

## TRIPTYQUE: MORT ET RÉSURRECTION DU RÉCIT

Avec Triptyque Claude Simon semble nous offrir pour la première fois un véritable récit satisfaisant; condition stipulée par Emile Benveniste.<sup>1</sup> En effet dans ce roman l'histoire est racontée à la troisième personne, le narrateur n'opère pas d'intervention directe; quant au temps employé il s'agit bien du présent historique. Pourtant le roman est loin d'être un retour à la tradition:

With triptyque it is absolutely impossible to apply a traditional kind of an analysis: there is no "anchor" (privileged place or person), and the relationships between the three series are purely textual in nature.<sup>2</sup>

Il est clair qu'avant Triptyque Simon à maintes reprises avait souligné ce que l'on pourrait définir par l'impossibilité du récit. Tout d'abord la nature différentielle du temps n'accordait à l'être du narrateur aucune référence stable. L'être lui-même n'échappait pas à cette condition:

Moi qui ne suis pas le même pendant la durée d'un millième de seconde puisque je ne suis pas moi.<sup>3</sup>

Quant à la mémoire elle ne pouvait qu'échouer dans son désir de reconstruction, sa nature étant trop fragmentaire:

Tenter de rapporter, de reconstituer, ce qui s'est passé, c'est un peu comme si

on essayait de recoller les débris  
dispersés, incomplets, d'un miroir  
--n'obtenant qu'un résultat incohé-  
rent--4

Il y avait enfin le problème le plus grave; celui  
de l'écriture qui se cherche dans l'espace orbital  
du langage:

L'aventure singulière du narra-  
teur qui ne cesse de chercher, décou-  
vrant à tâtons le monde dans et par  
l'écriture.<sup>5</sup>

Avec Triptyque tous ces problèmes ne se posent  
pas. A première vue rien de plus calme que ce nar-  
rateur discret qui s'exprime dès les premières pages  
d'une manière quasi-balzacienne:

Il faut un moment pour que l'oeil collé  
à la fente que l'on a agrandie se fasse  
à la demi-obscurité qui règne dans la  
grange et distingue les objets.<sup>6</sup>

Pourtant dès que l'on essaie de reconstruire le récit  
on fait face aux difficultés que Dominique Lanceraux  
avait si bien indiquées pour La Route des Flandres:

De même que sont rarement subordonnées  
les propositions, les cellules narratives  
se succèdent dans l'ignorance d'une "syn-  
taxe" des actions. Libre cours serait  
ainsi donné à un associationnisme mémor-  
iel, un ordre psychologique relayant  
l'ordre événementiel. Cependant un  
réseau d'équivoques empêche d'effectuer  
cette réduction, de centrer le récit.<sup>7</sup>

Triptyque se présente alors comme une oeuvre para-  
doxale. Par certains aspects le livre évoque les

romans antérieurs mais il contient aussi des techniques nouvelles qui le rendent, à notre avis, beaucoup plus dense, (quand on se souvient de la longueur d'Histoire ou de La Route des Flandres on est surpris par l'impact de ces 225 pages). Enfin c'est dans ce qu'il y a de commun entre Triptyque et les romans antérieurs qu'il faut chercher un point de départ pour l'étude du récit.<sup>8</sup>

C'est à ce point de l'étude que le paradoxe de Triptyque se présente d'une manière plus aiguë. En effet le retour aux dénominateurs communs avec les autres romans nous éloigne de la notion de récit pour nous rapprocher de celle de 'production' élaborée par Jean Ricardou.<sup>9</sup> Il faut alors se tourner vers la théorie des ensembles que Claude Simon a lui-même indiquée comme méthode possible pour la construction d'un récit:

Q. In the window of a book-store I saw what seemed to be a portion of Triptyque's outline. It was in three columns, A, B, C, with various notations and arrows referring from one column to another. Did you actually construct this novel according to an initial outline; or did you, in any case, follow some kind of diagram at the montage phase?

A. You saw that in each of the three columns the notations referred to images. The columns represented three "series" or, to use another word, "sets". The arrows joined an element of one of the columns to an element in another of the columns which shares a common quality. You have heard about what mathematicians call Set Theory: set A "intersects" set B on that element which possesses qualities common to both sets. For example,

consider set A composed of different colored triangles, one of which is red, and set B composed of different geometric forms (squares, trapezoids, rhombuses, circles, triangles) all of which are red. The two sets intersect at the red triangle. The mathematician then "merges" the two sets A and B including all the elements common or not common to both. And so on.<sup>10</sup>

D'ailleurs Simon avait déjà indiqué que cette méthode était à la base de la composition des Corps Conducteurs: "Eh bien, toutes proportions gardées bien sûr, ne pourrait-on pas chercher, dans la fiction, à ne plus aligner une succession d'éléments, mais à réunir des ensembles où les éléments se combinent en fonction de leurs qualités?"<sup>11</sup>

Tentons donc d'appliquer la théorie des ensembles à Triptyque. Soient A, B et C les trois 'ensembles-récits' qui constituent le texte. La lecture du roman nous permet de déterminer avec plus ou moins de précision ces trois zones:

- A- On est mis au courant de l'existence d'une noce. L'époux passe une grande partie de la nuit avec la serveuse de l'estaminet.
- B- Des événements complexes entraînent la noyade accidentelle d'un enfant.
- C- Dans une station balnéaire il y a des gens importants qui sont impliqués dans un fait divers.

Pour montrer le fonctionnement du texte nous centrerons notre analyse sur le premier volet de ce triptyque.<sup>12</sup> Le texte s'ouvre sur la description d'une carte postale qui représente une station balnéaire. Le début du roman appartient donc à l'ensemble C. Cependant cette carte postale est

posée sur la table d'une cuisine située dans une des maisons d'un village où des enfants jouent et l'un d'eux finit par se noyer. La description de la carte postale appartient donc à l'ensemble B. On dira donc que le sous-texte [La carte postale--cobalt de la mer] (p. 7) appartient à l'ensemble  $B \cap C$  (B intersection C).

Tout au long du texte le lecteur s'attend à une relation causale faisant le lien entre la carte postale et son milieu ambiant. Ceci n'arrive jamais. Nous sommes donc en présence de la mort du récit dans le sens réaliste du terme. En effet aucune relation entre la station balnéaire et 'la carte postale au village' n'existe en dehors du rapport Observateur-Observé. Marquons ce fait à ce niveau: Soit 'a' le sous-ensemble [La carte postale--cobalt de la mer] (p. 7). Nous avons vu que 'a' appartient à  $B \cap C$ . Notons donc  $a \in B \cap C$ . Puisqu'il n'y a rien de commun entre 'a' et 'A' nous dirons que leur intersection est vide et nous noterons:  $a \cap A = \emptyset$ . Ceci nous permet de faire une remarque au sujet de Triptyque qui s'applique à beaucoup d'autres nouveaux romans. On a insisté sur le fait que les relations entre objets sont beaucoup plus importantes que la description des objets eux-mêmes. Cela va de soi, mais nous venons de voir un exemple qui montre que l'absence de relation est justement ce qui donne un sens au texte. Nous insistons: un sens et non pas une signification. Il va falloir maintenant intégrer notre résultat qui n'est pour l'instant qu'à l'ordre différentiel. Soit  $a_i$  ( $i=1,2,\dots,n$ ) l'ensemble des images de la station balnéaire. Ces images ne sont pas toutes simples et fixes comme la carte postale. Enumérons ces représentations en tâchant de les résumer:

$a_1 =$  [La carte postale--le cobalt de mer.] (p. 7).

$a_2 =$  [Un homme d'un certain âge--d'ombres noires.]  
 (pp. 22-23). Photo faisant partie d'une  
 pellicule cinématographique avec laquelle  
 jouent deux garçons. Ce détail ne devient  
 évident qu'après lecture de la page 83.  
 Nous avons donc:  $a_2 \in B \cap C$ .

$a_3 =$  [Couvrant le halètement--le vasistas.]  
 (p. 33). Allusion à la projection d'un  
 film dans la station balnéaire dont  $a_1$   
 est représentation (carte postale) et  $a_2$   
 est une autre représentation (pellicule<sup>2</sup>).  
 Nous avons donc ici, puisque nous apprenons  
 que le film est projeté dans le village  
 en question:  $a_3 \in B \cap C$ .

D'autre part le film contient la pellicule  
 qui contient la carte postale. Ainsi,  $a_1$   
 est inclus dans  $a_2$  qui est inclus dans  
 $a_3$ . Nous notons donc:  $a_1 \in a_2 \in a_3$ .

$a_4 =$  [D'impalpables paillettes--balancé par le  
 vent.] (pp. 33-37). Projection du film.  
 On comprend que l'on a:  $a_4 \in B \cap C$ . et  
 $a_4 \in a_3 \in a_2 \in a_1$ .

On peut ainsi vérifier ces relations dans  
 tout le texte. Le récit est donc ressuscité. Il  
 suffit d'inclure un fait dans un autre plus vague...  
 Maintenant à côté de la série  $a_i$  nous en avons  
 d'autres dont on peut indiquer le terme général:

$b =$  Un jeune marié fait l'amour dans une  
 impasse à côté de la salle de cinéma  
 avec la serveuse de l'estaminet.

$c =$  Un couple campagnard fait l'amour dans  
 une grange.

d = Un enfant tente de résoudre un problème de géométrie.

e = Une vieille femme tue un lapin.

f = Deux garçons s'amuse près de la rivière.

Ces ensembles ont des propriétés semblables à celles que nous avons mis en évidence dans la série  $a_i$ .

Au point de vue formel nous avons donc trois ensembles narratifs. Chacun d'eux est divisé en un certain nombre de sous-ensembles qui jouissent de deux propriétés fondamentales:

1. Chaque sous-ensemble est d'une manière ou d'une autre inclus dans la même série.
2. Chaque sous-ensemble peut être considéré comme un élément appartenant à l'intersection des deux autres séries.

. . .

Une question se pose. En considérant les éléments d'une même série, quel jeu est établi entre l'ordre chronologique et l'ordre textuel? Là encore on ne peut qu'indiquer une méthode. Un couple fait l'amour, deux garçons s'amuse et une vieille femme s'occupe des humbles tâches qui semblent propres à une servante. Voici une autre manière de décrire Triptyque. Le couple qui fait l'amour n'est qu'une représentation des relations sexuelles entre l'homme et la femme. A travers ses multiples métamorphoses l'auteur nous montre trois images centrales. Le premier couple, ou le premier aspect du couple, fait l'amour dans l'impasse. Le premier récit associé à cette première image s'articule selon quatre étapes principales qui, bien sûr, ne nous sont pas présentées

dans l'ordre chronologique:

1. Un garçon inconnu en smoking fait l'amour avec une femme dans l'impasse.
2. Un ensemble de garçons entre dans l'estaminet. On découvre que le marié est l'homme de (1) et la jeune serveuse est la femme de (1).
3. Après que le jeune marié a rudement traité la serveuse, celle-ci se plaint à un autre homme qui part à la poursuite du marié qui est ivre.
4. La mariée se couche à l'aube peu avant que son jeune époux rentre ivre, la figure tuméfiée--

En isolant ce 'sous-récit' du texte il est clair que la permutation suivante a eu lieu entre l'ordre textuel et l'ordre chronologique:

$$P = \begin{pmatrix} 1 & 2 & 3 & 4 \\ 2 & 1 & 3 & 4 \end{pmatrix}$$

Les autres 'sous-récits' suivent le même genre de lois. Cependant toutes ces permutations ne font pas violence à une certaine logique. Ainsi l'encadrement du roman peut être clairement exprimé: On assiste à l'intertextualité de récits où chaque image est vue par d'autres observateurs qui sont eux-mêmes l'objet d'observation. Le roman a son cadre: le village. Son unité de temps: de midi à l'aube. A travers ce texte multilinéaire le récit semble mourir à tout moment pour ensuite ressusciter. Tout dans le texte est métaphore, c'est-à-dire transport. Ce déplacement de sens est un déplacement de responsabilité allant symboliquement de l'écriture à la lecture. C'est là le sens du sous-récit central (de la méta-



phore centrale). Une mère se débarrasse de son enfant en la confiant à une servante qui veut aller faire l'amour avec un ouvrier agricole. La servante confie l'enfant aux deux garçons qui l'abandonnent pour être fidèles à l'activité de l'écrivain: celle du voyeur. La pornographie abonde dans ce roman où les mariées couchent seules, où les vieilles égorgent des lapins, où les hommes tuent les sangliers et où les enfants se noient. . . Etudes purement formelles? Nous y verrions plutôt les vieilles obsessions de Simon: l'amour et la mort. Un livre subtil où la complexité de la forme, où la mort et la résurrection du récit tenteraient plutôt le lecteur vers l'interprétation. . .

Alexandre L. Amprimoz  
University of Western Ontario

#### Notes

<sup>1</sup>Emile Benveniste, "Les relations de temps dans le verbe français" in Problèmes de linguistique générale (Paris: Gallimard, 1966), pp. 237-250.

<sup>2</sup>Claude DuVerlie, "Interview with Claude Simon," Substance, no. 8 (Winter 1974), p. 4.

<sup>3</sup>Claude Simon, La Corde raide (Paris: Minuit, 1947), p. 175.

<sup>4</sup>Claude Simon, Le Vent (Paris: Minuit, 1957), p. 10.

<sup>5</sup>Claude Simon, Orion aveugle (Genève: Skira, 1970), p. 15.

<sup>7</sup>Dominique Lanceraux, "Modalité de la narration dans La Route des Flandres", Poétique, 14, p. 237.

<sup>8</sup> Il s'agit tout d'abord de la composition triptyque qui avait inspiré La Route des Flandres:

. . . suivant ainsi un trajet fait de boucles qui dessinent un trèfle semblable à celui que peut tracer la main avec une plume sans jamais lui faire quitter la surface de la feuille de papier. Claude Simon, "La Fiction mot à mot," dans Nouveau Roman: hier, aujourd'hui. Tome 2, (Paris: Union Générale d'Éditeurs, "10/18", 1972), p. 89. Simon a aussi répondu sur ce point à Claude DuVerlie:

Q. The number three has a striking importance in your work. For example, Le Vent, constructed like a baroque altarpiece, now Triptyque, and the many other books that have three parts. Does the number three play a particular role in your work?

A. No. There is nothing esoteric or systematic in my work. It just seems to me that, as in many musical compositions, a three-part construction lends itself to the type of theme and development I find most appropriate. (Op. cit., p. 6).

Il s'agit aussi des deux thèmes fondamentaux dans l'oeuvre de Simon: l'érotisme et la mort. De nombreuses études ont été dédiées à ces questions. Signalons parmi elles:

Jean Raymond, "Les signes de l'Eros" dans Entretiens, 31 (1972), pp. 121-129.

John Fletcher, "Erotisme et création, ou la mort en sursis", Entretiens, 31 (1972), pp. 131-140.

Claude DuVerlie, "Amor interruptus: The

question of Eroticism or, eroticism in question in the works of Claude Simon," Substance, no. 8 (Winter 1974), pp. 21-33.

Christiane Makward. "Claude Simon: Earth, Death and Eros," Substance, no. 8 (Winter 1974), pp. 35-43.

<sup>9</sup> Jean Ricardou, "La Bataille de la phrase," dans Pour une théorie du nouveau roman (Paris: Seuil, 1971), pp. 118-158.

<sup>10</sup> Claude DuVerlie, op. cit., pp. 9-10.

<sup>11</sup> Claude Simon, "La Fiction mot à mot," dans Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, tome 2. (Paris: Union Générale d'Editeurs, "10/18", 1972), p. 80.

<sup>12</sup> Claude Simon, Triptyque (Paris: Minuit, 1973), pp. 7-71. Toutes les références à ce texte seront simplement indiquées par le numéro de la page.