

**De Immobili Mobilitatis ou De Mobili Immobilitatis dans Le Tryptique de
Claude Simon**

Neli Ileana Farima

Comment était-ce ? Comment savoir ?

Cela ressemble à *Que sais-je ?* de Montaigne.

Une interrogation, donc...

On pourrait la mettre en exergue à tous mes livres.

C'est en partie pour répondre à cette question que j'écris.

(Claude Simon)

Claude Simon est issu d'une famille du sud de la France appartenant à la vieille aristocratie. Il passe son enfance en Roussillon et dans le Jura. Après des études de peinture à Paris, il part pour l'Espagne où éclate la guerre civile. Avant le retour en France, il fait d'autres voyages : en Russie soviétique, Angleterre, Allemagne. En 1939 il est mobilisé et il sert dans la cavalerie. Malheureusement, il est fait prisonnier en mai 1940 et déporté en Allemagne. Il s'évade. De retour en France, il entre dans la Résistance. Cette riche expérience vécue sera la matière première de toute son œuvre.

Les débuts littéraires de Claude Simon sont assez tardifs. Sa première publication, écrite avant-guerre mais éditée seulement en 1945, est *Le Tricheur*. *La Corde raide* (1947), *Gulliver* (1952), *Le Sacre du printemps* (1954), *Le Vent* (1957) sont quatre autres romans qui marquent la maturation d'un style à la recherche d'une nouvelle structure romanesque.

En commençant par *L'Herbe* (1958) et en continuant par *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962), et *Histoire* (1967), Claude Simon s'impose petit à petit comme un écrivain ayant son ton et son domaine propres. Il ne tente

plus de créer de la fiction et des personnages pour illustrer ses thèmes. Bien au contraire, pour creuser en profondeur son propre sillon, il part de ses propres souvenirs sans inventer de sujets ni donner vie à des personnages de fiction.

A partir de *La Bataille de Pharsale* (1969), le ton de Claude Simon change. *Les Corps Conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973), *Leçon des choses* (1975) sont des jeux surprenants sur des formes géométriques ou sur des structures proches des «collages» en peinture.

Les Géorgiques (1981) et *L'Acacia* (1989) représentent l'aboutissement de son œuvre. Encore une fois, Claude Simon organise le récit à partir de l'histoire de ses propres souvenirs, à partir de l'histoire de ses parents (*L'Acacia*) ou d'un de ses ancêtres, général d'Empire, ancien régicide (*Les Géorgiques*).

L'apparition de *Triptyque* en 1973 représente à la fois un couronnement de son œuvre antérieure, l'aboutissement de toute une expérience romanesque, mais aussi un pas en avant pour son œuvre à venir. Le roman simonien accède maintenant, pourrait-on dire, au lieu que les œuvres précédentes n'avaient cessé de convoiter et d'approcher sans parvenir à l'atteindre.

La réussite et l'importance de *Triptyque* pour l'ensemble de l'œuvre simonienne sont affirmées par l'écrivain lui-même : « Vous me demandez si après ce dernier roman (*Triptyque*) le sentiment d'échec est revenu quand même. Je vous répondrai : non, tout au moins pas de la même façon qu'après les autres. C'est-à-dire que dans la voie que j'avais choisie, je ne crois pas que j'aurais pu faire mieux. Ce qui ne signifie pas que je pense avoir écrit là le livre parfait. A preuve, c'est que j'ai recommencé à écrire, et que le roman auquel je travaille en ce moment est absolument différent. »¹ et non seulement. Le peintre Jean Dubuffet salue lui aussi avec une réelle admiration et avec un enthousiasme extraordinaire l'apparition de ce roman simonien : « Votre livre présente ce caractère qui me comble de plaisir, de procurer une lecture ininterrompue, je veux dire qu'on peut à tout moment l'ouvrir à n'importe quelle page, et trouver dans cette page la substance du livre entier. C'est un livre qu'on ne peut pas lire-

si lire est commencer à la première page et finir à la dernière. Ici on ne finit pas. On peut faire usage du livre une vie entière. On peut le lire aussi en remontant de la fin au commencement. Il n'a pas un sens, il en a autant qu'on en veut. C'est un livre à utiliser comme un tapis de Perse. Ou encore un talisman, une boule de cristal. Il est d'un usage permanent. »²

Dans ce qui suit nous nous proposons de voir comment le principe de l'immobilité et celui du mouvement se combinent et se permutent pour engendrer le rythme d'une écriture et implicitement d'une lecture qui engagent le lecteur dans les voies méandreuses de l'aventure textuelle.

Le livre, en tant que support matériel se caractérise par l'immobilité. A une première vue il a l'air d'un tas de feuilles reliées ensemble qui, parmi tant d'autres, trouve sa place sur l'étagère d'un propriétaire insouciant à son contenu et surtout à ses origines. En fait, si on prenait le temps de le feuilleter on pourrait se rendre compte qu'il est essentiellement dynamique et qu'il cache entre ses pages des mondes imaginaires qui se construisent ou se détruisent au fur et à mesure.

Vu la conception simonienne de l'écriture, il est facile de deviner que *Triptyque* est le résultat d'un long travail de création littéraire. Finie l'époque des Muses, l'auteur moderne est une personne tenace qui chaque jour est aux prises avec la littérature suivant le proverbe : *C'est en forgeant qu'on devient forgeron.*

Cet auteur, précurseur de l'ancien *auctor*, garde la dimension dynamique qui est incluse dans sa racine étymologique. L'auteur antique était celui qui faisait avancer les troupeaux et nous voudrions transposer cela à l'époque moderne et dire que l'auteur est celui qui fait avancer ses idées. Il n'est plus question de hasard dans son travail, mais plutôt de travail et encore une fois de travail. « Je l'ai déjà dit : je ne crois absolument pas, dans mon travail, au hasard. Tout d'abord parce qu'il s'effectue au sein de la langue, qui nous constitue tous en tant qu'êtres parlants, et que celle-ci ne s'est pas forgée –loin de là- au hasard : que ce soit ses « figures », que ce soit l'historique de chacun

des mots qui la composent, elle est le produit du long travail de la pensée et de son évolution. »³ et encore « J'essaie de travailler régulièrement. Les gens parlent beaucoup de l'inspiration...Je crois que l'inspiration vient d'un travail régulier. »⁴

Ce travail acharné que l'auteur s'impose à lui-même doit aboutir à la compétence intellectuelle d'organiser le magma informe qui surgit de la mémoire ou de la réalité et qui doit prendre forme dans le processus d'écriture. Au début de la création artistique il y a la feuille/la toile blanche et une image globale de ce que sera l'œuvre future. Le problème à résoudre serait de voir comment ce magma informe va prendre forme et se constituer dans une image finale immobile. « Toutes ces images, toutes ces sensations éparses, disséminées, parfois sans lien apparent, il y a un moment où ça se combine, où ça prend comme on dit d'une mayonnaise. La plupart de mes livres, quand j'en ai écrit les deux tiers, souvent, ça n'a pas encore « pris », et tout à coup, j'ai le sentiment que ça y est, que le bouquin se fait, que toutes les choses vont faire un bloc et qu'il y aura une unité. »⁵

Par conséquent, la lecture d'un pareil texte est elle aussi une activité bivalente dans le sens qu'elle suppose une quasi immobilité du sujet lecteur et en même temps une agilité de l'esprit et une logique associative qui lui permettent d'établir les correspondances entre les trois histoires qui s'entrelacent inlassablement.

Claude Simon à travers son *Triptyque* propose une pareille grille de lecture qui sollicite notre esprit et qui est surtout de l'ordre du *studium*. Il est essentiel de bien saisir l'information du texte et après, par une gymnastique intellectuelle, d'essayer de la déchiffrer. Son lecteur est un *lector in fabula* qui doit accepter le défi lancé par l'écrivain et implicitement par le texte et qui doit s'efforcer d'y trouver des correspondances plutôt que d'y chercher une cohérence idéatique. Une condition *sine qua non* de la lecture simonienne est celle que son écriture est gratuite, elle «ne veut pas dire» : « ...si un lisant un de mes romans, le lecteur s'efforce à tout prix de reconstituer une anecdote ou une

« histoire » plus ou moins exemplaire comme celles que l'on trouve dans la littérature traditionnelle, dite « réaliste », bien sûr, c'est à la rigueur possible, mais il me semble qu'alors il se donne du mal pour rien et qu'il perd complètement son temps. »⁶. Tandis que le corps reste immobile, au niveau de notre mémoire il y a un intense mouvement des neurones qui consiste à établir des connexions entre les fragments du texte, mouvement qui est imprégné par le rythme de l'écriture.

Le lecteur simonien ne va pas découvrir l'univers de l'œuvre romanesque et surtout son charme dans le sens de *carmen*, *carminis* (incantation) dans le métro, chemin faisant vers la maison, mais en accordant du temps à sa lecture, en revenant sur ses pas pour mieux décrypter les connotations mythologiques, les renvois aux œuvres antérieures, les jeux de mots etc. Cela va imprégner un mouvement de va-et-vient à la mémoire et devrait inculquer au lecteur le désir de s'aventurer sur le chemin de la lecture. Ce qui pour certains lecteurs devient des *impedimenta*, pour d'autres représente l'essence même de la lecture. Il faut accepter le mouvement comme une composante inhérente de l'œuvre simonienne car ses romans nous donnent «non pas la jouissance apollinienne de la forme close, finie, achevée, mais celle dionysiaque ou baroque, d'une forme en train de naître et de prendre possession de l'espace, riche encore de la *materia prima* d'où elle a été extraite, et inséparable de la force qui la génère et la sous-tend.»⁷.

D'ailleurs, le mot *lecture*, de par son étymologie, permet de mieux comprendre la dimension dynamique de cette activité intellectuelle. Le verbe latin *lego*, *legere*, *legi*, *lectum* désignait une activité purement physique, à savoir celle de «ramasser des branches dans la forêt», mais au fur et à mesure, par un processus d'abstraction il est arrivé à désigner la lecture dans le sens que nous connaissons aujourd'hui et qui veut dire «ramasser avec le regard l'information fournie par le texte, les lettres».

Une autre possibilité de saisir le principe de l'immobilité mobile ou de la mobilité immobile serait à travers la référence picturale du livre, étant donné que la peinture est un art purement statique et visuel.

Tout au long de son activité littéraire, Claude Simon a développé aussi une activité artistique, il a manifesté un penchant spécial pour la peinture et il n'a jamais cessé de s'ériger en fidèle admirateur de celle-ci et surtout il n'a jamais cessé de la transposer dans l'écriture, à sa façon propre. Cela est plus évident en *Triptyque* où le degré de parenté avec la peinture est évident dès le titre qui désigne d'emblée une référence à la peinture, à savoir les *Triptyques* de Francis Bacon. « Il s'explique : « Je propose un mode de lecture en évoquant ces peintures composées de trois volets qui représentent quelques fois des scènes totalement différentes et quelques fois un ensemble homogène (la vie d'un même saint). Mais ce qui fit l'unité de ce genre d'œuvres, c'est une unité de nature picturale, c'est disons, que tel rouge en haut du volet de gauche peut renvoyer à tel rouge ou encore à tel vert en bas de celui de droite, si bien que les trois tableaux sont composés de manière à n'en former qu'un seul. Cette harmonie de couleurs et des renvois de l'un à l'autre, voilà ce qu'indique le titre *Tryptique*, du moins dans mon esprit. »⁸. Ces tableaux ont produit une si forte impression sur Claude Simon au salon de Paris, 1971 qu'il s'est décidé d'adjoindre aux deux premières séries, la série campagnarde (inspirée par Jean Dubuffet)⁹ et la série urbaine (inspirée par Francis Delvaux)¹⁰ une troisième série, la série balnéaire.

La référence picturale implique aussi un problème de composition : trois représentations distinctes doivent pouvoir être envisagées simultanément afin de former un tout indissociable et par l'unité de la facture, et par la façon calculée dont se répondent d'un volet à l'autre et s'équilibrent les différentes formes et les différentes couleurs. Le message artistique d'un tableau, grâce au caractère visuel de la peinture, peut être saisi d'un seul coup tandis que le message littéraire, à cause de la linéarité de l'écriture, se construit progressivement au fur et à mesure que le lecteur réussit à parcourir le texte.

Il serait intéressant de voir comment Claude Simon arrive à animer les toiles–stimuli et surtout à leur imprimer du mouvement. Et c'est justement là le paradoxe de ce livre : il ne se résume pas à décrire tout simplement, mais nous propose tout comme Mary Poppins de véritables voyages à travers des tableaux.

Pour résoudre ce problème encombrant, l'écrivain a trouvé la métaphore du puzzle, de sorte que le livre tout entier n'est pas autre chose qu'une grande métaphore et un grand processus de reconstitution d'une image originale, tripartite.

Le puzzle de par sa nature implique une image d'ensemble fragmentée dans une multitude d'autres images qui prises séparément n'ont pas de sens et qui est le résultat d'une activité de combinaisons et de permutations de tous ces petits fragments. Cette image originale/finale qui ne peut être qu'immobile apparaît à la fin d'une série de mouvements combinatoires et l'écrivain-joueur s'amuse à conduire le lecteur dans le labyrinthe des variantes sans issue.

C'est en même temps un mélange de règles d'enchaînement, mais aussi un abandon aux variantes qui apparaissent sur le chemin de la création, il ne faut pas oublier que la seule réalité de l'écriture c'est ce qui se passe dans l'écrivain au moment où il écrit, selon Claude Simon.

Le puzzle est un jeu, or le jeu de par sa nature est dynamique, et en même temps on reste assis, on fait plutôt un mouvement de la mémoire, or dans ce livre l'écriture simonienne coule comme de source. C'est comme une lave ou le torrent d'une rivière de montagne : rien n'arrête le fil des lignes, il n'y a pas de paragraphes, il n'y a pas de pauses, il n'y a qu'une faible séparation entre les trois parties. Tout cela pourrait donner l'impression d'une fluidité extraordinaire, ce qui n'est pas du tout vrai. Ce serait trop simple et tout à fait contraire au style de Claude Simon.

La répartition du livre en trois parties ne correspond pas à trois récits¹¹ pris séparément, mais, tout comme dans ses collages, l'écrivain s'est amusé à découper les trois récits et à les enchaîner selon ses propres règles de sorte qu'on

est confronté à une discontinuité référentielle qui à chaque ligne sollicite la perspicacité du lecteur.

« Puisque vous me parlez de mes collages (...), j'ai appris en les faisant plusieurs petites choses qui, je crois, sont aussi valables pour mes romans, et surtout celle-ci. (...) il faut toujours sacrifier le signifié aux nécessités plastiques, ou si l'on préfère, formelles, c'est-à-dire qu'avant toute considération il faut que le noir (et l'arabesque du dessin) s'accorde (harmonie ou dissonance) avec la ou les couleurs (et les arabesques) des éléments avec lesquels il va voisiner sans se demander ce que peut (par exemple) bien faire un cheval dans une chambre à coucher ou encore à côté d'un pope en chasuble plutôt que galopant au bord de la mer ou dans une prairie. »¹²

L'œuvre littéraire se construit à partir de découpures méandreuses qui ont été calculées de façon qu'aucune d'entre elles, prise isolément, n'offre l'image entière d'un personnage, d'un animal, d'un visage même. L'écrivain affirme lui aussi plusieurs fois dans son livre le caractère fragmentaire de son écriture et en même temps la tendance de ces fragments à se superposer, à s'entrelacer. Par exemple : «Il n'existe pas de continuité entre les divers éléments de l'affiche.», (il faut dire que l'affiche représente une mise en abyme du livre) ou ailleurs «L'encrage des différentes couleurs ne coïncide pas exactement avec les contours de chacun des objets, de sorte que le vert cru des palmiers déborde sur le bleu du ciel, le mauve d'une écharpe ou d'une ombrelle mordent sur l'ocre du sol ou le cobalt de la mer.» (p. 4).

C'est un monde d'anachronies qui s'organise au fur et à mesure par le «système des cataphores», c'est-à-dire un fragment d'énoncé implique l'énoncé subséquent de sorte que la description de l'herbe peut figurer la toison du sexe de la femme, le couteau peut annoncer le sexe en érection de l'homme, l'acte sexuel peut être représenté par la profondeur d'une fontaine où l'on glisse la main et ainsi de suite. « Sous l'ombre des grands noyers la surface de l'eau dans la fontaine est presque noire, comme vernie, sans cesse parcourue de rides concentriques qui vont s'élargissant et s'affaiblissant peu à peu à partir du point

où tombe le jet et où les reflets des feuilles des noyers et de fragments de ciel se disjoignent et se rejoignent dans un perpétuel tremblement. Les parois intérieures de la cuve sont recouvertes d'une longue mousse verte dont les brins flottent horizontalement, agités par les faibles mouvements de l'eau que fait naître le jet. Son exubérance végétale contraste avec la surface lisse de la pierre. L'épaisse toison noire où le membre luisant continue son va-et-vient contraste avec la blancheur lisse des fesses et des cuisses. La base du membre raidi et musculoux disparaît dans un buisson de poil aux reflets roux ... » (p. 16).

De même le cheminement de l'écriture trouve son illustration dans le mouvement des nuages qui se rassemblent et se séparent tout au long du roman.

« Se superposant, s'entrecroisant les ombres allongées et ovales laissent passer entre elles que de minces rayons qui dessinent sur la table et la feuille blanche des triangles, des carrés ou des rectangles aux côtés concaves, glissant, se déformant, se resserrant, s'écartant, se reformant, se reformant, tout cela très vite, jusqu'à ce que la branche se relève, les taches de lumière et les ombres mêlées emportées soudain vers le haut, disparaissant, laissant de nouveau vide l'éblouissante équerre de soleil. » (p. 26).

Dans le cadre du *Colloque de Cerisy*, interrogé sur sa méthode d'enchaîner les trois scènes, Claude Simon s'explique : « J'avais le projet de faire un roman irréductible à tout schéma réaliste, c'est-à-dire un roman où les rapports entre les différentes séries (ou ensembles) ne relèveraient pas d'un quelconque enchaînement ou déterminisme d'ordre psychologique, ou encore de similitudes de situations ou de thèmes (comme celui de l'errance sans aboutissement qui dominait *Les corps conducteurs*), et où encore il n'y aurait pas de personnages, de temps ou de lieux apparemment privilégiés, ce qui avait permis à certains critiques de résumer *Les corps conducteurs* et de dire : un homme malade marche sur une route et se souvient... Pour cela, il fallait qu'entre ces trois séries ne s'établissent d'autres rapports que ces correspondances, ou si vous préférez ces échos, ces interférences, ces courts-circuits, ces « convocations ». et encore: « La première phrase : amorce le

récit... Le ton, le rythme sont capitaux. Si ce rythme porteur ou plutôt quand ce rythme porteur manque...on se retrouve alors dans la situation d'un maçon qui pose lentement une brique sur l'autre en se servant constamment de l'équerre et du fil à plomb. »¹³

Dans le jeu de puzzle les fragments découpés ne représentent qu'une séquence de l'image globale. Sur chacun on retrouve les indices des fragments précédents qui nous aident à imbriquer correctement les morceaux (v. aussi les triptyques qui se caractérisent par une correspondance des couleurs entre les volets). En même temps leurs couleurs et découpures sont porteuses d'une signification qui doit aider le joueur à trouver la suite. La caractéristique principale de ces fragments est l'unité, c'est-à-dire qu'ils doivent s'enchaîner avec une logique impressionnante pour aboutir à l'image finale. Cependant, de temps en temps, ils sont susceptibles d'induire en erreur le joueur.

C'est ce que Claude Simon tente de faire lui aussi en *Triptyque*. Les trois «histoires» sont soumises à des inlassables métamorphoses: parfois elles tendent à se figer et à devenir tableaux dans le cadre des autres ou de même elles peuvent être animées et se constituer dans une histoire indépendante. Par exemple, la station balnéaire est carte postale dans la cuisine «campagnarde» et tend à devenir gravure dans la chambre d'hôtel méditerranéen, la scène campagnarde va être présentée sous la forme d'une gravure et l'affiche de cirque va s'animer et se transformer dans un véritable spectacle. Cela veut dire qu'il n'y a pas de suprématie d'une scène sur les autres, il n'y a qu'une manière propre de l'écrivain d'imbriquer les trois récits. En fait, Claude Simon joue de l'imagination pour mêler images proprement visuelles (la réalité décrite) et images au second degré: films, affiches, photographies, tableaux, couvertures de livres de sorte que «...on ne sait plus si on lit une description ou la description d'une scène et l'apparition de la caméra serait ce que Ricardou appelait en 1967 un coup d'écriture: le lecteur doit s'avouer berné. On supposait qu'il s'agissait d'une histoire et soudain il faut convenir que c'était un film, on supposait une histoire de film et, pas du tout, c'est le fameux réel de l'écriture. »¹⁴

Il en résulte que la fragmentation n'est pas uniquement la caractéristique essentielle du jeu de puzzle, mais aussi du *Triptyque*.

Ici les scènes sont souvent présentées sous la forme des instantanés où la vitesse est transformée en sa représentation immobile. « Tout se passe en fait comme si la révélation de l'essence immobile du mouvement trouvait son exacte contrepartie dans l'essence mobile de l'immobilité : c'est de l'union de ces deux contraires que peut jaillir une énergie propre à exprimer des instants ou des émotions paroxystiques. »¹⁵.

L'écrivain s'amuse à décomposer une action rapide, à la démultiplier en une série d'instantanés où «the image seems to be fixed at a certain moment» de sorte que les « personnages » (dans la mesure où l'on peut parler du concept de « personnage ») peuvent rester suspendus au milieu d'un saut comme s'ils avaient atteint un équilibre interne, idée affirmée aussi par les analystes des *Triptyques* de Francis Bacon¹⁶. D'ailleurs des syntagmes tels: *au milieu de son saut, au milieu d'un bond*, reviennent souvent dans les fragments qui décomposent le mouvement et servent à immobiliser le « personnage » à ce moment-là, bien précis de son existence.

Dans le fragment de la poignée d'herbe¹⁷ on peut observer que sa chute qui, en durée normale devait se passer dans un clin d'œil est représentée de façon séquentielle et on peut distinguer les étapes suivantes:

1. le berceau penche sur un côté
2. une poignée d'herbe glisse
3. la poignée d'herbe reste accrochée
4. la poignée d'herbe se balance
5. la poignée d'herbe se détache
6. la poignée d'herbe forme un petit tas

comme s'il s'agissait de six photos, *snapshots*, mises les unes dans la continuation des autres.

L'abondance et surtout l'exactitude de l'information nous font penser à des *police records* qui sont une suite de « hypostases » offrant le plus de détails

possible sur le « personnage » en question comme par exemple dans le fragment suivant : « Debout sur un rocher, le garçon aspire une grande bolée d'air et pince ses narines entre le pouce et l'index de la main droite avant de sauter, les pieds en avant, dans la cuvette au bas de la cascade. Un moment il semble immobile dans l'air, une main sur son nez, les deux jambes à demi repliées et écartées, comme chevauchant une invisible monture, au-dessus de son image inversée sur la surface laquée de l'eau où il disparaît dans un jaillissement d'écume, sa tête resurgissant presque aussitôt, les cheveux collés en calotte sur le crâne recouvrant son front. » (p. 110)

Cette durée segmentée correspond en fait au temps des horloges scandé par les deux aiguilles et qui s'oppose au temps universel caractérisé par une fuite inlassable qui ne peut pas être chronométrée. In faut dire que les deux aiguilles ont le même mécanisme de fonctionnement que dans les cas présentés plus haut: il y a un mouvement brusque qui marque la fuite d'une minute, d'une heure, après lequel il suit un moment « immobile » où elles restent suspendues. Elles construisent par ce rythme alternatif une progression temporelle.« La grande aiguille du cadran lumineux de l'horloge au fronton de la gare saute brusquement d'un chiffre à l'autre et s'immobilise de nouveau. » (p.209)

D'autres fois le caractère séquentiel est saisi à travers la position des membres du corps : « Un chat au pelage roux les suit à quelques mètres, circonspect lui aussi, l'échine aplatie, dans l'herbe qui lui monte jusqu'au ventre, s'arrêtant en même temps que les poules, parfois au milieu d'un pas, une patte immobilisée en l'air, puis reprenant sa progression en achevant le mouvement commencé, comme un acteur de cinéma lorsque la pellicule un moment coincée se remet en marche. (p. 92)

Le motif des pellicules vétustes qui par un mauvais fonctionnement peuvent se coincer dans l'appareil et figer l'image apparaît lui aussi plusieurs fois. Il se passe presque la même chose que dans les cas discutés plus haut, avec la seule différence qu'on ne vas plus avoir une suite de fragments présentant les étapes d'un seul et même événement, mais une image mobile qui devient tout

d'un coup immobile, suspendue et encore plus importante car toute l'attention va être concentrée sur elle. En fait, la continuité du film s'interrompt pour faire place à une seule image qui sera perçue pendant quelques instants par l'œil du spectateur. « Descendant le long de sa croupe les deux mains sombres gagnent peu à peu les fesses qu'elles écartent, découvrant leur sillon où la peau laiteuse se teinte progressivement de bistre en même temps qu'elle se plisse en étoile autour de l'anus que tout à coup la langue rouge et musclée de l'homme, presque noire dans la pénombre, vient lécher de sa pointe, le film se coinçant à ce moment précis dans l'appareil de projection et les deux protagonistes restant soudain figés dans cette posture, comme si tout à coup la vie se retirait d'eux, le temps cessant de s'écouler, l'image qui ne constituait qu'une phase passagère, un simple relais, accédant tout à coup à une dimension solennelle, définitive, comme si les personnages avaient été tout à coup plaqués contre quelque muraille invisible et transparente, pris au piège dans l'air brutalement solidifié, passant d'un instant à l'autre à l'état d'objets inertes, choses parmi les choses qui les entourent sur la surface de l'écran... » (p. 195).

Très souvent en *Triptyque* il y a des scènes de coït. L'acte sexuel n'est pas un tabou pour Claude Simon, encore plus il est surpris dans tout son tumulte et dans toute sa bestialité. Mais il est segmenté lui aussi. L'histoire de la banlieue est centrée sur l'accouplement du jeune marié et de la serveuse de l'estaminet. C'est une scène qui se déroule sur le fond de la pluie, de la débâcle qui va tout dissoudre et qui engendre la régression de Eros vers Thanatos car la sexualité est assimilée à la culpabilité et à la violence. Cette « descente aux enfers » est mesurée par le mouvement du manteau de la fille :

« Dérangé par les mouvements saccadés du couple, le manteau beige que la fille a simplement jeté sur ses épaules avant de sortir a glissé et l'un de ses pans traîne dans la boue, retenu seulement par la pression de son dos contre le mur et découvrant la blouse de soie que l'eau plaque contre ses formes. » (p. 32)

« Le manteau beige de la fille a maintenant complètement glissé le long du mur. » (p.53)

« La femme a remis sur ses épaules le manteau beige souillé de boue. » (p. 99)

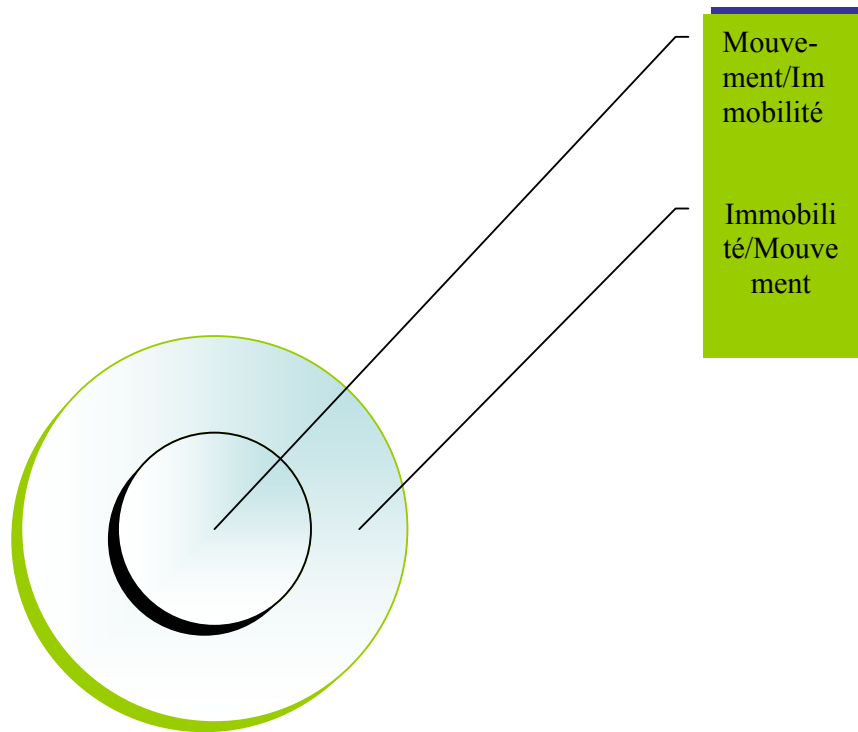
« Entre chacune de ce que l'on pourrait appeler non pas des étreintes mais plutôt, en termes de boxe, des accrochages...et pendant lesquels les deux silhouettes sont confondues...la femme ramène sur ses épaules le manteau qui glisse. (p. 105)

Les indices fournis par le mouvement du manteau sont complétés par le passage d'un tramway et le bruit d'une locomotive dans une gare de triage située tout près qui viennent rythmer et, en même temps, segmenter le coït.

De même, il y a une sorte d'harmonisation des mouvements d'un fragment à l'autre et d'une histoire à l'autre. Le va-et-vient du couple est assimilé aux tressautements du lapin déterminés par la marche de la vieille femme, la pénétration est mise en concordance avec la fontaine où l'on glisse la main de façon que le coït n'est plus une équation du type: X et Y font l'amour, mais un coït universel, panthéiste, auquel participent tous les éléments de la nature.¹⁸

Lucien Dällenbach affirme : « ...la scène érotique est rarement ressentie comme obscène : apparemment si proche de la pornographie avec ses gros plans, le texte simonien, en réalité, en est à mille lieues : montrer le sexe – tout le sexe- en disant qu'on le montre, et qu'on le montre au même titre qu'autre chose, c'est ne pas en faire une « histoire » et en tout cas, ne pas donner dans le « cochon »¹⁹.

La passion mouvementée et émouvante du couple de la banlieue contraste avec l'indifférence apparente et l'immobilité de la femme de la scène balnéaire. Puisant ses sources dans la toile centrale du triptyque de Francis Bacon *Three studies for a Crucifixion*



Claude Simon arrive à une illustration littéraire impressionnante des idées du grand peintre anglais concernant la représentation du mouvement et de l'immobilité. "I would like my pictures to look as if a human being had passed between them, like a snail, leaving a trail of the human presence and memory trace of past events, as the snail leaves its slime. I think the whole process of this sort of elliptical form is dependant on the execution of detail and how shapes are remade or put slightly out of focus to bring in their memory traces."²⁰

Dans chaque reprise narrative la femme est caractérisée par la même position statique comme si rien ne se passait. Cela ressemble aux séquences filmiques où l'accent est mis sur la parole et non pas sur l'image. Avec un risque d'exagération on pourrait dire que c'est la contrebalance du tumulte sexuel, c'est aussi la postface de ce qui aurait dû se passer avant. Les seuls

indices de mouvement sont les « actes » de son partenaire et les draps où les plis témoignent, par leurs striures, un avant narratif.

A part le grand chagrin de la femme et sa « têtue » immobilité on ne peut pas « déceler » une progression ou régression de la trame dramatique. Il y a une certaine constance de la scène balnéaire qui pourrait être représentée graphiquement de la manière suivante :

DEBUT-----

---FIN

La scène de la banlieue se caractérise par un mouvement narratif à l'envers : il y a d'abord la scène sexuelle et après, au fur et à mesure qu'on avance dans le texte, on arrive à comprendre le geste de l'homme. Celui-ci, poussé par un sentiment de culpabilité, frappe la jeune fille. Tout se passe comme dans l'investigation d'un crime ou d'un film en train de se rembobiner. Il y a une scène ou un geste final et il faut en décrypter les causes.

FIN---->----->----->----->----->----->-----
->---DEBUT

« Les amorces » ou les « preuves » qui permettent de mieux associer les fragments sont, bien sûr, les couleurs et l'œillet blanc qui pend sur le smoking noir du jeune marié ou se mélange à la boue de la rue.

La scène campagnarde se situe à l'autre extrémité narrative, dans le sens que son point de départ est constitué par la cuisine et petit à petit, sur les rythmes de la marche de la vieille femme, on sort du microcosme et on entre dans le macrocosme pour prendre connaissance de la tragédie de la petite fille. La vieille femme en noir est investie d'une connotation mythologique, son image renvoyant à celui de la mort, idée qui est accentuée par la présence des trois filles qui symbolisent les trois Parques²¹. A la différence de la scène de la banlieue le lecteur n'apprendra qu'à la fin qu'il était question de la mort dans ce récit qui se construit par un long processus métonymique. C'est un mouvement ascendant, c'est comme une sédimentation où chaque fragment apporte sa pierre pour la construction de l'ensemble du récit.

DEBUT----->----->----->----->-----
>-----FIN

Dès le début la vieille femme en noir est caractérisée par la bestialité qui se dégage de sa façon de garder le lapin qu'elle va sacrifier, mais petit à petit elle apparaît comme le symbole de la mort. Dans le bestiaire des « personnages » de *Triptyque* elle représente la « femme-chien » ou la « femme à mâchoire de chien » (à côté de « l'homme oiseau » et « l'homme à tête de mouton ») or il est chose connue que le chien symbolise la mort, c'est lui le gardien de l'enfer, le Cerbère à trois têtes. Ensuite son image comme messager de la mort se concrétise de plus en plus, la vieille femme coupe l'herbe qui est le symbole de la vie, mais ce qui est encore plus évident c'est qu'elle avance tout en poussant un landau d'enfant et finalement elle va disparaître comme engloutie par la terre. Tout au long du processus métonymique constitué par l'image de la femme et celle du cimetière, elle est présentée en train de faire quelque chose, en marche, elle avance constamment, mais une fois son but atteint elle est assise, tranquille, immobile, sa tâche est accomplie.

En guise de conclusion on pourrait dire que le mouvement ne se détache pas de l'immobilité ou en tout cas ils ne sont pas perçus comme des termes antinomiques, mais plutôt comme des synonymes complémentaires où le sens de l'un est compris dans la sphère de signification de l'autre. Et pour finir avec un domaine qui est cher à Claude Simon, la mathématique, nous allons illustrer la complémentarité des deux termes sous les formes de deux cercles concentriques comme dans l'image ci-dessous.

Références

¹ Claude Simon, *Colloque de Cerisy*, dirigé par Jean Ricardou, Union Générale d'éditions, Paris, 1975, p. 424.

² Jean Dubuffet, apud Christine Genin, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, Editions Honore Champion, Paris, 1997, p.368.

³ Claude Simon, *Colloque de Cerisy*, dirigé par Jean Ricardou, Union Générale d'éditions, Paris, 1975, p. 418.

⁴ Francis Bacon, *Portraits de peintres*, film produit et dirigé par David Hinton, RM Arts et London week-end Television « South Bank Show », 1985.

⁵ Claude Simon, *Colloque de Cerisy*, dirigé par Jean Ricardou, Union Générale d'éditions, Paris, 1975, p. 309.

Il serait intéressant de compléter ce fragment avec un témoignage de Francis Bacon : « Vous savez, quand je fais ces tableaux j'ai une idée générale, ce que je veux faire, mais comme j'espère toujours que la chance va jouer en ma faveur, je ne sais pas vraiment, je ne sais pas de lire mes œuvres, je ne sais pas ce qu'elles signifient. Je sais juste ce que ça veut dire pour moi, formellement...Au début, quand elles se font jour, on ne les contrôle pas. Mais quand l'image a l'air d'émerger, pour pouvoir la rendre, là il faut avoir le contrôle. », Francis Bacon, *Portraits de peintres*, film produit et dirigé par David Hinton, RM Arts et London week-end Television « South Bank Show », 1985.

⁶ Claude Simon, *Colloque de Cerisy dirigé par Jean Ricardou*, Union Générale D'Édition, Paris, 1975, p. 407

⁷ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, Les Contemporains, 1988, p. 99.

⁸ Claude Simon apud Brigitte Ferrato-Combe, *Ecrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1998, p.111.

⁹ « Toutefois, bien que j'aime énormément sa peinture en elle-même, ce qui a d'abord servi de stimulant pour *Triptyque*, ce n'était pas une toile de Dubuffet mais le commentaire de Max Loreau dans lequel il énumérait les composants – vache, arbre, queue, mare, oiseau, grande figure rouge, figure vue de dos, profil interne, chien, oiseau, etc. – qui se recouvrent soigneusement l'un l'autre et sont difficiles à identifier. Juste comme la peinture, le commentaire m'a fait « saliver », pour parler crûment. », Claude Simon apud Brigitte Ferrato-Combe, *Ecrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1998, p.211.

¹⁰ « Delvaux a inspirée la série que j'appelle « urbaine », avec la scène nocturne du jeune marié ivre, la gare face à l'hôtel, les trolleys, la jeune femme nue qui se regarde dans le miroir avec des yeux ronds, y compris même les petits perles qui décorent le cadre du miroir. », Claude Simon *apud* Brigitte Ferrato-Combe, *Ecrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1998, p. 212.

¹¹ Nous employons ce terme avec le sens indiqué par Gérard Genette dans son livre *Figures III*, c'est-à-dire « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événement », p. 71.

¹² Claude Simon, *apud* Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, Editions Honore Champion, Paris, 1997, p. 322.

¹³ Claude Simon, *Colloque de Cerisy, dirigé par Jean Ricardou*, Union Générale D'Édition, Paris, 1975, p. 424.

¹⁴ François Van Rossum-Guyon, *Colloque de Cerisy, dirigé par Jean Ricardou*, Union Générale D'Édition, Paris, 1975, p. 116.

¹⁵ Christine Genin, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, Editions Honore Champion, Paris, 1997, p. 71.

¹⁶ "Bacon is not a story-teller, but a destroyer of stories. In the triptychs the action comes to a standstill: the dynamic is arrested, and the movement seems to have reached its goal."

<http://www.francis-bacon.cx/themes/movement.html>

¹⁷ « Le berceau d'osier penche fortement sur un côté. Parfois une poignée d'herbe glisse par-dessus bord, reste un moment accrochée, se balançant, et finalement se détache, formant un petit tas sur la route blanche où la silhouette noire, maintenant de dos,..., s'éloigne... » (p.48)

¹⁸ « Sous le genou gainé de soie et toujours haut levé la jambe se balance au rythme des poussés de l'homme. Le corps du lapin oscille au rythme de la marche de la vieille femme qui se dirige d'un pas saccadé vers l'un des pruniers à la fourche basse. » (p. 26).

¹⁹ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, Les Contemporains, 1988, p. 71.

²⁰ Francis Bacon, *Movement in the work of Francis Bacon*, <http://www.francis-bacon.cx/themes/movement.html>.

²¹ Le mouvement, le changement de position et les gestes des trois filles qui entourent la petite et qui finalement vont l'abandonner dans la prairie et implicitement dans les bras de la mort pourraient renvoyer à la danse des trois Parques qui détiennent la mesure de la vie et le secret de la mort :

« Les fillettes acquiescent de la tête et deux d'entre elles se dirigent vers la petite fille qu'elles prennent chacune par une main. Suivies par la troisième, elles font quelques pas en courant, soulevant de la terre la petite fille qui replie ses jambes sous elle et rit aux éclats, puis la reposent, la soulevant encore et, répétant le jeu, s'éloignent en longeant la berge vers l'amont. » (p. 184)

« Les trois filles dont une seule à présent tient la main de la petite fille sont parvenues non loin de la cascade dont le chuintement continu semble modifié...L'une des filles marche de nouveau à reculons, faisant face aux deux autres, agitant en cadence un bras dans leur direction, puis frappe brusquement l'épaule de l'une d'elles et détale en courant,...A la fin elle se lève, lance plusieurs appels et, n'obtenant pas de réponse, se penche sur la petite fille à laquelle elle parle, lui montrant en même temps avec insistance le sol à l'endroit même où elle est assise, fait quelques pas, se retourne pour lancer une dernière recommandation, puis détale à son tour. La petite fille reste seule, sa robe faisant une tache claire sur le vert soutenu du pré. » (p. 193)

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages critiques

1. Andres, Bernard, *Profils du personnage chez Claude Simon*, Edition de Minuit, Paris, 1992.
2. Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Seuil, Les Contemporains, 1988.
3. Ferrato-Combe, Brigitte, *Ecrire en peintre, Claude Simon et la peinture*, Ellug, Université Stendhal, Grenoble, 1998.
4. Genette, Gérard, *Figures III*, Editions de Seuil, 1972.
5. Genin, Christine, *L'expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon*, Editions Honore Champion, Paris, 1997.
6. XXX, *Claude Simon, Colloque de Cérisy dirigé par Jean Ricardou*, Union Générale d'Editions, Paris, 1975.

Autres documents

Sites Internet

1. www.france.diplomatie.fr/culture/france/biblio/folio/simon/01.html
2. www.francis-bacon.cx/themes/movement.htm

Casette video

Francis Bacon, Portraits de peintres, film produit et dirigé par David Hinton, RM Arts et London week-end Television « South Bank Show », 1985.