

Ralph Sarkonak

Comment noyer le poisson, ou le “non-dit” dans *Triptyque*

“[*Triptyque*] describes a death that cannot be recuperated by a narrative order that would attempt to transcend it dialectically.”
Mária Brewer¹

Triptyque est parfois considéré comme un progrès par rapport aux *Corps conducteurs* publié deux ans plus tôt, roman où une des séries diégétiques (celle du voyageur malade) semblait détenir un certain monopole du sens. En revanche, le deuxième des romans “formalistes” de Claude Simon ne semble privilégier aucune des trois séries diégétiques qui constituent la trame du livre : les scènes urbaines du Nord, les scènes campagnardes du centre et les scènes du palace de la Côte d’Azur². Les trois “histoires” paraissent toutes dans les trois parties, où chacune des séries est tour à tour “capturée” par les deux autres. Par exemple, la scène rurale, tout comme les séquences méditerranéennes, devient un film montré dans un cinéma de la ville du Nord. *Triptyque* serait alors la plus parfaite illustration du procédé de la mise en abyme généralisée, une sorte de bijou textuel dont les reflets chatoyants résisteraient à toute lecture (lisez “réduction”) réaliste. Lucien

¹Mária Minich BREWER, *Claude Simon : narrativities without narrative* (Lincoln, University of Nebraska Press, 1995), p. 106. Toutes les références à *Triptyque* sont à l’édition “blanche” publiée par Les Éditions de Minuit en 1973.

²«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 [...].» («Claude Simon à la question» in *Claude Simon : analyse, théorie* [Paris, U.G.É., «10/18», 1975], p. 424).

Dällenbach a écrit ceci à propos d'un roman qui passait, à l'époque, pour le meilleur exemple de la sacro-sainte mise en abyme sous toutes ses formes : «[...] dès lors que qu'il joue le jeu de la référence, c'est par repli sur soi-même que le texte produit ses "effets de représentation" : aussi est-il un texte ondé et chatoyant - une moire - qui, d'ailleurs, thématise souvent ses scintillations [...].»³

Publié à l'apogée du structuralisme, *Triptyque* a donné lieu à des interprétations formalistes⁴, qui ne semblaient cadrer que trop bien avec un roman si franchement, si ouvertement "textuel". À l'époque, on n'aimait pas le concept de profondeur; et on n'aimait pas non plus privilégier le symbolique par rapport à d'autres systèmes de production du sens. Le texte était une simple machine dont il ne fallait étudier que les structures de surface. L'écrivain lui-même n'était guère mieux reçu parmi les adeptes de la production et de la productivité; franchement sa présence pouvait même être gênante, comme Simon l'a expliqué plus tard (*JP*, 354-8). Que l'auteur ait eu quelque chose à dire, à exprimer passait pour le dernier des non-sens, et personne n'osait parler d'un message. Aujourd'hui les choses ont changé, et pour revenir à *Triptyque*, on a pu dire que le système de ce roman de Simon était bancal «comme si [le texte] lui échappait»⁵. On ne saurait nier que parmi les diverses isotopies qui parcourent l'ouvrage (les transports, la nature, la richesse), il y en a une qui est privilégiée par-dessus toutes les autres : la mort.

Dans la troisième partie du roman, la petite fille qui a été confiée à la garde d'une domestique *in loco parentis* est "donnée" par celle-ci à deux adolescents (la bonne a rendez-vous avec son amant dans la grange Martin). Mais les garçons voudraient bien assister aux ébats du couple, et ils confient à leur tour la petite fille à la sauvegarde de trois fillettes, lesquelles finissent par l'abandonner à son sort. Toute seule, elle s'aventure trop près de la rivière où on suppose qu'elle finira par

³Lucien DÄLLENBACH, *Le Récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme* (Paris, Seuil, «Poétique», 1977), p. 197n.

⁴DÄLLENBACH, «Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon» in *Claude Simon: analyse, théorie* (op. cit.), pp. 151-171, suivi d'une Discussion : pp. 172-190; Sylvère LOTRINGER, «Cryptique» in *Claude Simon: analyse, théorie* (op. cit.), pp. 313-333, suivi d'une Discussion : pp. 334-347; Jean-Claude RAILLON, «La Loi de la conduction» in *Claude Simon: analyse, théorie* (op. cit.), pp. 275-294, suivi d'une Discussion : pp. 295-312; Jean RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman* (Paris, Seuil, «Poétique», 1978), pp. 179-243.

⁵Metka ZUPANCIC, *Lectures de Claude Simon. La polyphonie de la structure et du mythe* (Toronto, Éditions du Gref, 2001), p. 100.

se noyer. Curieusement Sylvère Lotringer est allé jusqu'à parler du «*passage nocturne, celui de la noyade*»⁶, quoiqu'une lecture attentive du texte ne trouve nulle mention directe, littérale, de la mort de la petite fille⁷. Et pourtant, le même critique avait déjà parlé de la «*scène occultée de la noyade nocturne*»⁸, ce qui présente un certain paradoxe. Selon Guy Neumann, «*la noyade de la petite fille, impliquée sur le plan de l'histoire, n'existe pas dans le discours*»⁹. Anthony Pugh, quant à lui, a signalé que la noyade «*textuellement, n'a pas lieu*»¹⁰. L'interprétation de Pugh n'est pas fautive, mais il aurait mieux valu qu'il dise «*littéralement*», car la mort est à la fois textuellement dite et non-dite. Elle est non-dite au niveau de la littéralité de la fiction mais elle est représentée à celui de l'infratexte, défini comme «*[t]out ce qui, sous la surface et dans les marges du texte, manifeste le "manque à sa place" d'un signifiant ou d'une chaîne signifiante, génératrice et générée, produite par une absence ou un écart, et produisant des palimpsestes, comme autant de surcharges sémantiques.*»¹¹. En effet, les allusions à cette mort

⁶LOTRINGER, art. cité, p. 328.

⁷Non seulement le mot *noyade* ne paraît pas dans le texte du roman, mais il ne paraît pas du tout dans l'index du vocabulaire des œuvres de Simon (jusqu'à *L'Acacia*) établi par Pascal Mougin et Patrick Rebollar. Cependant, le mot paraît dans le prière d'insérer de la première édition de *Triptyque* : «*Trois "histoires" (une noce qui tourne mal, la noyade accidentelle d'une enfant, un fait divers dans une station balnéaire) s'y entrelacent, se superposent parfois, se nourrissent l'une de l'autre et, finalement, s'effacent...*» Il est regrettable que Les Éditions de Minuit aient cru bon d'inclure ce péritexte explicite, qui n'est pas nécessaire; aujourd'hui l'éditeur a laissé tomber le prière d'insérer.

⁸LOTRINGER, art. cité, p. 325. Celia Britton trouve que la formulation de Lotringer «*would seem to imply that on this occasion at least the reader can and does recover a determinate hidden meaning*» Celia BRITTON, *Claude Simon. Writing the Visible* (Cambridge, Cambridge University Press, «*Cambridge Studies in French*», 1987), p. 214n.

⁹Guy A. NEUMANN, *Échos et correspondances dans Triptyque et Leçon de choses de Claude Simon* (Lausanne, L'Âge d'Homme, 1983), p. 24.

¹⁰Anthony PUGH, «*Du Tricheur à Triptyque, et inversement*», *Études littéraires*, vol. 9, n° 1, avril 1976, p. 160.

¹¹André GERVAIS, *Petit glossaire des termes en «texte»* (Paris, Lettres Modernes Minard, 1998), s.p.

sont disséminées à travers le roman, tant et si bien que l'on peut excuser ceux qui pensent qu'ils ont vraiment lu une scène qui ne se trouve pourtant pas dans le livre.

Dès la deuxième page, «[l]e corps rose d'un lapin dépouillé de sa fourrure est allongé sur un plat de faïence [...] non loin de la carte postale» (T, 8) dont la description a ouvert le roman. «Sa tête ensanglantée dépasse le bord du plat et pend sur la toile cirée.» Quelques lignes plus bas, la description du paysage campagnard continue avec le bruit de la rivière, «l'eau basculant par-dessus la murette d'un canal» et, plus faible car plus lointain, le son d'une cascade. Rien de plus banal apparemment, mais en même temps s'instaure une ambiance qui va inquiéter le lecteur de plus en plus. Devant l'église du village se trouve «un petit terre-plein planté de quatre vieux noyers», lesquels renvoient par homonymie à la noyée dont il sera partout question dans l'infratexte. Les phonèmes /nwa/ engendrent une série de mots reliés aussi bien par l'assonance que par les sinistres connotations qui les accompagnent : *noyer*, *noyé*, *noisette*, *noisetiers*, *noir*, *noirâtre*¹². Si le toit du clocher a la forme d'une «pyramide» (9), l'idée d'un tombeau sera renforcée par un comparant inquiétant : «La fontaine est constituée par une auge de pierre rectangulaire, comme un sarcophage.» (16). Le «tonneau rouillé» des pages 13-14 s'associe par assonance à un tombeau, d'autant plus qu'il se trouve au «fond de la rivière» (14) à côté d'«un broc crevé» et que «[d]es branches mortes sont restées accrochées, emmêlées contre la vanne» (16). Dans le même passage où est mentionné le tonneau, - entre deux occurrences du mot «planches» (12-3) qui fonctionnent comme un cadre textuel -, il y a treize termes corporels. Dans ce remarquable champ lexical se trouvent une catachrèse, «les veines du bois» (12), un comparant dont le comparé est la même figure, «Les trajets parallèles des veines ondulent à la façon d'une chevelure» (13), et un autre comparant qui décrit les veines des planches de la grange qui dessinent parfois «comme une île dans un courant ou un oeil», ainsi que deux homonymes, «Après le bassin au pied de la cascade». Les autres occurrences relèvent de la description des deux garçons penchés sur le pont qui enjambe la rivière: «ongle», «têtes», «ventre», «épaules», «têtes» et «bustes» (deux fois). On voit par là que l'infratexte est informé par la littéralité aussi bien que par la figuralité du texte. Car au niveau du «presque non-dit», il serait difficile de ne pas lire la présence d'un corps en étroite proximité d'un cours d'eau où le premier pourrait tomber, d'autant plus que les verbes *glisser*, *basculer* et *ensevelir* se trouvent un peu en amont du blason¹³.

¹²*Noyer(s)*: 12 occurrences; *noyé(e)(s)*: 7; *noisette*: 5; *noisetiers*: 8; *noir(e)(s)*: 166; *noirâtre*: 5.

¹³«[...] les troncs malingres se tordent devant le ciel où les nuages glissent calmement, leurs contours sinueux ou dentelés se déformant sans cesse [...]. Si on fixe les nuages il semble que les falaises basculent

De plus, à la page 12 on trouve des «*troncs malingres [qui] se tordent*» juste devant les deux verbes qui réfèrent à une chute et un peu après les deux arbres fatidiques qui paraissent tant de fois dans le roman, les noyers et les noisetiers dont l'assonance troublante convoque l'idée - et plus encore l'image - d'une noyade, ce qui est souligné d'ailleurs par la mauvaise réputation du premier arbre dont l'ombre serait malsaine¹⁴ (JP, 954). Comme une signature, la rivière dessine un S; quant au mot qui décrit la paroi de la grange, rappelons que Les Planches près Arbois est le village du père de Simon dans le Jura visité par le jeune garçon en compagnie de sa mère¹⁵ (cf. *L'Acacia, Le Jardin des Plantes*) et où il a participé bien des années plus tard au tournage des scènes campagnardes du film *L'Impasse* basé sur *Triptyque*¹⁶. De toute évidence Simon a tenu à incorporer dès les premières pages de la première partie du roman un biographème en étroite proximité avec un champ lexical riche en connotations menaçantes.

Dans le passage suivant, les allusions infratextuelles à la noyade qui ne sera jamais dite au niveau de la dénotation sont nombreuses :

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

lentement en avant, d'un seul bloc, entraînant avec elles leurs couronnes végétales, les pentes boisées et les éboulis qui dévalent de leurs pieds, comme si l'un des flancs de la vallée tout entier allait se rebattre et ensevelir sous un chaos de roches et d'arbres déracinés le hameau, la rivière et le clocher dont les arêtes miroitent au-dessus du feuillage clair des grands noyers.» (T, 12).

¹⁴Voir la note 22.

¹⁵«*Vivant la majeure partie de l'année dans un pays méditerranéen, je quittais quelques semaines, l'été, cet univers un peu emphatique, éblouissant de lumière, desséché et poussiéreux, sa mer trop bleue, son ciel trop bleu, pour leur contraire: un monde à la fois simple et enchanté, verdoyant, aux forêts humides, aux mousses, aux senteurs de foin et d'herbe coupée, aux prés émaillés de fleurs, aux eaux vivres.*» (Claude SIMON, «Lieu», *L'Humanité*, 9 décembre 1977). Le montage des extraits de *Triptyque* choisis par Simon, qui est tiré des pages 8-19 du roman, est entièrement composé de séquences appartenant à de la série campagnarde.

¹⁶*Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Mireille CALLE-GRUBER ed. (Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008). Voir en particulier les photos prises au village Les Planches. *L'Impasse (Die Sackgasse)*, le film réalisé par Peter Brugger et Georg Bense pour la télévision allemande, se trouve sur le DVD qui accompagne ce livre précieux.

reflets des feuilles des noyers et de fragments de ciel se disjoignent et se rejoignent dans un perpétuel tremblement. (T, 16)

Les ombres qui parsèment le texte - il y a 80 occurrences de *ombre(s)* en tout dans *Triptyque* - sont comme autant de fantômes qui rappellent la présence des disparus en général et d'une disparue en particulier, alors que la couleur de l'eau fait penser à un cercueil. Tout le passage est remarquable pour le nombre de termes suggérant la noyade, y compris les mouvements de la victime qui vont «*s'affaiblissant peu à peu*». Comme tant d'autres, cette description est fondée sur le principe de la surdétermination dont on ne peut qu'admirer les nuances, la subtilité, mais aussi le mimétisme. De fait, la description est triplement mimétique car elle est à la fois textuelle, infratextuelle et métatextuelle. Les reflets tremblotants des feuilles sur les rides concentriques causées par la chute du jet d'eau («*reflets qui se disjoignent et se rejoignent*») sont une parfaite image spéculaire de la façon dont l'infratexte est fondée sur la superposition des signes les uns aux autres.

À la page suivante, l'omniprésence du danger en plein milieu d'un paisible après-midi d'été dans un village du Jura est soulignée par cette phrase : «*Si on trempe sa main dans la fontaine il semble qu'elle est enserrée par un gant glacé coupé net au poignet.*» (17). Cette phrase évoque un danger de mort voire de castration car le mot «*queue*» (17) paraît quelques lignes plus bas. Un comparant sinistre va surgir à la fin d'une phrase où paraissent les mots «*avant-bras*», «*main*», «*poignée*» et «*ventre*» : «*comme [...] une potence*» (23). Il sera suivi quelques lignes plus bas par «*entonnoir*» et «*noisette*», deux mots-carrefours qui rappellent le tonneau et les noyers déjà vus tout en connotant la chute, la noyade et la tombe fatidiques qui ne seront dites nulle part ailleurs que dans le "presque non-dit" du texte.

La petite fille fera sa première apparition littéraire p. 31, lorsqu'elle dérangera un des garçons qui est en train de regarder des fragments de pellicule au lieu de faire ses devoirs. On ne la voit pas pourtant car elle est déjà hors scène en quelque sorte : «*La porte qui se trouve dans son dos s'ouvre alors et la voix d'une petite fille pose une question à laquelle [le garçon] répond d'un ton bourru sans se retourner.*» (T, 31). Le garçon refuse de prêter attention à la petite fille, préférant regarder des images de femme nue sous prétexte d'un devoir de géométrie qu'il est trop paresseux pour finir. La future victime réapparaît quelques pages plus loin dans l'infratexte. «*Le corps [qui] semble désarticulé*» (36) appartient en principe à la femme qui vient de faire l'amour (à Nice ?) et qui ne serait autre que Corinne de *La Route des Flandres* ou plutôt une actrice incarnant ce rôle dans un film. Ce corps qui se présente «*comme s'il s'était écrasé sur le lit*» (36) a laissé «*passer un râle ou un cri*» (45). La mort s'approche, que ce soit «*[l]e corps de l'animal mort*

[...] agité de secousses» (39), «deux colliers d'attelage accrochés à une potence, une faux, le corps d'une charrue» (43) ou des corneilles qui «semblent tournoyer au-dessus d'un point fixe, peut-être quelque charogne, quelque mulot ou quelque lapin agonisant dans un fourré» (53-5). Au village, un autre corps «gît sur le flanc, sombre, rigide. Ses yeux sont fermés» (54). Il s'agit d'un sanglier que regardent, par un singulier *twist of fate*, des enfants fascinés par le spectacle qu'offre la bête morte. Or parmi ces enfants figure la petite fille qui, pour le moment, est accompagnée par une jeune domestique à qui un des chasseurs «adresse un clin d'oeil» (55). Le lecteur est fasciné par la scène aussi mais pour une raison différente, car il craint la possible contamination métonymique de la bête morte. Deux pages plus loin, l'évocation d'une jeune femme combine une description littérale à une comparaison et une métaphore relevant du champ lexical de la noyade qui, pour le moment, n'est qu'au figuré : «Sa chevelure détremée pendant comme celle d'une noyée, ses yeux aveugles de noyée grands ouverts sur le noir, elle semble insensible au monde extérieur [...].»¹⁷ (56). Ici, la noyée paraît comme comparant d'une figure utilisée pour décrire une autre scène, une autre fille, celle-ci plus âgée, dans un autre décor, mais il suffirait que la noyée passe du comparant à son comparé pour que tout soit dit et fait, ce qui ne sera pourtant jamais le cas. Quelques pages plus loin, une série de mots évoquent une la chute : «spasme [...] se détache [...] titubants [...] entraînée par la chute» (61). Au niveau de la dénotation, il s'agit ostensiblement du coït urbain, prouvant par là que Thanatos n'est jamais loin d'Éros dans un roman où le mytique informe tous les autres systèmes signifiants¹⁸.

La scène des fouilles nocturnes est sans doute considérée par certains comme une évocation par métalepse de la noyade elle-même: «Des voix, des appels, des réponses négatives retentissent de loin en loin [...].» (T, 65). Mais décrire les tentatives de retrouver la petite fille dans la nuit noire n'est pas exactement la même chose que de décrire la noyade elle-même. Il est vrai, cependant, que la scène des

¹⁷Cette phrase rappelle la description dans *Gulliver* d'une femme qui s'est suicidée : «[...] dans la transparence gélatineuse et verdâtre de l'eau de la baignoire flottait un mince corps de femme, étrangement nu, étrangement blafard. Pendant un moment il resta là, immobile, regardant la chevelure noyée, regardant l'immobilité pétrifiée de l'eau, du corps, de la pièce ripolinée sous la lumière crue, le tube de cachets vide sur le tabouret.» (Gul., 261).

¹⁸Je suis d'accord avec Alastair Duncan : «La représentation de la sexualité dans Triptyque n'a rien d'une leçon d'érotisme et s'apparente peu à une leçon de transgression.» (Notice in OE, 1439).

fouillehttp://edi6w.bnf.fr/fr/collections_et_services/bibliographies/a.bibliographies-litterature_linguistique.htmls en tant que telle sera “capturée” ou emboîtée par un autre niveau de représentation, car il s’agit de l’affiche d’un film visionné plus tard dans une autre série diégétique du roman (cf. 207)¹⁹.

Quoi d’étonnant alors que la première partie du roman se termine par la description d’un cimetière, où, sur les tombeaux, on trouve «*[l]es noms des morts [...] inscrits en noir sur de petites plaques émaillées, blanches, le plus souvent en forme de coeurs dont certains sont ornés, en outre, de la photographie d’un visage d’enfant*» (T, 68-9). Les tombes ne sont pas loin de «*la route blanche bordée de noyers*» (69).

La deuxième partie de *Triptyque* s’ouvre sur la série campagnarde. «*Elle est morte*» (T, 76), dit un des garçons en parlant d’une pile, ce qui sera répété avec emphase à la page 79 : «*Puisque je te dis qu’elle est morte !*». C’est un aveu qui relève de ce qu’on pourrait appeler le “presque dit”. La pile se lie ainsi à trois morts qui figurent dans le roman de façon explicite : le lapin, le sanglier et une mouche. «*Dans la tête ensanglantée, l’oeil unique, rond et vitreux fixe le vide*» (85). Au-dessus du lapin, «*[l]a mouche est collée sur un ruban de papier gluant, jaune foncé, couvert des cadavres noirs d’autres mouches*». L’agonie de l’insecte sera reprise plus loin dans la même partie du roman. Comme dans le premier volet du triptyque, les allusions infratextuelles foisonnent dans le deuxième. «*Ses yeux noyés*» (95), «*les cris [...] se font plus faibles*» (112), «*Puis la voix meurt*» (101), «*on peut voir son corps que l’eau colore d’un blanc verdâtre se détacher sur le bleu profond du bassin*» (110), «*la peau mouillée parsemée de gouttelettes est hérissée par la chair de poule*» (111). Soulignons qu’il ne s’agit littéralement de la petite fille dans aucune de ces occurrences. En revanche, une fillette paraît au niveau littéral de la fiction: «*La fillette serre maintenant entre ses dents le devant de sa chemise sous laquelle ses bras et ses mains continuent à s’agiter.*» (119). L’environnement textuel ne cesse d’inquiéter, autant par «*une branche morte*» et des «*brindilles mortes*» (122) que par «*un tremblement continu*» (121), «*un filet d’eau qui tombe entre deux roches*», «*[l]’ombre qui tombe*» (123)²⁰, le «*cri*

¹⁹Sur les notions de capture et de libération, voir RICARDOU, *Le Nouveau Roman* (Paris, Seuil, «Écrivains de toujours», 1973), pp. 112; 118 et RICARDOU, *Nouveaux problèmes du roman (op. cit.)*, p. 235.

²⁰Voici tout le passage : «*On ne voit personne le long des buissons et des arbres en haut de la cascade. L’ombre qui tombe du versant sud de la vallée commence à gagner les prés en pente qui s’étendent entre la lisière des bois et la rivière.*» (T, 123).

strident» (121) d'un oiseau prémoniteur et le «*bruit assourdi de la chute et que crève parfois le plouf d'un corps plongeant dans la cuvette*» (120).

Dans la série urbaine, le boute-en-train des noces qui finissent mal annonce à propos de la vie de garçon d'un ami qui se marie : «*Ça s'enterre ! Faut enterrer ça ! [...] On enterre ! [...] Ça s'enterre ! Ça s'enterre ! [...] On enterre.*» (T, 134-6). Mais pour le moment, on n'en est pas encore là, du moins pas dans le temps de la fiction, quoique la nuit se soit déjà installée dans une description proleptique de la série campagnarde :

Sur l'eau complètement noire du bassin parcourue sans trêve de rides concentriques qui s'élargissent à partir du point de chute du jet bougent les reflets jaunes de l'ampoule électrique suspendue entre les quatre noyers. Une fraîcheur chargée de l'humidité des prés et des bois commence à tomber. (T, 143)

À la page précédente, «*la disparition*» (142) de quelqu'un semble être passée inaperçue et à la page 143 des enfants profitent «*d'un temps mort*» pour se bousculer, le résultat étant que l'un d'entre eux finit par «*basculer[r] en arrière*» (144). On lit la description d'un «*visage toujours noyé dans l'ombre*» (147) dans la série urbaine, alors que dans la série campagnarde l'agonie de la mouche («*Les furieux grésillements des ailes de la mouche agonisante, collée parmi les autres sur la bande de papier gluant, sont coupés de silences de plus en plus longs*» [149]) rappelle celle du lapin qui gît dans la même cuisine; son corps est couvert, mais «*on peut deviner les deux cuisses écartées, le ventre creux et l'étroite cage thoracique*» (150). Simon a insisté sur les rapports intratextuels entre le lapin écorché et la femme nue de la série niçoise²¹, mais il a passé sous silence les similarités infratextuelles entre l'animal mort et le corps de la petite fille, image non-dite qui est irrémédiablement convoquée par le contexte. Le danger est partout, que ce soit «*[l]'eau glacée de la rivière qui monte jusqu'à la poitrine des deux garçons*» (152) et qui leur donne la chair de poule ou «*quelque chose de noir et de luisant, dressé sur l'herbe de la berge*» (153) qui est en fait un très phallique serpent. Les enfants continuent de jouer et «*le chuintement de la cascade auquel se mêlent les cris aigus des gamins [est] de plus en plus proche*» (154). Comme le danger, l'eau est omniprésente dans le roman, la mer dans la série de la Côte

²¹SIMON, «Notes sur *Triptyque* (1973)» in *Les Triptyques de Claude Simon* (op. cit.), p. 26; «Transcription de l'entretien filmé [avec Peter Brugger]» in *Les Triptyques de Claude Simon* (op. cit.), p. 35.

d'Azur, le canal et la pluie incessante dans la série du Nord, sans mentionner la fontaine, la rivière et la cascade dans la série rustique elle-même.

Aussi la littéralité semble-t-elle prendre la relève du système infratextuel, comme si l'énergie scripturale accumulée de l'infratexte devait forcer le "non-dit" à passer de l'autre côté de la barre connotative: «[...] *la petite fille s'approche du bord et se penche sur l'eau. Elle dit Je veux la voir où est-elle [la truite]?*» (T, 157); «*La petite fille tire encore plus fort et se baisse pour cueillir une fleur jaune qui pousse sur la berge, presque en surplomb de l'eau.*» (157-8). Mais on rentre vite dans le sous-texte lorsqu'on lit les deux phrases suivantes qui décrivent un lapin en train d'agoniser : «*Ses pattes arrière à demi repliées se détendent convulsivement en ruant dans le vide. Son corps pendant se balance faiblement, agité de coups de reins et de soubresauts impuissants.*» (164). Ainsi se termine la deuxième partie, la plus longue du roman

Triptyque avance vers les points culminants de ses trois "histoires" : la nuit de noces non consumée dans la série du Nord, l'affaire de drogue et de corruption policière dans la série du Sud et la disparition de la petite fille dans la série du centre. Dans la série urbaine, «*[l]a violente sonnerie du passage à niveau [qui] continue de grelotter*» (T, 168-9) annonce un train de marchandises qui passe dans un quartier industriel, «*le roulement sourd des wagons de minerai, peints d'un rouge terreux et aux flancs inclinés, comme d'énormes cercueils*» (169-70). Dans un roman où il y a moins d'images verbales que dans la plupart des autres livres de Simon, des comparants comme celui-ci signalent et mettent en scène une très forte activité infratextuelle en figurant par hyperbole ce qui doit arriver. Aussi les différentes pistes diégétiques se rapprochent-elles. Par exemple, à la page 177, la domestique «*s'agenouille auprès de la petite fille et, la tête à la hauteur de son visage, lui parle en désignant plusieurs fois du bras les deux garçons dont l'un hausse finalement les épaules*». Ce sera le premier des trois abandons dont la petite fille sera successivement l'objet, comme si elle était un paquet encombrant qu'on peut passer à quelqu'un d'autre sans se poser trop de questions. Quoi d'étonnant alors que «*[l]es feuilles [d'un rideau de peupliers] tremblent*» (178) ?

Faisant écho à la Bible²², «*la vallée [sera] déjà envahie par l'ombre*» (T, 179) à l'arrivée des trois fillettes qui prendront la relève des deux garçons; l'aîné

²²«*Quand je marche dans la vallée de l'ombre de la mort*» (Ps 23.4). Traditionnellement c'est la lecture de ce psaume qui accompagne le condamné à mort lorsqu'il marche de sa cellule vers le lieu d'exécution en pays judéo-chrétien. Dans *Le Jardin des Plantes*, il y a un fragment où Simon décrit «*ce Jura pour lequel, l'été, je partais avec ma mère presque aussitôt après la fin des classes*» (JP, 952). Les truites, les ombrelles, «*[l]'ombre [qui] envahissait la vallée*» (953), tout cela rappelle la série campagnarde de *Triptyque*. Il y a cependant une précieuse information supplémentaire : «*Ombre du noyer malsaine disaient. Ne pas s'y endormir*» (954). Dans le roman de 1997, dont on connaît la fragmentation typographique,

négocie sans arrière-pensée le transfert de leurs responsabilités de garde avec celles-là, qui «*regardent [le garçon] tandis qu'il leur parle en leur montrant la petite fille toujours assise dans le pré, à quelques mètres de la rive*» (183). Mais pour le moment tout va bien, car les fillettes, qui sont plus jeunes que les adolescents, - elles sont âgées d'une «*dizaine d'années environ*» (179) précise Simon, soulignant ainsi implicitement l'irresponsabilité des adolescents - , «*s'éloignent en longeant la berge vers l'amont*» (184) en compagnie de la petite fille. Les choses ne tardent pas à empirer, cependant, lorsque nous passons de nouveau dans l'infratexte : «*[...] son visage blafard semble pâlir encore en même temps qu'il prend une teinte verdâtre sur laquelle les traînées de sang séché paraissent presque noires.*» (186). Il s'agit *a priori* du jeune marié qui s'approche de la chambre nuptiale, épuisé par ses ébats avec la serveuse dans une venelle avoisinant un cinéma de banlieue de la ville du Nord après avoir laissé sa partenaire, «*le corps abandonné, immobile*» (189). Quelques pages plus loin, le texte décrira le nouveau marié avec des détails dignes de Zola : «*un visage de noyé, d'un blanc verdâtre [...]. [...] les traits du visage blafard convulsés [...].*» (191). Une seule des fillettes s'occupe désormais de la future noyée, et cela au moment où elles sont «*parvenues non loin de la cascade*» (192), pendant que «*l'ombre [...] a maintenant envahi tout le fond de la vallée*». Deux pages plus loin, la petite sera de nouveau abandonnée. Au niveau dénotatif “de surface”, on la verra pour la dernière fois à la page 194, lorsque s'avisant de cueillir une fleur mauve, elle s'approche de la berge de la rivière :

La petite fille reste seule, sa robe faisant une tache claire sur le vert soutenu du pré. Avec des gestes maladroits elle arrange son bouquet, regarde autour d'elle, se penche sur le côté pour cueillir une fleur, la joint aux premières, regarde de nouveau autour d'elle, se lève, puis, avisant une touffe de fleurs mauves à longues tiges qui poussent sur la berge, s'approche de la rivière. (T, 193-4)

Dans ce passage la mort de la petite fille est imminente sans que l'accident soit évoqué explicitement, mais dans la phrase suivante l'infratexte reprend le dessus : «*L'eau glisse rapidement avec un bruit soyeux, presque imperceptible, agitée de faibles remous le long des bords ou de tourbillons qui s'enroulent à sa surface et*

le texte sur le Jura est imprimée dans la colonne de gauche, alors que dans la colonne de droite, il y a une description d'un homme pendu, rappel des occurrences de «*potence*» dans *Triptyque* (T, 23, 43, 84). Il est remarquable que vingt-quatre ans après la publication de *Triptyque* la signifiante infratextuelle continue d'opérer, comme si toute son “énergie” n'était pas encore “épuisée”.

fuient, emportés par le courant.» (194). Metka Zupancic identifie l’instant de mort avec le moment où le coït entre la domestique et le motocycliste dans la grange est interrompu par une panne technique du film qui en est le transfert ou la capture mimétique «*comme si tout à coup la vie se retirait d’eux*»²³ (195). Le sens infratextuel et le sens référentiel de la fiction s’approchent, se rejoignent même. Ajoutons qu’aux pages 194-5, on trouve la phrase la plus longue du roman - vingt-huit lignes dans l’édition blanche de Minuit. La longueur de cette phrase complexe fait contraste avec la simplicité de celle qui la précède : «*La respiration de la fille se fait de plus en plus rapide.*» (194). Vient alors la panne technique en pleine description du coït qui fait que les deux partenaires passent «*d’un instant à l’autre à l’état d’objets inertes, choses parmi les choses*» (195).

«*[L]’impression de catastrophe*» (T, 195) coïncide, à quelques pages d’intervalle, avec une mise en abyme textuelle du non-dit : «*Par suite du raccordement de la pellicule brûlée, un certain nombre d’images ont été sautées [...].*» (197). Il y a déjà eu une mise en abyme du même type dans la description des bouts de pellicule regardés par les deux “ados” voyeurs : «*[...] il manque très évidemment une phase intermédiaire [...].*» (171). Le roman allégorise (mais ne “capture” pas au sens ricardolien du mot) le non-dit qui est au centre de son intérêt, la seule capture ici étant celle de la petite fille saisie par la mort dans l’eau froide de la rivière. Par la suite, à cause de la couleur d’un corsage, qui est mauve comme les fleurs convoitées par la petite fille, on sait que «*les sanglots étouffés d’une femme*» (201) sont ceux de la domestique qui culpabilise trop tard à propos de ce qui est arrivé à celle dont elle avait la garde²⁴. On dirait que le texte fait tout, frisant le “presque dit” du plus près possible pour cerner toutes les connotations de la mort : «*La tête renversée en arrière, la bouche ouverte, les yeux fermés, l’un des bras relevé, à demi replié, dans la position même où l’a projeté la chute brutale du corps [...].*» (204). Ostensiblement il ne s’agit ni de la petite fille ni d’ailleurs de la femme nue dans la série méditerranéenne, mais du corps épuisé du nouveau marié. Ivre-mort il vient de gagner la chambre nuptiale aux petites heures du matin après ses déboires à l’extérieur du cinéma où sont visionnés les films qui ont capturé les

²³Metka ZUPANCIC (*op. cit.*), p. 96.

²⁴Sur le lien chromatique avec l’Ophelia de *Hamlet*, voir Mark ANDREWS, «Formalist dogmatism, Derridean questionings, and the return of the affect: towards a distributed reading of *Triptyque*», *L’Esprit créateur*, vol. XXVII, no 4, Winter 1987, p. 44.

deux autres séries. Cette description amphibologique est d'autant plus remarquable que Simon est arrivé à gommer toute mention du sexe et de l'âge du corps abattu.

Maintenant «*tout est indifféremment noyé dans la nuit opaque comme accumulé au fond de la vallée entre les pentes abruptes*» (206). Dans les pages suivantes, la nature reprend le dessus de la fiction (si tant est qu'elle l'ait jamais quitté), et on a affaire à quelques-unes des pages les plus calmes du roman. D'un «*bras mort*» (208) de la rivière «*s'élève le chant discordant des grenouilles*», mais la tension infratextuelle a largement disparu, laissant «*la paisible nuit d'août*» (207) au son du rut des insectes²⁵ : «*La mort telle que nous la percevons à travers la description de la nuit n'a rien de tragique [...]. Et l'angoisse passée, les pleurs dans la maison, dans le hameau, disparus du champ de représentation, la quête de la fillette dans la nuit n'a plus rien de nerveux, de terrifiant.*»²⁶. Victor Hugo ne disait-il pas : «*Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent*»²⁷ ? Comme les derniers soubresauts du lapin agonisant, l'infratexte laisse quelques ultimes traces d'un «dépà-lu» qu'on ne peut oublier, par exemple, «*un bouquet de noyers*» qui figure dans un puzzle ou la nouvelle mariée de la série urbaine : «*Ses yeux noyés, ses sourcils froncés, le dessin de sa bouche entrouverte, expriment le désespoir.*» (217).

La noyade reste l'objet d'un double non-dit (le mot et la scène) qui n'est pas total, certes, comme le montrent l'impact et la force de l'infratexte. Sans être chronologique, car tout (ou presque) est dit dès les premières pages du roman, l'infratexte se déploie en parallèle des référents dénotatifs du roman. Il est vrai que ce n'est pas le seul non-dit du livre. J.A. E. Loubère²⁸ a souligné qu'il y en a

²⁵La découverte du corps de la petite fille est simplement signalée par des signaux lumineux : «*Soudain une voix lance des appels et toutes les petites lumières qui s'égrenaient le long des berges se déplacent rapidement, secouées de tressautements, et se rassemblent autour de l'une d'elles d'abord agitée de haut en bas, puis qui ne bouge plus.*» (T, 214-5).

²⁶ZUPANCIC (*op. cit.*), p. 107.

²⁷«À Villequier», *Les Contemplations*. Proust cite ce vers dans *Le Temps retrouvé*, où l'intertexte convoque aussi le célèbre tableau de Manet : «*Victor Hugo dit : Il faut que l'herbe pousse et que les enfants meurent. ¶ Moi je dis que la loi cruelle de l'art est que les êtres meurent et que nous-mêmes mourions en épuisant toutes les souffrances, pour que l'herbe drue des œuvres fécondes, sur laquelle les générations viendront faire gaiement, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur "déjeuner sur l'herbe".*» (Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, t. 4 [Paris, Gallimard, «Bibl. de la Pléiade», 1989], p. 615). Cf. «*La petite fille s'est assise dans l'herbe*» (T, 179).

²⁸J. A. E. LOUBÈRE, *The Novels of Claude Simon* (Ithaca, Cornell University Press, 1975), p. 218.

d'autres liés à l'affaire de stupéfiants dans laquelle serait apparemment impliqué le fils de Corinne. Mais cette affaire-là ne fait pas l'objet d'une infratextualisation massive comme l'histoire de la petite fille. En revanche, en plus des coûts décrits dans le roman, il y a un réel infratexte érotique, car le sexe relève tantôt de l'explicite, tantôt de l'implicite. D'ailleurs, on pourrait voir dans ce rapport l'image même - la métaphorisation - de la relation sexuelle. Mais seule la noyade est à la fois non-dite et infratextualisée. Pourquoi ? On peut supposer une certaine pudeur de la part de Simon, peut-être, bien qu'ailleurs il n'ait pas hésité à évoquer la mort, y compris celle du père (dans *L'Acacia*).

On sait que chacune des séries narratives de *Triptyque* est tour à tour capturée par les deux autres. Ainsi à la fin du roman la scène de la campagne nocturne devient-elle un puzzle dans la série de la Côte d'Azur, qui, à son tour, devient un film projeté dans la série urbaine. Par ailleurs, on sait que le non-dit lui-même est le sujet de plus d'une mise en abyme métatextuelle, par exemple, le bout de pellicule manquant. Mais ce qui n'est pas dit au niveau littéral du roman ne peut être capturé ou abymé par une autre scène, par un autre niveau de la fiction, par une autre forme de représentation, que ce soit un film, une affiche, un livre, un puzzle, une gravure, etc. Bref, seul le non-dit infratextuel échappe aux multiples captures mimétiques et à une mise en abyme fictionnelle qui est moins générale qu'elle n'en a l'air. Notre proposition interprétative est que seul le non-dit infratextuel permet de dire une vérité qui, pour pénible qu'elle soit, a besoin d'être traitée. La dissémination infratextuelle du non-dit prend la forme, comme on l'a vu, d'analogies et de correspondances verbales de toutes sortes : métaphores, comparaisons, catachrèses, assonances, homonymes, paronymes, etc. À la manière du cours canalisé de la rivière dont «*le trop-plein bascule par-dessus une murette*»²⁹ (*T*, 223), un trop-plein du signifié de connotation (ou du signifiant) suffit pour faire dériver la fiction dans une nouvelle direction qui bien des fois approche la noyade sans toutefois la dire ou la montrer au niveau dénotatif.

Que se passerait-il si la mort de la petite fille était racontée ? La réponse est très simple. Si elle était dite, elle ne serait plus le seul noyau (le mot laisse rêveur...) de vérité du roman car inévitablement elle serait capturée par une représentation selon l'implacable logique du reste du roman. Mais elle ne serait

²⁹C'est la troisième fois que ce trop-plein est décrit (cf. *T*, 16, 75). Le fait qu'une occurrence paraisse dans chacune des parties du roman et que le troisième exemple survienne deux pages avant la fin du roman permet de considérer ce trop-plein comme une image à la fois sexuelle et métatextuelle.

pas vraie du point de vue littéraire non plus dans la mesure où la disparition, si elle était dite, ne serait pas une vraie disparition. C'est pourquoi le sens apparent ne doit jamais venir à la surface du texte - comme, on le suppose, le corps de la petite fille ne revient pas à la surface de l'eau (du moins pas de son vivant). Si le roman est parsemé d'échos et de correspondances de toutes sortes pour citer le titre du livre de Guy Neumann³⁰, voilà la raison pour laquelle le non-dit ne se fera pas référentiel. L'infratexte devient littéralement ce qui se perd, se noie dans la nuit noire de *Triptyque*. Claude Simon, comme Perec dans *La Disparition*, a textualisé une absence, une disparition dont les traces sont pourtant disséminées à travers tout le roman.

Est-ce un cas unique ? Non, car il suffit de penser à Hélène dans *Histoire*, cette jeune femme dont les lacs de larmes inondaient tout le roman (voir le chapitre II). Les notations liées à l'extermination des juifs (voir le chapitre VII), seraient un autre exemple d'un infratexte qui est d'autant plus présent qu'il est absent. Ainsi peut-on considérer le roman de 1973 comme le deuxième volume d'une trilogie romanesque (*Histoire*, *Triptyque*, *Le Tramway*) mettant en scène (ou pas) la mort de trois êtres pour qui un personnage simonien (le narrateur des premier et troisième romans, le garçon qui abdique ses responsabilités de garde pour regarder un coït) aurait senti une certaine responsabilité : la femme du narrateur dans *Histoire*, la petite fille dans *Triptyque* et un ami d'enfance perdu de vue pendant la guerre dans *Le Tramway*. Le sort de ces trois personnages pour qui quelqu'un aurait pu faire plus ne saurait laisser le lecteur indifférent, car ces êtres semblent avoir connu tous les trois un destin tragique : suicide, accident mortel, disparition. Les trois aveux prennent la forme d'une œuvre de mémoire où la vérité ne peut se dire mais doit s'écrire (et donc s'avouer) entre les lignes.

Revenons à *Triptyque* ou plutôt à ses avant-textes. Déjà dans *Le Tricheur* paraissait une petite fille qui tombe dans une rivière³¹ :

Trois gamines, tricots rouges, marron, vert pâle, jambes mal attachées, parurent sur l'autre rive. Arrivées un peu en amont de l'endroit où Louis et Belle avaient traversé, elles s'approchèrent de la berge et entreprirent de faire flotter un bateau.

³⁰Voir la note 9.

³¹Pugh, art. cité, pp. 153-4; 160.

- Vont se foute à l'eau. Ça y est ! Non ! Je parie que c'est la petite au noeud de rose qui va y aller. Si elle continue à se pencher comme ça...

Pourquoi ce fantôme... (*Tr.*, 30)

Il est remarquable que dès le premier roman de Simon on trouve des éléments en commun avec *Triptyque* : une rivière, une petite fille et une structure ternaire. Louis se demande pourquoi tel fantôme, sans doute celui du père évoqué à la page précédente, serait venu dans sa rêverie, mais dans le contexte ce n'est pas les fantômes qui manquent. Le passage s'enchaîne par le pénible souvenir des piqûres qu'on faisait subir à la mère lorsqu'elle mourait de la maladie qui la rongait. C'est un souvenir auquel Simon va revenir dans *L'Acacia*, mais dans *Le Tricheur* l'écrivain l'insère au milieu de la scène de la rivière qui continue ainsi :

Celle qui était dans l'eau complètement, des deux pieds, criait, et les deux autres se sauvaient sur la berge. «J'étais sûr que ça finirait comme ça !» La petite fille remonta elle aussi sur la berge. (*Tr.*, 30)

Dans ce cas, la noyade de la petite fille, décrite comme «*laide*» dans le premier roman de l'écrivain, n'a pas lieu, car en principe tout finit bien. Cependant, la mort n'est pas absente du contexte comme le démontrent les associations mnémoniques précédentes, ce qui est confirmé par la suite :

Elle [la petite fille] tenait son poing fermé sur la ficelle derrière elle, avançant par saccades, la voile mouillée salie par la poussière noire.

Louis se retourna. Belle dormait toujours.

Morte elle aussi maintenant à dormir. (*Tr.*, 30)

La métaphorisation du sommeil de Belle décrite comme «*[m]orte elle aussi*» semble justifiée par le souvenir de la mère mourante (voire du père mort), mais le fragment pourrait être interprété aussi comme une allusion au danger de mort encouru par la petite fille, la couleur de la voile figurant un deuil symbolique. Ces passages prémoniteurs de *Triptyque* se trouvent vers le début du *Tricheur*, donc de l'œuvre. Vers la fin du deuxième texte de Simon, *La Corde raide* (un livre de souvenirs), il y a un mystérieux fragment qui est inséré à l'intérieur d'une série de réminiscences imbriquées les unes dans les autres :

Moi je restais là immobile, les bras le long du corps, enveloppé dans sa consolante caresse. Et l'enfant était tombé à l'eau et des femmes noires courant le

long de la rivière cherchaient à le repêcher avec leurs parapluies, lui dérivant lentement, sa robe blanche gonflée comme un ballon. [...]

Désespérément hors de portée de leurs bras tendus.³² (CR, 168-9)

Le premier paragraphe commence par un souvenir difficile à identifier mais qui a peut-être quelque chose à voir avec les scènes dans *Histoire* qui décrivent un bateau et un être cher³³. Simon enchaîne en évoquant la chute d'un enfant dans une rivière, la transition étant justifiée sans doute par «*l'espace d'eau*» (167) entre le bateau et la terre mentionné à la page précédente voire par le fait que les deux souvenirs ont laissé une trace indélébile que l'écrivain ne peut effacer de sa mémoire. Comme dans *Le Tricheur*, l'écrivain a sans doute transposé un souvenir, mais cette fois ce n'est pas l'issue de l'événement mais le sexe de l'enfant qui est changé (du moins par rapport à *Triptyque*) quoiqu'il soit bientôt féminisé par «*sa robe blanche*» (169)³⁴. Quelles que soient les particularités de ces avant-textes si différents du roman de 1973, il y a des similitudes troublantes. Dans les deux premiers livres de Simon, on note le besoin impérieux de parler d'un souvenir

³²À propos des deux dernières phrases de cette citation tirée de *La Corde raide*, une perspicace critique du texte simonien écrit : «*La noyade dans Triptyque fait évidemment écho à cette scène. Notons que ce roman, qualifié de formel, se place assez naturellement dans cette incarnation de l'enfant [...].*» (Stéphanie ORACE, *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon* [Amsterdam, Rodopi, «Faux titre», 2005], p. 234n).

³³À la page précédente Simon a écrit : «*[...] de nouveau je la revis et je revis l'espace d'eau qui s'élargissait entre le bateau et moi, et l'autre, douce et blanche comme du lait répandu qui me prenait dans ses bras consolateurs.*» (CR, 167). Quelle que soit l'origine de cette image, le narrateur s'en souvient, comme du reste, dans le wagon de prisonniers qui l'amène en Allemagne. Dans *L'Acacia*, qui reprend le voyage en train du brigadier, le souvenir de l'enfant ne paraît pas.

³⁴Dans la Notice des *Œuvres* de la Pléiade, l'éditeur explique qu'«*[u]n drame familial est à l'origine des faits rapportés dans cette série*» (OE, 1421); une troisième soeur du père de Simon qui se serait noyée. Cela supposerait une transposition chronologique, car l'ambiance de la série campagnarde est bien celle de la France de l'entre-deux-guerres et non celle du XIX^e siècle. Dans un livre plus récent, le sexe de l'enfant noyé dans *La Corde raide* est confirmé par un biographème de la famille de Simon : «*Louis [le père de Simon] a eu quatre soeurs, dont trois institutrices, et un frère qui est mort noyé dans la Cuisance en 1873, un an avant sa naissance. Antoine Louis Eugène porte les mêmes prénoms que le disparu. On note que la situation se répète pour Claude Simon dont le prénom est celui d'un garçon mort avant lui. Quant à l'enfant noyé dans la rivière aux Planches, cet élément biographique donne à relire un peu autrement certains détails de Triptyque.*» (Mireille CALLE-GRUBER et François BUFFET, *Claude Simon. La mémoire du roman: lettres de son passé 1914-1916* [Paris, Les Impressions Nouvelles, 2014], p. 152).

traumatisant (bien qu'il eût été sans doute plus facile de l'omettre) et l'impossibilité de décrire l'incident à son origine quoique la deuxième version (censément de la non-fiction) semble s'en approcher le plus, ne serait-ce que par l'emploi de la première personne dans le livre de souvenirs qu'est *La Corde raide*. En dépit des transpositions ultérieures, *Triptyque* témoigne du même *double bind* qu'il résout par la sursémiotisation infratextuelle de l'épisode-clé du roman. Il aura fallu plus de vingt-cinq ans pour que l'écrivain revienne à la scène de l'enfant en danger «*comme si [la noyade] était trop pénible pour être regardée en face*»³⁵. La solution de l'infratexte est donc la troisième tentative de Simon d'en venir avec un souvenir qui semble l'avoir obsédé dès les premières pages du premier roman³⁶.

C'est ainsi que l'on peut apprécier pour ce qu'elles valent certaines analyses consacrées à *Triptyque*, texte trop longtemps identifié comme purement "formaliste". Même quand cela serait vrai, n'oublions pas que les formes ne sont jamais innocentes. Il est intéressant de noter que Simon n'est revenu à la noyade de la petite fille qu'après s'en être distancée de plusieurs façons dans *Triptyque*, que ce soit par l'utilisation de stimuli visuels (les tableaux de Delvaux, Bacon et Dubuffet dont Jean Duffy a fait une si savante analyse³⁷), par l'emploi d'une forme ternaire et par le maniement d'une série de mises en abyme qui donnent l'impression que rien n'est réel, que toutes ces "histoires" ne seraient que des représentations abymées les unes par les autres³⁸. En fait, *Triptyque* n'est pas une pure structure, un parfait bijou sémiotique ou quoi que ce soit du même ordre

³⁵DUNCAN, Notice in *OE*, 1442.

³⁶Un critique va jusqu'à se demander si le garçon n'est pas Georges, le mari de Louise dans *L'Herbe* et le protagoniste de *La Route des Flandres*; voir Morton LEVITT, "Modernist survivor : the later fiction of Claude Simon" in *Orion Blinded*, Randi BIRN et Karen GOULD eds. (Lewisburg, Bucknell University Press, 1981), p. 282.

³⁷Jean DUFFY, *Reading between the lines. Claude Simon and the visual arts* (Liverpool, Liverpool University Press, «Modern French Writers», 1998), pp. 113-41.

³⁸Après *Triptyque*, il y a eu trois nouvelles couches d'esthétisation de la série campagnarde, à savoir un article paru dans un quotidien (voir la note 15), le film allemand à la production duquel Simon a participé (voir la note 16) et un fragment du *Jardin des Plantes* (voir la note 22). La petite fille ne paraît ni vivante ni morte dans ces autres "versions" de l'histoire, que ce soit l'article, le film ou le roman de 1997, mais comme on l'a vu, dans celui-ci une certaine signifiante continue d'opérer comme si Simon n'arrivait pas à se détacher des retombées inter- et infratextuelles d'un biographe familial.

d'idées. Non seulement le roman est un peu bancal, la série méditerranéenne (celle qui offre le moins de prise aux infratextes) n'étant pas aussi intégrée à l'économie générale du roman que les deux autres³⁹, mais il présente un réel centre (la série campagnarde)⁴⁰. Simon a beau parler du «*projet de faire un roman irréductible à tout schéma réaliste*»⁴¹. *Triptyque* en tout cas ne réalise pas ce projet sans doute irréalisable car les stimuli picturaux et les mises en abyme ne sauraient camoufler le tragique à la limite de l'indicible qui est au centre du roman. Et pourtant, un des premiers articles sur *Triptyque* a bien parlé de cette dimension du roman:

Même s'il [Simon] disparaît complètement de son livre, même s'il chasse toute conscience souffrante ou militante, même s'il n'écrit que pour rapprocher un rouge d'un noir, varier les tons du vert, opposer la brique à la pierre et la pénombre à la lumière, transformer le fixe en mouvant, rendre à l'artifice ce qui semblait vivant,

³⁹On sait que la structure définitive du roman a été conçue après que Simon avait vu une exposition de tableaux de Francis Bacon: «[...] à l'automne 1971, a eu lieu à Paris la grande rétrospective de Francis Bacon dont non seulement la peinture m'a fortement impressionné, mais dont certaines œuvres avaient pour titre *Triptyque*, titre et principe que j'ai trouvés en eux-mêmes tellement excitants que j'ai décidé d'adjoindre à mes deux premières séries une troisième, celle de la station balnéaire, inspirée d'ailleurs elle-même par des toiles de Bacon.» («Claude Simon à la question», art. cité, p. 425).

⁴⁰Cette interprétation va à l'encontre de ce que le romancier a dit au sujet de *Triptyque*: «Je dois toutefois mettre tout de suite en garde sur l'appellation "centre" utilisée par moi pour désigner l'une des trois fictions et dire qu'il ne faut prendre ce mot que dans son acception géographique, sans accorder à la fiction qu'il désigne aucun ordre de priorité, les deux autres étant intitulées Nord et Sud [...]» (SIMON, «Notes sur *Triptyque* (1973)» in *Les Triptyques de Claude Simon* [op. cit.], p. 23). Par ailleurs il récuse la notion de tout sens second: «[...] il n'y a dans tout cela aucun "symbolisme" [...]» (Loc. cit.).

⁴¹Voir la note 2. Il est intéressant de voir à quel point Simon cherche à défendre la notion de déshierarchisation dans *Triptyque* lors du colloque de Cerisy, qui a eu lieu une année après la publication du roman. Lorsque Christiane Makward a dit: «[...] il m'a semblé que, en tant que lecteur, une plus grande importance était dévolue à l'espace rustique, avec une plus grande richesse de détails, de personnages.» (Claude Simon: analyse, théorie [op.cit.], p. 184), le romancier a répondu: «Peut-être, mais ce n'est pas volontaire.» (loc. cit.). Cependant, dans le plan de montage de *Triptyque*, Simon avait relevé la fréquence des différentes séries du roman, soit:

C[entre] = 41

N[ord] = 22,6

S[ud] = 19,5

(*Les Triptyques de Claude Simon* [op. cit.], p. 111).

un pathétique, un tragique, se dégagent de sa vertigineuse composition: ils nous forcent à coexister en elle, avec elle, et c'est le propre du grand art.⁴²

Il est grand dommage que cette appréciation si nuancée de *Triptyque* ait été écartée en faveur d'approches plus limitées au nom d'une prétendue fidélité à la surface miroitante d'un texte qui est en fait multidimensionnel. Et pourtant, comme on dit du vaccin qui nous protège contre plus d'un agent pathogène, ce roman est polyvalent car il programme plusieurs interprétations. Si la pathétique dont parle Piatier s'applique aux séries du Nord et du Midi, celle du centre mérite bien le titre de «tragique».

Il faut maintenant parler d'un personnage qui joue un rôle crucial dans le roman de 1973. Apparaît de temps en temps sur le devant de la scène fictive une vieille femme qui a quelque chose d'inhumain : «[...] la vieille femme à la mâchoire de chien [...]» (T, 162); «[...] la femme dont le profil de chien se découpe devant le clapier [...]» (163); «Des mèches grises en désordre s'échappent de la coiffe et retombent sur le front. Tout le bas de la figure et le menton saillent comme chez certains singes ou certains chiens.» (24; cf. 46). Allant et venant, elle vaque à des tâches simples; par exemple, avec une faux symbolique, elle coupe de l'herbe pour ses lapins : «Dans un pré, en amont et sur la gauche, la vieille femme en noir fauche l'herbe avec des gestes raides mais précis.» (123). La vieille se fait annoncer par le grincement de un vieux landau d'enfant tantôt vide, tantôt rempli d'herbe, ce qui rappelle la triple association hugolienne de l'enfance, de la mort et de l'herbe : «Une faux est posée en diagonale sur la litière d'herbe, sa longue lame recourbée et luisante dirigée vers le bas entre les roues avant. [...] La femme avance comme un aveugle.»⁴³ (47). Habillée en noir, la petite vieille est une figure terrifiante autant par son apparence que par sa souveraine indifférence au spectacle de la mort qu'elle semble incarner. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que les quatre peupliers, répliques plus humaines des quatre noyers, soient «parcourus d'un frisson» à son approche. La violence en puissance qu'elle incarne ne tardera pas à se réaliser lorsqu'elle tuera un lapin d'un coup de bûche, lui crèvera un oeil avec un couteau et le dépiautera de ses mains avec des mouvements aussi efficaces qu'implacables:

⁴²Jacqueline PIATIER, «Un coup de maître», *Le Monde*, 1973 repris dans *Les Triptyques de Claude Simon* (op. cit.), pp. 61-2.

⁴³«Poussant toujours devant elle son landau d'enfant sur lequel est attachée une faux, la vieille en noir est maintenant à mi-chemin entre le hameau et la grange.» (T, 114).

Par instants le corps du lapin ondule encore sous l'effet de coups de reins, mais plus faibles, comme sans conviction. La femme élève la bûche qu'elle tient à bout de bras et l'abaisse d'un coup sec sur la nuque de l'animal. [...] la vieille frappe une seconde fois. Le corps du lapin devient inerte et les périodes d'oscillation du balancement provoqué par le coup se font de plus en plus courtes. La vieille femme abat une troisième fois la bûche au même endroit [...]. (T, 28-29)

Armée de nouveau de son couteau dont la pointe de la lame dépasse seule de son poing fermé, la vieille à tête de chien arrache d'un geste rapide du poignet l'un des yeux du lapin. (T, 29-30)

Dans l'une des mains de la vieille qui s'avance en lançant ses jambes et cassée en deux étincelle par instants la lame du couteau. De temps à autre une épaisse goutte rouge se détache de la tête sanglante du lapin et tombe dans l'herbe. (T, 73)

Aussi la «*maigre forme noire*» (27) se joint-elle aux autres femmes dangereuses, tueuses de poissons, de poulets, de rats et de chatons qui parsèment l'œuvre simonienne depuis *Le Tricheur*⁴⁴ jusqu'à *Triptyque*, sans oublier *La Chevelure de Bérénice*, *L'Acacia* et même *Le Tramway*⁴⁵. La vieille est une figure de mort, mais par le biais d'un enchaînement implicite qui a fait date⁴⁶, elle devient quelque chose de plus. Anthony Pugh va jusqu'à voir en elle «*une "imago" de la "mauvaise mère", phallique et castratrice*»⁴⁷.

⁴⁴«*Il croisa une petite vieille au chapeau de paille noire, aux bords rabattus sur les oreilles par un large ruban noué sous le menton. Elle poussait devant elle une ancienne voiture d'enfant, au berceau d'osier tressé, haut monté sur les roues de fer grinçantes. La voiture était pleine d'herbe qui débordait et pendait comme des cheveux verts. La vieille le regarda de ses petits yeux ronds et chassieux au fond des orbites creuses et elle passa, cassée en deux.*» (Tr, 51); «*La vieille noire achevait de monter le chemin, elle était presque arrivée à la route, silhouette menue et brisée.*» (53); «*Lugubre vieille morte, les trous clairs de ses petits yeux ronds, elle poussait sa voiturette grinçante d'enfant mort, cahotante, acheminée vers...*»

⁴⁵Voir le chapitre VI.

⁴⁶Comme le souligne en effet Georges RAILLARD, «*Le rouge et le noir*», *Les Cahiers du Chemin*, n° 18, 1973, p. 99, le féminin du mot *lapin* (*la pine*) «*renvoie vulgairement au masculin*».

⁴⁷PUGH, art. cité, p. 149. Dans cet article percutent, quoique daté, le critique est d'accord pour voir en la vieille dans *Le Tricheur* une figure de la mort, mais il refuse la même interprétation de *Triptyque* car dans ce roman «*aucun sens n'est privilégié, et dire que la vieille est symbole de la mort (puisqu'elle porte une faux) c'est dire que depuis Le Tricheur, l'écriture n'a pas évolué, que le même sens s'impose, position*

À la fin du roman de 1973, un seul être semble indifférent à ce qui vient de se passer. La mort ou sa servante reste impassible aux efforts affolés des gens autour d'elle pour retrouver la petite fille, qui est déjà décédée depuis un certain temps :

Sourde et aveugle semble-t-il à l'agitation qui règne autour d'elle, la vieille femme à la tête de chien est assise à l'extrémité de la table [...]. Son chapeau de paille noire aux bords déchiquetés par endroits est toujours fixé sur sa tête par le foulard, noir aussi, à petites fleurettes grises, noué sous son maxillaire inférieur, comme ces mentonnières que l'on met aux morts. Elle ressemble à un mannequin de bois. (T, 202)

Promue à l'état de statue, la vieille n'est pas plus affectée par la disparition de la petite fille qu'elle ne l'est par l'agonie des bêtes qu'elle tue. La petite vieille semble régner, suprême et souveraine, sur le hameau où elle s'occupe pourtant de tâches subalternes, car son pouvoir relève du symbolique, d'où son réapparition dans plusieurs textes de Simon. Tout se passe comme s'il n'avait jamais arrêté de composer avec cette figure effrayante depuis les débuts jusqu'à la fin de sa carrière d'écrivain.

En revanche, un sentiment de culpabilité semble tourmenter non seulement la domestique mais aussi un autre personnage : il s'agit d'un des adolescents. Après tout, c'est lui qui n'a même pas daigné regarder la petite fille quand elle est venue lui poser une question et c'est lui qui a choisi d'abdiquer ses responsabilités envers celle dont il avait la garde - Levitt⁴⁸ et Zupancic⁴⁹ se demandent même s'il s'agit de la soeur du garçon - pour aller jeter un coup d'oeil voyeur sur la scène coïtale dans la grange. Le garçon semble regretter son comportement dans cette affaire :

difficilement défendable» (*ibid.*, p. 151). C'est, me semble-t-il, donner trop de prix à un quelconque progrès en littérature et, de ce fait, sous-estimer chez Simon la permanence d'un fonds imaginaire qui est remarquable par les similitudes qu'il présente dans la différence textuelle.

⁴⁸LEVITT, art. cité, p. 282.

⁴⁹ZUPANCIC (*op. cit.*), p. 104.

Il a les yeux rougis et s'avance vers la table sans regarder personne, disant seulement d'une voix enrouée J'en ai trouvé une et posant à côté des boîtiers une pile neuve dont l'emballage rouge et bleu est décoré d'une tête de lion à l'intérieur d'un cercle. [...] Le garçon entreprend alors d'ouvrir l'un des boîtiers et d'y introduire la pile. Ses mains tremblent légèrement. (*T*, 202-3)

Le tremblement des mains du garçon font penser aux tremblements de tous ses membres après qu'il a plongé dans la rivière. On se demande si c'est lui qui avait dit : «*Mince qu'est-ce que ça caille !*» (111). Le garçon est puni en quelque sorte même s'il échappe aux convulsions de la mort qui accompagnent partout la vieille, quel que soit le texte qu'elle "habite". Mais vu le nombre d'allusions à l'oeil arraché du lapin associé métaphoriquement aux yeux aveugles de la petite vieille voire à l'oeil aveugle du pénis (86, 188)⁵⁰, au verger traversé par elle armée de sa faux, il est clair qu'un châtement en puissance rôde aux "carrefours du texte"⁵¹. Certes, la blessure génitale en tant que thème risque d'affecter plus d'un personnage de *Triptyque*, mais il concerne tout particulièrement l'adolescent coupable qui semble ne faire qu'un avec le narrateur, ne serait-ce que parce que tous deux sont impliqués dans des problèmes de triangulation et d'écriture (devoir de géométrie, roman tripartite). On pourrait ajouter aux traits communs au garçon et au narrateur : une tendance au voyeurisme, un intérêt pour les films, sans parler d'un certain complexe de culpabilité⁵². La castration serait-elle de trop comme

⁵⁰Andrea Goulet voit dans l'oeil aveugle du lapin l'image même de la noyade qu'elle appelle un "narrative blind spot" (Andrea GOULET, "Blind spots and afterimages: the narrative optics of Claude Simon's *Triptyque*", *Romanic Review*, vol. 91, no. 3, 2000, pp. 305). "In *Triptyque*, a novel made up of retinal images, the never-described drowning scene functions like a retinal lesion, a significant blank on the text's surface [...]" (*ibid.*, p. 307).

⁵¹Sur la castration, voir Lotringer, art. cité, pp. 329-31. Dans *Le Tramway*, le vieille bonne s'associe à la figure de la Faucheuse: «[L]'autre (la bonne) semblable (avec cet étroit visage desséché encadré par les deux mèches folles échappées de son chignon, ses yeux chassieux, sa bouche de poisson asphyxié, sa légère claudication, ses éternels vêtements noirs) à ce personnage d'un tableau de Breughel (ou est-ce de Jérôme Bosch?...) armé d'une faux et arpentant à grands pas un paysage parsemé de morts [...].» (*Tram.*, 82-3).

⁵²À propos du garçon, un critique souligne le fait que «[s]a façon de se remettre plusieurs fois à son travail [le devoir de géométrie], d'avancer pas à pas, péniblement, tout en refaisant ses lignes, indique par ailleurs le "travail" que nécessite la lecture de *Triptyque*» (Zupancic [*op. cit.*], p. 133).

punition pour un tel coupable ? On pourrait même se demander si le fameux D.S.O. («*Dickie shot off*» [G, 282]), dont Simon a parlé dans un autre roman, serait le prix approprié à payer pour ce crime de négligence⁵³. Ou peut-être a-t-on affaire à un crime dont l'expiation serait plus compliquée, demandant en quelque sorte un sacrifice plus grand, plus littéraire⁵⁴ ?

Quant à la vieille, elle est parfois identifiée comme Anubis⁵⁵ à cause de l'isotopie égyptienne du roman, mais je crois qu'elle symbolise aussi une autre figure mythologique. Il s'agit d'une déesse un peu mystérieuse qui est tantôt source de bonnes fortunes - la victoire, la sagesse, la richesse -, tantôt associée au royaume des ombres car elle règne sur les morts. La nuit elle envoie démons et fantômes sur terre. Elle s'associe aux créatures de la nuit, et la grenouille est sacrée pour elle. L'approche de la déesse est signalée par l'aboïement des chiens. Des statues d'elle se trouvaient souvent à l'intersection de trois chemins, car elle était la déesse des carrefours et était identifiée au triple à cause de ses trois visages (*triprosôpos*)⁵⁶. Cette puissance chthonienne était représentée sous une forme

⁵³Dans *Leçon de choses*, le vieux maçon qui raconte ses expériences militaires en mai-juin 1940 se souvient d'un dialogue qu'il a eu avec un jeune officier boutonneux : «[...] j'ai passé la journée dans une chaude-pisse la différence c'est que je la ramène pas comme d'autres qui les ont aussi à zéro que moi Pour qui tu parles qu'i me dit fais gaffe de Pour personne que je lui dis pour les chiares que j'aurai jamais Tu parles d'une crème d'enculé que c'était çui-là [...]...» (LC, 130).

⁵⁴Cf. «*Le texte exige le sacrifice de la communication, de tous ses pôles et ses rôles.*» (Lotringer, art. cité, p. 331).

⁵⁵MAKWARD dans la Discussion qui a suivi la communication de DÄLLENBACH, «*Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon*», art. cité, p. 183; DUNCAN, Notice in *OE*, 1443. Cette interprétation serait corroborée par un fragment d'un roman ultérieur: *«[...] le dernier (Anor) avec ses consonances sombres (comme une contraction d'Anubis, Nord, Noir, Mort) résonnant à la manière d'un glas [...]» (G, 227). Il est intéressant de noter qu'au colloque de Cerisy quand la discussion s'est engagée sur la signification allégorique de la vieille, cette interprétation a été récusée par Ricardou : «*Si on pense une allégorie dans un texte en se dispensant de chercher un système allégorique, on est conduit automatiquement à privilégier l'élément allégorisé.*» (Discussion qui a suivi la communication de Dällenbach, art. cité, p. 183). Simon a préféré s'en tenir à des exemples où la série campagnarde est capturée par une autre série diégétique. Il n'a pas mentionné la vieille.

⁵⁶Le roman de 1973 est le troisième où Simon a utilisé une structure ternaire, les deux autres étant *La Route des Flandres* et *La Bataille de Pharsale*. Tous les trois paraissent dans le premier volume de la Pléiade consacré aux œuvres de Simon. On sait que l'écrivain n'était pas étranger à ce choix qui a rendu perplexe plus d'un lecteur.

tricéphale, dont une tête d'animal (vache, sanglier, serpent). Lorsqu'on célébrait sa fête le 13 août, on lui offrait comme sacrifices des poissons⁵⁷. Notre hypothèse est donc que la vieille femme est une incarnation de la déesse Hécate et *Triptyque* un des sacrifices que Simon s'est cru obligé de lui faire comme pour apaiser une déesse vengeresse dont il fallait taire à tout prix le nom : un autre non-dit et du roman et de l'œuvre tout entière.

⁵⁷Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, Dunod, 1984), p. 359; M. C. HOWATSON, *The Oxford Companion to Classical Literature* (Oxford, Oxford University Press, 1989), p. 261.