiques, ou encore ancêtre de Georges. L'«effet-Corinne» se développe ainsi au sein d'une structure complexe agaçant d'autres éléments, auxquels le personnage est étroitement lié. Aussi n'est-il bientôt plus question de Corinne, la femme du capitaine, mais bien de la femme en général, qu'une

seule réalité ne suffit à dire («une idée de femme», dira Georges, rêvant de Lédà, tandis que Blum, lui, affirme qu'«elles ne pensent qu'à ça»).

Ces différentes figures n'en constituent en fait qu'une seule, à savoir que plusieurs aspects d'un même «objet-référent» (la femme) morcelé, divisé, sont disséminés dans le texte mais rassemblés au sein d'une structure qui donne le cadre d'une impossible formulation totalisante. «*La femme, ça ne peut s'écrire qu'à barrer le La*», disait Lacan. Faute de pouvoir, à l'instar de Don Juan, les prendre les unes à la suite des autres, Georges, à sa manière, tente d'en formuler l'impossible symbole dont la figure, ou plutôt les figures se dégagent au travers de l'affabulation. Il ne s'agit en effet pas de savoir ce qu'il en est «réellement» de Corinne, à la fois inventée dans le langage de ces hommes, et fantasmatiquement retrouvée. Dans l'opération de transmutation, de métamorphose que Georges et Blum accomplissent autour de ce nom, il importe peu que les représentations élaborées entretiennent une quelconque relation avec la réalité, à savoir le véritable «dessous» du personnage que Georges, soi-disant, est en quête de découvrir. Pour Claude Simon, on le sait, le sens n'est pas à retrouver: il se produit. Georges, lorsqu'il rencontre enfin Corinne «en chair et en os» (le personnage pseudo-référentiel que le texte donne en pâture au lecteur), la fameuse veuve du capitaine, censée contribuer à l'établissement de la vérité sur le «suicide» de Reixach, Georges donc refuse de la voir telle qu'elle est, pathétique et éplorée: fermant les yeux, c'est encore sous les traits de Lédà, Déjanire, Gaïa et Danaé; sous l'image de la mère, de la mangeuse d'hommes et de la putain, que la jeune femme lui apparaît.

Tout comme le lecteur, il n'en saura rien de plus; sortant de son songe éveillé, ébloui (aveuglé), il n'a que le temps d'apercevoir un visage inconnu se dérober à ses regards.

La critique a beaucoup fait état de l'«échec» de Georges. L'enjeu, à vrai dire, n'est pas là. La quête ne vise ni un savoir («qu'en est-il de Reixach, et de sa femme?»), ni le statut d'un sujet qui, «pour y arriver», veut passer par les femmes. Corinne n'en est pas une, et au travers de ce corps sans tête — corps simulacre de femme — c'est l'appropriation du langage qui se fait.

En effet, et dès *La Route des Flandres*, Corinne est liée à cette problématique. Tout se passe comme si ce signifiant, asémantème sémantisé, extrait d'une page de dictionnaire, était repris, travaillé par le narrateur de telle sorte qu'il ne renvoie plus à un sens univoque, mais que confondu, confronté à d'autres éléments au sein d'une structure, il rejoigne d'autres signifiés sans jamais se fixer. Le processus générateur de ce personnage constituerait donc, au travers de n-syntagmes, diverses tentatives de fixation d'un signifié qui reste toujours «glissant», «débordant» (Lacan). Corinne, parce que son parcours dans *La Route des Flandres* est celui d'une esthétisation, n'est pas un symbole de la femme: figure de rhétorique, elle montre le passage du littéral au figuré. Héroïne de guerre, car emblématisant l'Art, elle survit en dépit de tout. Le travail formel opéré autour de ce signe est l'emblème esthétique du tour de force que l'écriture accomplit. On verra que la reprise de ce personnage, dans *Histoire* et *Triptyque*, reste fondamentalement liée à ce projet d'élaboration formelle.

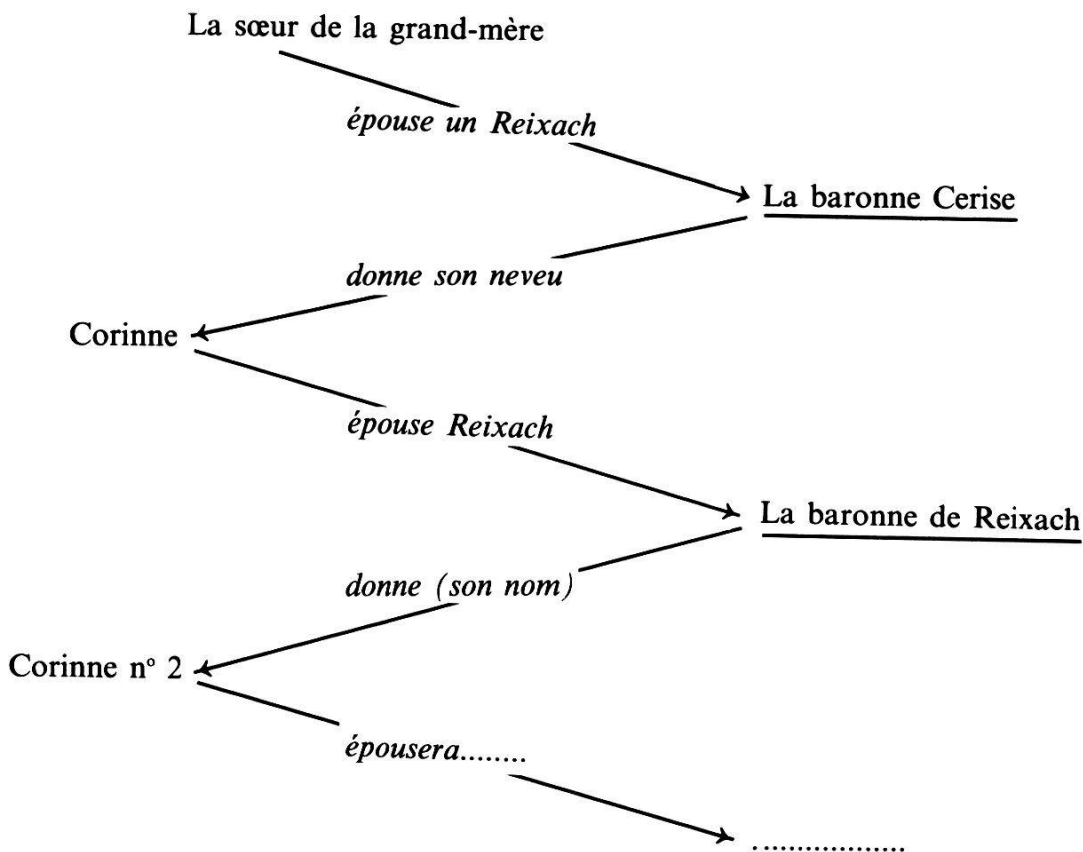
### *Histoire*: la guerre des héroïnes

Réapparaissant dans *Histoire*, Corinne demeure à dessein parfaitement identifiable, cependant son rapport au narrateur se modifie. Cousins germains, tous deux sont élevés ensemble et les principales étapes de la vie de la jeune femme sont évoquées, ce qui n'était pas le cas dans *La Route des Flandres*. Ces nouveaux éléments ne contribuent cependant pas à changer la figure initiale; la destinée de Corinne reprend celle tracée par *La Route*.

Contrairement à Georges, dont la démarche consistait à percer la véritable nature des choses, pour mettre à jour ce qui se cache derrière leurs apparences (la vérité, dans la tradition du roman réaliste, étant toujours quelque chose qui se dissimule et qu'il faut dévoiler, décoder), le narrateur d'*Histoire* se contente d'*exposer* ses souvenirs d'enfance sans tenter de découvrir le sens caché des événements et des personnages qui l'ont entouré. Aussi évoque-t-il l'«histoire» de sa cousine au même titre qu'il raconte, par bribes, celle de son oncle, de ses

parents, ou encore la sienne propre. Au travers de leur présentation, ces quelques éléments d'intrigue se réorganisent cependant pour générer des ébauches d'histoires, — les histoires que la description met en branle, suscitées, convoquées par le langage, parvenant ainsi à dire sans le dire ce que le locuteur ne dit pourtant jamais<sup>1</sup>. Cette seconde histoire, que nous pouvons non pas lire en filigrane, mais qu'il faut reconstruire, se dégage des purs rapports formels que l'autonomisation des signifiants élabore. Alors que le héros-narrateur de *La Route* avait recouru aux figures des doubles par la comparaison, la métaphore et le symbole pour précisément dire, décrire l'indescriptible<sup>2</sup>, celui d'*Histoire* se refuse à passer par ces intermédiaires. C'est en s'investissant dans le langage, en se faisant conduire par l'écriture que le non-disible, le tabou peuvent sourdre, sans pour autant se formuler. Une lecture symptomale de ce texte permet en effet de regrouper toutes les figures féminines, bien qu'elles demeurent formellement solidaires les unes des autres, en deux camps adversatifs. La structure manifeste qui sous-tend cette première organisation des femmes (que l'on a appelée le clan des Cerises) est esquissée emblématiquement par l'acacia, qui constitue l'arbre généalogique familial. Ce dernier, si on l'élabore, met à jour une structure symétrique qui se répète. Trois femmes sont veuves: il s'agit en premier lieu de la grand-mère, pilier de la famille, puis de Marthe et Corinne. Marthe perd son mari Henri, de même que son frère Charles perd sa femme. Un couple de frère et sœur élève donc trois enfants: le narrateur anonyme a une mère sans père, tandis que Corinne et Paulou n'ont qu'un père<sup>3</sup>. Ces enfants parthénogénétiques reproduisent en le croisant le destin de leurs parents: le narrateur épouse Hélène qui disparaît (on retient l'hypothèse, autorisée par le texte, de son suicide, tout comme celui de la femme de Charles). Corinne épouse Reixach qui meurt à la guerre. La femme de Paulou lui donne deux enfants, une petite Corinne et un garçon qui, tout comme le narrateur, reste anonyme. Les hommes de cette famille n'ont pas de nom et occupent tous une position affaiblie (diminution physique, psychologique). Certaines femmes cependant en sortent pour s'emparer d'un nom et d'une fortune. C'est ce qui advient à la baronne Cerise (vraisemblablement la sœur — ou la belle-sœur, mais peu importe — de la grand-mère), dont le

défunt mari n'est jamais mentionné. Puis c'est au tour de Corinne, qui sort de la structure pour épouser le neveu que sa grand-tante lui «donne», tout comme elle lui a déjà donné son jockey. Corinne devient ainsi la baronne Reixach, et s'inscrit dans la droite ligne de son ancêtre excentrique et fortunée. Pour les enfants de son frère, elle est la «tante Reixach». Or la fille de Paul, on l'a vu, porte son prénom (une descendance lui est assurée) alors que le narrateur, non seulement anonyme, est privé d'enfant. Tout semble donc bien indiquer que ce sont les femmes qui, s'emparant d'un nom et d'une fortune, assurent la descendance (des femmes) en présidant aux échanges. Voici comment on peut schématiquement représenter la perpétuation de cette situation:



Il s'agit donc d'aborder le personnage de Corinne en prenant en compte aussi bien l'ancêtre que la petite Corinne. Ce noyau de «mantes religieuses», qui rassemble autour de lui

d'autres figures féminines, comporte trois traits distinctifs: la *tradition du veuvage*, la *voracité* (femmes castratrices et carnassières), le *pouvoir du langage* (à la suite de Lacan, on dira qu'elles «ont le phallus»<sup>4</sup>).

C'est donc par l'intermédiaire de l'ancêtre et de l'enfant que la trajectoire et le profil du personnage se dégagent. Une «étrangère» par excellence vient cependant se rallier au camp des Cerises: il s'agit du modèle, la maîtresse de Charles. Il est en effet impossible de mentionner l'enfant sans considérer le modèle, dans la mesure où la rencontre du narrateur et de sa nièce est dérivée d'une séquence de l'atelier du peintre. D'emblée, les deux personnages se superposent tout en s'emboîtant. Le brouillage des signifiants provoque donc un amalgame des figures, et si l'enfant est le double de Corinne, elle est aussi celui du modèle. On ne peut cependant passer de Corinne au modèle sans le truchement qu'opère l'enfant. Pour simplifier, on dira que toutes ces femmes sont solidaires, mais que les analogies s'inscrivent dans un système de différences.

Ces figures féminines, séparées dans l'espace et dans le temps, sont ainsi réunies pour s'expliciter mutuellement, et se transformer lors de cette confrontation. D'autres femmes *a priori* étrangères au clan des Cerises (une serveuse de restaurant, diverses «figurantes») contaminent en effet Corinne en la déstabilisant (sa déchéance physique et morale est, par exemple, suggérée au travers de certaines de ces figures), voire l'effacent peu à peu pour la fragmenter et la dissoudre dans le texte.

La structure latente que trace le réseau analogique des signifiants permet en outre de dégager un autre camp de femmes, à la fois victime et solidaire de celui des Cerises: il s'agit des «femmes-pêche», que l'on intègre à la structure selon deux hypothèses de travail:

- la femme-pêche serait l'étrangère que les Cerises s'arrangent pour évincer,
- dans la mesure où elle est une femme, elle va cependant à son tour perdre (sens actif) les hommes.

En effet, la femme de Charles (anonyme) se fait évincer non seulement par le modèle, mais encore par Marthe et Corinne (Marthe et Charles répètent le couple incestueux formé par

Zeus et Héra; quant à Corinne, elle évincerait sa mère pour avoir son père). La femme de Charles, cependant, va perdre (sens actif) son mari puisque ce dernier ne se remet jamais de sa disparition, vécue comme un manque, une perte de puissance. De même, Hélène se fait évincer par Corinne, mais aussi par la propre mère du narrateur. Par extension (l'identification du narrateur à Charles), c'est aussi le modèle qui élimine Hélène. Mais cette dernière va perdre (sens actif) le narrateur, comme le suggère l'évocation de la tunique que Déjanire envoie à Héraclès<sup>5</sup>.

On comprend dès lors que, tout comme dans *La Route*, il est impossible de rendre compte de Corinne, en tant que signe, sans l'articuler au sein de la structure qui le contient et le déploie. C'est bien un «système des femmes» qui se met en place ici.

Viellie, déçue, condamnée à écouler ses vieux jours dans le faste artificiel de luxueuses stations balnéaires, Corinne échappe au travail destructeur du temps — le temps qui ravage la famille du narrateur et l'ancienne demeure familiale — pour s'aliéner, s'abîmer au sein du langage. Ce dernier ne lui joue cependant pas la farce d'une histoire qui se répète: les analogies, on l'a vu, se maintiennent dans un système de différences, et la solidarité qui réunit ces personnages féminins ne laisse aucune figure subsister indemne. Guerre des femmes, guerre des héroïnes, profond bouleversement au sein du texte: dans cette promiscuité qui fait système, chaque figure est altérée par une autre qui lui donne sens. Le non-disible du désir du narrateur, lorsqu'il s'articule dans cette restructuration, ne vise plus aucune femme en particulier. Il émerge seulement dans le mouvement du langage qui, se portant vers l'objet, l'a métamorphosé. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard que le seul «mâle» qui conserve sa puissance, face à la violence castratrice des femmes, soit le peintre Van Velden: heureux amant du modèle, il contemple sa toile, le pinceau dégoulinant de peinture.

### *Triptyque*: la fin d'une héroïne

Dépersonnalisé dans *Triptyque*, le narrateur jadis subjugué par Corinne se démultiplie tour à tour dans l'œil anonyme



d'une caméra, le regard neutre d'un passant jeté sur une affiche, ou encore dans l'observation quasi scientifique du corps de Corinne examiné à la loupe sur un morceau de pellicule, et que détiennent deux jeunes garçons. C'est en effet un personnage en perte de puissance, voire totalement réifié, que ce texte restitue.

Écrit en 1973, le roman s'inspire de la composition des retables, formés de trois panneaux distincts thématiquement, mais formant cependant un tout de par l'unité strictement formelle qu'ils présentent. On sait que Claude Simon s'est intéressé à l'œuvre du peintre anglais Francis Bacon, rattaché au mouvement du pop-art. Refusant de traduire des représentations spécifiques, Bacon veut au contraire produire des images susceptibles d'éveiller des séries d'associations. Ses compositions peuvent comporter différentes figures qui s'enchevêtrent pour former un personnage, certaines encore sont introduites par des jeux de miroirs, qui renvoient souvent une image déformée. Simon s'est inspiré de certaines de ces toiles pour composer le volet balnéaire de *Triptyque*, dans lequel Corinne apparaît. On sait que deux autres séries (urbaine et rurale) complètent la composition. Ces trois histoires sont discontinues thématiquement, et fragmentées en plusieurs séquences-clichés. Leur présentation parvient cependant à tisser un réseau de rappels rimaires, rythmiques et formels, de telle sorte que de l'ensemble se dégage un puzzle au sein duquel chaque pièce a trouvé sa place. Chacune demeure cependant étroitement dépendante des autres, sans lesquelles elle n'aurait ni forme achevée, ni sens. Dès lors, non seulement Corinne perd sa relation privilégiée avec le narrateur, mais son statut de personnage principal est aboli. Thématiquement lié à *Histoire*, le texte ne met en scène, au niveau de l'intrigue, qu'un personnage fictif dont le rôle est incarné par une actrice anonyme. Corinne n'existe donc plus, au sens où elle existait bel et bien pour Georges et pour le narrateur d'*Histoire*. La baronne, dont le nom prestigieux réapparaît, demeure à cet égard parfaitement identifiable, mais le narrateur n'impose et n'affirme son personnage référentiel que pour mieux le démystifier et le dissoudre dans le texte. Ses attributs particuliers, «importés» de *La Route* et d'*Histoire*, ne lui sont plus exclusivement réservés. Corinne se dissout littéralement de par le poudroïement de ses

marques. Comme le relève Lucien Dällenbach, «le livre s'élabore par intersections et recouvrements qui sont tantôt *rimes* (similitude de signifiants) et tantôt *métaphores* (similitude de signifiés)»<sup>6</sup>. Le motif du lapin écorché, métaphore centrale filée au sein du récit, contamine, il est vrai, l'ensemble du triptyque, mais toute la description du corps de Corinne — ou plutôt de l'actrice — recouvre cette métaphore. Le processus de déconstruction du personnage est engagé; le narrateur fouille son objet, le lacère et l'expose brutalement aux regards, de même que la vieille paysanne écorche le lapin après l'avoir assommé. Corps sans tête, totalement réifié, écartelé, sanguinolent, il repose sous les draps blancs, se superposant à celui du lapin, dont le sang s'égoutte dans un plat de faïence. Claude Simon, par l'intermédiaire du narrateur, ne se contente pas de pulvériser son personnage, devenu peut-être trop encombrant. Il faut écrire ou peindre, dit-il, indépendamment de la chose représentée<sup>7</sup>. Une vision à la fois fascinante et terrible se dégage de ces deux natures mortes qui se chevauchent et s'ébauchent sous nos yeux.

Mais par le biais d'une nouvelle mise en abyme, la vision de ce corps, stoppé non plus seulement dans son processus de décomposition, mais bien de composition, rejoint celle d'un observateur examinant une peinture: de l'écorchée-vive on passe à l'étude de l'écorché, technique qui analyse la construction de l'objet dans ses différentes phases<sup>8</sup>. Le corps de l'actrice est alors ce corps fouillé, ravagé, cette bouche hideuse retournée par un rictus, représentation qui laisse voir, dans une métaphore picturale, toutes les couches qui le constituent: le fond, l'ossature, la musculature, le revêtement. Alors que le «dessous» de l'actrice renvoie à un modèle, support générique et idéalisé du corps humain, son «dessus» (revêtement interchangeable, lisse et rassurant, qui nous permet de l'identifier) se ramène au costume et au masque de la comédienne. Nous sommes très loin de la fillette d'*Histoire*, tenant des queues de cerises entre ses dents, très loin de la silhouette fougueuse de la jeune femme de *La Route*. Très loin du petit cousin bredouillant, subjugué: c'est avec un pinceau *nerveux* qui s'attaque à la toile que le peintre aborde son sujet, la préparation est *sanglante*, les coups de brosse, *distribués avec fougue*, écorchent la surface<sup>9</sup>. Et le lecteur de se dire qu'il assiste, tout en y partici-

pant, à un obscur sacrilège vengeur, libérateur: à la naissance sanglante d'une forme à venir<sup>10</sup>.

On ne peut, ici, étendre l'analyse de *Triptyque*, mais disons encore que bien que toute continuité narrative soit refusée au personnage, littéralement désarticulé, il retrouve cependant une continuité formelle au sein de l'œuvre, assurée par les réseaux de rappels rimaires tissés par l'écriture.

Héros et héroïnes de l'art administré et des clichés publicitaires, les personnages de *Triptyque* sont la matière figée, univoque, que le narrateur s'est donnée. Tout en les maintenant, il parvient cependant à les briser, les fragmenter, en interrompant le processus répressif (ces trois histoires sont très morales) et éducatif dans lequel ils sont engagés. La structuration qui se dégage de la *facture* se construit à contre-courant, vers un futur des formes que l'écriture réorganise. Face à l'œuvre qui contient et transforme ces stéréotypes pour finalement les dissoudre, la petite intrigue et les rôles que ces personnages, en tant qu'acteurs, sont chargés d'expliquer au lecteur-spectateur, se révèlent dans leur stérilité, leur fausseté et leur insignifiance. Déchue au rôle d'un personnage de roman-feuilleton, Corinne apparaît, dans ce dernier épisode, en pleine *dépression*, comme le suggère la fiction. Sa crédibilité n'a rien à voir avec de quelconques critères extratextuels. L'authenticité de la forme produite se vérifie au fur et à mesure que celle-ci se construit au sein du récit, dépendante et solidaire des autres éléments du texte.

Telle est la démarche du travail simonien qui, après avoir façonné une héroïne et lui avoir assuré une filiation, la replonge finalement en la désintégrant au plus profond du langage, comme lieu de son origine et de sa virtuelle reformulation.

Ce «système des femmes», que l'on a mis au jour à partir de Corinne, ne renvoie en dernier lieu ni à un signifié univoque, ni à un quelconque «discours sur la femme». L'écriture constitue, pour mieux les nier, des corps «avatars de femmes», tout en indiquant par un tracé esthétique *les conditions* d'une virtuelle formulation totalisante de l'objet que la structure, qui se dégage du jeu des signifiants, indique sans nommer. Les diverses représentations de la femme reprises par ces textes (figures mythologiques, clichés du pop-art, images fantasmatiques) se

dissolvent en effet dans le travail de l'écriture qui s'en empare, les dépouillant de leurs «histoires». Le processus qui libère la forme neuve du texte simonien, radicalement autre, est authentique parce qu'il se fonde dans le langage: ses blancs, ses trous, ses réseaux associatifs, et encore dans le pari que le dire est plus vrai que le dit — que seul il a véritablement quelque chose à dire.

La «route des femmes» que trace le texte simonien nous paraît, à cet égard, caractériser un mode de présentation de l'objet fondamentalement lié à un enjeu esthétique, et dont la contemporanéité est certaine. Le programme pictural de l'œuvre l'explique métaphoriquement en partie, mais il s'agit d'écriture, et donc bien d'une résolution scripturale. Ce système des femmes donne la réponse en tant qu'il constitue précisément la proposition d'une esthétique simonienne.

*Aline Baehler*  
Université de Genève

#### NOTES

<sup>1</sup> «C'est seulement en écrivant *Histoire* que j'ai commencé à avoir une conscience toujours plus nette des pouvoirs et de la dynamique interne de l'écriture et à me laisser guider plus par ce que l'écriture disait — ou 'découvrait' — que par ce que je voulais lui faire dire — ou 'recouvrir'» (Claude Simon, *Entretiens: Claude Simon*, N° 31, Rodez, Subervie édit., 1972, p. 17).

<sup>2</sup> La beauté, selon Roland Barthes, «ne peut s'induire que par catachrèse, d'un grand modèle culturel (écrit ou pictural)» (*S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970, pp. 40—41). Qu'on se souvienne de l'indescriptible beauté du corps de la jeune paysanne, dans *La Route*, et de la remarque du narrateur d'*Histoire* au sujet de Corinne: «oui plus que jolie même il faudrait inventer un mot» (Paris, Minuit, 1967, p. 76). Dans son article consacré à Simon et Miro («Femmes: Claude Simon dans les marges de Miro», *Cahiers du XX<sup>e</sup> siècle*, n° 4, Paris, Klincksieck, 1975, p. 127), G. Raillard observe très justement: «Parlant d'*Histoire*, Claude Simon relève cette acception du Littré: *se dit pour un objet quelconque qu'on ne peut ou ne veut pas nommer.*»

<sup>3</sup> Selon D. Anzieu, Héphaïstos, dont le narrateur, à notre avis, occupe la place dans cet arbre, serait le premier personnage de la mythologie grecque doué du complexe d'Œdipe («Œdipe avant le complexe», *Psychanalyse et culture grecque*, Paris, Les Belles Lettres, 1980, pp. 9—52).

<sup>4</sup> Dans *Histoire*, l'apprentissage de la langue est explicitement lié à une initiation à la femme.

<sup>5</sup> Cf. *Histoire, op. cit.*, pp. 365 et 381.

<sup>6</sup> *Le récit spéculaire; essai sur la mise en abyme*, Paris, Le Seuil, 1977, p. 198.

<sup>7</sup> Claude Simon, «La fiction mot à mot», *Nouveau roman: hier, aujourd'hui*, Paris, U. G. E., coll. «10/18», 1972, t. II, p. 81.

<sup>8</sup> «Tous les éléments du texte [...] sont toujours *présents*. Même s'ils ne sont pas au premier plan, ils continuent d'être là, courant en filigrane sous, ou derrière, celui qui est immédiatement lisible, ce dernier, par ses composantes, contribuant lui-même à rappeler sans cesse les autres à la mémoire» (Claude Simon, «La fiction mot à mot», *op. cit.*, p. 89).

<sup>9</sup> *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973, p. 82.

<sup>10</sup> J'ai montré récemment que le concept de «figural», emprunté à Gilles Deleuze et que le philosophe développe dans sa *Logique de la Sensation*, peut être opérant pour dégager l'esthétique de *Triptyque*. La structure duelle ou en triptyque caractérise nombre de textes de la modernité, et elle témoignerait à mon sens de la fondation d'un univers ontologique comme condition de l'émergence de l'univers poétique ou fictionnel. A cet égard l'essai de T. Pavel, *Univers de la fiction* (1986), est très suggestif. Avec *Triptyque* Claude Simon reprend à son compte explicitement ce à quoi les peintres se sont toujours confrontés, à savoir ce toujours-déjà-là d'images qui précèdent leur activité de plasticiens, et dont magiquement semblent triompher en s'autonomisant les œuvres d'art. S'engager dans une démarche scripturale qui institue le modèle pour mieux le destituer, et s'en émanciper, c'est peut-être dès lors revendiquer pour la littérature ce formidable tour de force que la peinture moderne a accompli: la création d'un objet qui, de par sa seule existence et ignorant superbement toute autre justification que formelle du renversement qu'il opère, rompt avec les valeurs et l'ordre du monde qui le regarde et qu'il défie (Conseil international d'Etudes francophones, Nouvelle-Orléans, avril 1989: «Triptyque, une esthétique du Figural»).

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
SUR LES PRESSES DE LA NOUVELLE IMPRIMERIE  
COURVOISIER S.A.  
LA CHAUX-DE-FONDS (SUISSE)

EN NOVEMBRE 1989