

TEXTYLES

Textyles

Revue des lettres belges de langue française

7 | 1990

Marcel Thiry prosateur

La carte postale et sa fiction. Marcel Thiry et Claude Simon

Françoise Chenet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1810>

DOI : [10.4000/textyles.1810](https://doi.org/10.4000/textyles.1810)

ISSN : 2295-2667

Éditeur

Le Cri

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 1990

Pagination : 163-172

ISBN : 2-87277-001-1

ISSN : 0776-0116

Référence électronique

Françoise Chenet, « La carte postale et sa fiction. Marcel Thiry et Claude Simon », *Textyles* [En ligne], 7 | 1990, mis en ligne le 09 octobre 2012, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/1810> ; DOI : [10.4000/textyles.1810](https://doi.org/10.4000/textyles.1810)

Tous droits réservés

LA CARTE POSTALE ET SA FICTION

MARCEL THIRY ET CLAUDE SIMON

Marcel Thiry, Claude Simon : le rapprochement n'est pas évident. Il est un point sur lequel ils se rencontrent cependant : l'usage symbolique et diégétique de la carte postale. On sait qu'*Histoire* de Claude Simon ainsi que *L'Acacia*¹, plus récent, sont construits en vrais châteaux de cartes (postales) sur un vide central, l'absence du père. Le rôle que Marcel Thiry, dans *Distances*² fait jouer à ces morceaux de carton illustrés et glacés intéresse aussi la construction de la fiction dans ses rapports avec l'espace, le temps et la mort puisqu'ici le récit se constitue sur une autre absence, celle de la fille, Désirée, séparée de son père par le voyage puis par la mort³. Chez ces deux auteurs, la carte postale n'a pas seulement la valeur instrumentale d'un médium (ce qu'elle est essentiellement dans tous les cas de figure y compris à l'intérieur des différentes fictions), matérialisant la «distance» qu'elle tente d'annuler ; elle a moins encore une simple valeur référentielle qui la constituerait en «représentation» d'un là-bas qui échappe par définition à la deixis, elle est d'abord signe. Insérée dans un ensemble (un «jeu de cartes», dit explicitement Marcel Thiry), elle forme système, détermine un code, se

¹ *Histoire* (1967) et *L'Acacia* (1989), Paris, Editions de Minuit.

² *Distances*, dans M. THIRY, *Nouvelles du grand possible*, Bruxelles, Labor, 1987.

³ «Le titre de la nouvelle désigne la triple séparation qui, dès le lendemain de son mariage avec un Américain, a éloigné Désirée de son père, un veuf tranquille qui dirige une maison de commerce liégeoise» (P. HALÉN, *Marcel Thiry. Une poésie de l'imparfait*. Bruxelles, Artel-Ciaco, 1990, p.108).

fait langage et finit par donner l'image non du lieu qu'elle est censée reproduire et «transporter» dans l'ici de la narration — ce qui met en évidence sa véritable nature de métaphore —, mais d'une utopie qui est celle de la possibilité d'une relation, au moins narrative, entre des mondes, des êtres, des époques définitivement et catastrophiquement séparés par la mort. Attendre les cartes postales expédiées par sa fille avant son accident, ce n'est pas pour M. Cauche un geste de piété paternelle soucieuse de constituer en «souvenirs» tout ce qui reste de Désirée en lui construisant symboliquement, par cette mémoire de carton glacé, un tombeau, c'est se donner l'illusion que la mort est relative et que le temps et la distance peuvent s'annuler, au moins l'espace d'un délai postal⁴. De même, pour le narrateur d'*Histoire* et de *L'Acacia*, c'est tenter de retrouver le temps de sa genèse et de comprendre «comment c'était» avant et comment il peut être là, lui, à les scruter et à en faire du texte, tant il est évident que l'auteur et son texte sont nés de ces cartes laconiques, envoyées par le père à une jeune fille rêvant au milieu de ses photos et de ses cartes étalées autour d'elle. Elles ne peuvent être ce *memento mori*⁵, qu'à la condition que le destinataire et / ou le narrateur reconnaissent leur fonction herméneutique.

Comme on le voit, la carte représente bien plus que ce qu'elle montre. Elle met en jeu très exactement — et au pied de la carte-lettre — une vision du monde, ou plus exactement d'un monde reconstruit suivant les modalités de toute fiction, qui impliquent l'insertion d'une histoire dans un espace-temps dont la carte plus que tout autre médium illustre cette nécessaire double articulation. C'est, en effet, cette ambivalence — être à la fois du temps et de l'espace — qui la définit. Figuration d'un ailleurs qui peut aussi être un autrefois, elle ne remplit sa vraie fonction qu'expédiée dans un temps précisé par un tampon à un destinataire qui la reçoit dans un autre temps et peut reconstruire autour

⁴ Ce qui ne va pas sans ironie et dérision, ainsi que le remarque Pierre Halen qui conclut sur le pessimisme thyréen et le tragique de notre condition (*op. cit.*, p.155).

⁵ Voir Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*. Paris, Les Contemporains-Seuil, 1988, p.55 : «Dans une grande proximité avec celui que Barthes expose dans *La Chambre claire*, le rapport de Simon à la photo s'effectue littérairement sous le signe d'un *ça a été* irréfutable et d'un *memento mori* qui invitent à reconstituer non seulement la scène représentée, mais aussi ce dont elle marque le point d'aboutissement.»

d'elle un fragment de l'histoire de l'expéditeur. Ce qui semble exclure les cartes expédiées sous enveloppe.

C'est dire que la carte est d'emblée fictionnelle et qu'il suffit de l'avidité rêveuse du destinataire pour qu'elle nourrisse son imaginaire puis le récit. Claude Simon le dit explicitement de sa mère :

Comme si l'énorme appétit qui lui faisait engloutir chocolats, foies gras, pintades et sorbets au cours de ces dîners dont elle conservait avec un soin gourmand les terrifiants menus lui permettait d'engloutir et de digérer sans distinction à la façon d'un paisible ruminant les cathédrales, les bergers landais, le Stock Exchange, la grotte de Lourdes et les polissonnes petites femmes en culotte ⁶.

La métaphore qui assimile la carte à la nourriture se retrouve filée dans le texte de Marcel Thiry (cf. : «il pensait à la double ration de carton azuré du lendemain matin», p.33), mais sous la modalité d'une avidité écoeurée : la carte avec ses couleurs criardes et toute la laideur qu'elle véhicule ⁷ et qui, en un sens, tuera son destinataire, ne «passe pas» (p.21). Plus subtilement encore dans *Distances*, la carte est toujours liée au repas, soit qu'elle apparaisse comme une sorte de gâterie que le père se réserve rituellement après un repas sommaire (p.20), soit que son texte évoque le «ranch-hôtellerie» de la Death Valley d'où elle a été écrite, et qu'il imagine sa fille l'écrivant «avant le dîner, sur un coin de nappe» (p.45), soit, enfin, qu'elle soit montrée avec le jeu tout entier aux Ambert après le café décaféiné du repas dominical auquel ils ont invité le père endeuillé (p.61).

Un pas de plus et, par sa dévoration silencieuse et solitaire, elle deviendrait l'occasion d'une sorte de cannibalisme analogue à celui qui terrifiait M. Cauche chez la spirite-grosse,

quand il avait cru découvrir chez la blafarde vieille fille cet appétit de commercer avec une morte enfin plus proche d'elle que les ducs de Bourgogne (p. 66).

La carte postale ne donne pas à voir un lieu mais un cadavre :

La spirite avait doucement étendu la main, pris une carte sur le jeu des vues d'Amérique, et elle disposait devant elle sur la table, bien à plat, bien isolée, une image d'un grand hôtel en proue de navire ou de fer à repasser, dans une avenue de Philadelphie. [...]

⁶ *L'Acacia*, p.118 ; voir aussi p.23 : «Parfois, au dessert, elle sortait de son sac et montrait à l'enfant les cartes postales qu'elle avait achetées».

⁷ Cf. P. HALEN, *op.cit.*, pp.121, sq.

Elle parlait bas, à cause du vieillard endormi, et aussi parce qu'il lui était difficile de prononcer des mots trop précisément évocateurs du cadavre, de dire qu'il fallait un temps après la mort pour que le corps commençât son effacement et que l'âme dégagée pût parler. [...]

Elle tenait maintenant ses deux mains appliquées aux deux bords latéraux de la carte-vue, les deux index bien parallèles, les deux pouces réunis le long du bord inférieur, faisant de trois côtés un cadre de chair au ciel bleu atroce de la photographie. M. Ambert dormait sans qu'on entendît sa respiration, sa belle barbe blanche immobile comme celle d'un gisant (pp. 67-69).

Le glissement de la «carte-vue» vers le «gisant» en passant par l'évocation du cadavre et l'espèce d'incarnation que représentent les doigts qui la bordent, met en évidence ce phénomène assez curieux : la carte participe de la chair, mais d'une chair vouée à la mort puisqu'à la fin de la nouvelle, la dernière carte reçue sera bordée non plus des doigts d'Ariadne mais de noir. C'est la raison pour laquelle, dans ce commerce avec les morts que décrit Ariadne, elle occupe une situation intermédiaire entre les souvenirs triviaux d'Augustine (qui renvoient à un corps non seulement aboli mais n'ayant jamais eu ce type d'existence pour le père) et les invocations de la spirite qui ne peuvent toucher qu'une âme définitivement désincarnée. C'est en ce sens que la carte est émouvante et peut encore faire palpiter, jusqu'à la mort orgastique, le cœur du père. Dans *L'Acacia*, elle peut troubler ou faire rire la mère qui reçoit, de son futur mari ou de ses cousins, les flots de cartes dont l'évocation inaugure *Histoire* (p.18), dans l'exact prolongement narratif de la photo du père que la mère a fait agrandir et peut encore voir du lit où elle agonise.

Ce lien entre la mort et la carte postale motive la fiction et en donne la diégèse. Ou, d'une autre façon, c'est le fil d'Ariane de ces trois récits — et n'est-ce pas pour souligner cette fonction que Marcel Thiry donne ce nom mythique d'Ariadne au médium rival de la carte dans *Distances* ? Pour retrouver à la fois le temps et l'espace traversés par l'expéditeur, autrement dit son histoire, il suffira de le rembobiner à l'envers comme il se doit dans tout texte-labyrinthe. Le point focal du récit est dans les trois cas, non l'expéditeur mais le destinataire, c'est-à-dire le point de vue de la fin et donc de la mort. La fin d'*Histoire* décrit la mère à l'agonie :

Décharnée maigre à faire-part. Peut-être se les faisait-elle porter sur son lit les relisait-elle (p. 383).

L'une de ces cartes qu'on retrouve dans *L'Acacia* montre un cimetière hémicirculaire où pourrait se trouver la tombe du père (p.384). Les dernières cartes de Désirée sont envoyées de la Death

Valley et, pour faire place aux « lettres mortuaires », le père écarte (é-carte) les cartes-vues et les « enfouit » dans un tiroir, ce qui revient à les y enterrer symboliquement (p.49).

Le dispositif est à vrai dire plus complexe : si M. Cauche dans *Distances* est bien le destinataire direct du point de vue duquel l'histoire pourrait prendre un sens, il est menacé dans sa maîtrise par son patron qui veut prendre la direction de l'enquête :

— Croyez-moi, M. Cauche, vous avez là les données suffisantes pour reconstruire jour par jour et presque heure par heure les dernières semaines de Désirée.[...]

— ... Les matériaux que nous avons déjà, c'est-à-dire déjà toute un riche ressource, monsieur Cauche... Que nous parliez-vous de correspondance coupée, de signaux terminés ! Vous êtes bien loin d'en avoir perçu tout le sens ; ces cartons vont continuer d'émettre leur radiation de nouvelles, il n'y a qu'à les y aider en complétant leurs communiqués sommaires par une documentation environnante, et vous verrez que celle-ci va se proposer nombreuse. Nous avons du pain sur la planche M. Cauche (pp.64-65).

Bien entendu, M. Ambert, « mordu de la tarentule historique » qui le passionne pour l'histoire du lieu, ne peut comprendre que c'est la « radiation », en tant que présence modulée et différée du corps absent, qui intéresse seule M. Cauche et non la « documentation environnante ». De toutes les fonctions de la communication qu'assume nécessairement la carte, la fonction phatique est de loin la plus importante pour lui. Il lui subordonne toutes les autres au point d'aimer les fautes d'orthographe de Désirée parce qu'elles sont une modalité de ce contact intime et personnel qu'il veut maintenir avec sa fille.

Les fautes d'orthographe étaient des inflexions, des manières à elle, et la rendaient mieux présentes. Elle ne disait jamais si elle était heureuse. Cela, les géographies les plus fouillées n'aideraient pas M. Cauche à le découvrir. Mais il s'était promis qu'il ne voudrait pas le savoir (p.55).

La référentialité des cartes (icône et message verbal) ne sert qu'à baliser l'itinéraire et à calculer le nombre de cartes qu'il peut recevoir, à mesurer sa « survie postale » (p.55) ou à comprendre la mystérieuse lacune de la carte du 29 mai. Les cartes, telles que les organise M. Cauche, dessinent moins une histoire passée et qu'il faudrait reconstruire comme le voudrait M. Ambert, qu'un devenir probable, soumis aux aléas de la poste.

De ce fait, la narration obéit à un double système temporel. Le premier, chronologique et linéaire, est celui choisi, en apparence, par le narrateur de la nouvelle qui suit l'ordre de la

réception des cartes et celui de leur effet sur le destinataire. Le second, sous-jacent, est l'ordre — ou le désordre — intime de M. Cauche qui les relie aux deux jours de bonheur passés avec Madeleine et les compare aux étoiles mortes qui continuent à envoyer leur lumière sur la terre :

C'était toute une vie à laquelle M. Cauche remontait souvent comme à une ère fabuleuse de l'histoire universelle, retournait comme à tout un continent de mémoire, plus étendu que le souvenir de bien des années de son existence.

Or pendant la même durée, deux jours, deux nuits, Désirée vivrait encore, si c'est vivre que de faire sentir. Elle serait l'étoile morte aussi visible que les étoiles vivantes. De cette durée aussi il fallait faire un continent immense (pp.46-47),

mais aussi un texte qui ait cette fabuleuse dimension spatio-temporelle. La carte y joue son rôle d'analogon, non d'un ailleurs qui n'intéresse pas M. Cauche, mais d'un temps résolument autre, intérieur et cosmique. Paradoxalement peut-être, le récit, dans sa brièveté, suggère l'immensité de ce continent. Sans doute parce que cadré comme une carte postale dont il a le laconisme, il donne à un événement singulier une portée universelle, par le moyen même de la carte : l'ouverture sur l'infini au «bleu insoutenable». Conçoit-on une carte postale représentant un paysage, sans un coin d'azur plus ou moins criard et atroce ? Cartes et étoiles se répondent en écho comme les souvenirs de M. Cauche. L'analogie entre les cartes et les étoiles donne la structure réticulaire du récit dont le schème est la constellation. Ce qui implique des moments forts, une série d'instantanés pleins irradiant dans un temps fragmenté (cf.p.55) et vide pour l'essentiel. Le plein de l'instant, que matérialisent la carte ou l'étoile, donne son sens au vide fondamental de l'existence. Variation sur le vers de Nerval : «Ma seule étoile est morte...», cette nouvelle chante le désir insensé de vaincre l'Achéron. Le rêve de M. Cauche est orphique. C'est pourquoi il est si poétique sous son apparente médiocrité d'employé docile et réglé, et qu'il convient d'en faire un héros thiryen⁸.

Si les récits de Claude Simon laissent de côté les étoiles mortes et les facteurs psychopompes, ils font de la carte le même usage thanatographique. Moins un dialogue avec les morts qu'une possibilité de leur redonner la parole, les cartes sont

⁸ Cf. P. HALÉN, *op.cit.*, pp.113, sq.

les images les instants les voix les fragments du temps du monde multiple fastueux inépuisable éparpillés sur un lit de mourante (*Histoire*, p.385).

Dans ces récits, le narrateur n'est pas le vrai destinataire. Il relaie la mère à qui elles étaient adressées et qui les lui a laissées. Destinataire au second degré, il cherche à partir des cartes, données dans un désordre apparent en tas ou en paquets, à retrouver le temps (temporalité et époque) de la destinataire, sa sensibilité, son imaginaire, mais sans aucune tentative de reconstruction linéaire. Les textes décrivent le plus souvent la mère en lectrice mais avec une évolution qui pourrait faire sens puisqu'à la fin d'*Histoire*, elle est l'expéditrice (la destinataire étant alors sa propre mère) ; de même au début de *L'Acacia* où elle les montre au narrateur encore enfant avant leur expédition aux parents et connaissances (p.23).

La carte est dans ces textes autant un document, une archive, que l'une des pierres constitutives du monument qu'édifie toute narration. A condition qu'on ne se méprenne pas sur le sens de l'image : l'édifice (qui ne prétend pas être édifiant) n'est jamais achevé chez Claude Simon, tantôt en construction ou en réfection sur le modèle que donne *Leçon de choses*⁹ ou en «déconstruction», fissuré, lézardé, les deux mouvements allant souvent de pair dans le va-et-vient de l'écriture et de la lecture.

Dans cette perspective, la carte est un matériau de choix : elle est un de ses *stimuli*, dit Claude Simon¹⁰, c'est-à-dire pierre angulaire de l'édifice fictionnel que construit l'imagination de celui qui la regarde, excitée autant par ce qu'elle montre/dit que par ce qu'elle ne dit pas. Elle donne d'emblée l'image d'un monde fragmenté et lacunaire d'où jaillissent aussi bien la fiction qui s'essaye à combler les trous, que l'investigation maniaque qui reconstruit la réalité manquante à coups de raisonnements hypothético-déductifs, à la manière de M. Ambert dans *Distances*. La carte postale est non seulement stimulante narrativement mais elle met en abyme le désir qui produit la fiction, la fiction elle-même avec ses failles et ce monde impossible à totaliser par le jeu d'une écriture mimant celui des cartes,

⁹ Cf. L. DÄLLENBACH, *op cit.*, pp.115, sq.

¹⁰ Cf. colloque de Cerisy, *Lire Claude Simon*, Les Impressions Nouvelles, 1986, p.117.

fragments, écailles arrachées à la surface de la vaste terre : lucarnes rectangulaires où s'encadrent tour à tour des tempêtes figées, de luxuriantes végétations, des déserts, des multitudes faméliques, des chameaux, ou des indigènes à peine nubiles aux poitrines nues, déguisées en porteuses d'eau ou en joyeuses de tambourin et posant [...] devant l'objectif de photographes chinois ou cairotes opérant pour le compte de maisons de commerce anglaises (*Histoire*, 1967, pp.19-20).

L'entassement des mots correspond à celui des cartes et reflète dans la phrase simonienne le désordre du monde tel qu'il est perçu et reçu.

Ce parti pris énonciatif remarqué par la critique ¹¹ correspond à une vision du monde qui n'est pas très éloignée de celle de Marcel Thiry. Chez ces deux auteurs, la carte est dénoncée comme foncièrement factice et mystifiante. Dans *Distances*, c'est ce bleu intolérable et obsédant ¹² qui marque leur mensonge :

Toutes ces vues de paysages souvent admirables étaient laides ; la voyageuse s'en était excusée et expliquée dès son premier envoi : inutile de chercher mieux, il n'en existait que d'horribles sur tout le territoire des Etats, on n'aurait pu dire par quel maléfice. Mais toutes uniformément, qu'elles montrassent un grand hôtel de New York, un pont sur un large *freeway* ou une vue de Saint-Louis, toutes étaient sommées du même ciel bleu dur, de ce bleu qui culotte les jambes admirables de la tambour-major dans toute parade américaine, les cortèges-réclame comme les défilés universitaires. Un bleu insoutenable en vérité (pp.20-21).

Cette conception esthétique de la vérité, nimbée de platonisme, se retrouve chez Claude Simon lorsqu'il s'interroge sur le sens de «signifié» et se demande si, en fin de compte, le seul «signifié» de tant de descriptions et de textes n'est pas tout simplement la «beauté» telle que la définit en somme Baudelaire dans *L'invitation au voyage*, un désir d'ordre et d'harmonie ¹³.

Le plus frappant dans *Distances* comme dans les textes de Claude Simon, c'est que, dans le fond, toutes ces cartes se ressemblent et donnent du monde la même image.

A peu de choses près, elles auraient pu être toutes pareilles, la même presque, c'est-à-dire également grisâtres elles aussi, mal tirées sur des

¹¹ Cf. L. DÄLLENBACH, *op.cit.*, pp.121, sq.

¹² Cf. P. HALEN, *op.cit.*, p.125.

¹³ Cf. lettre de C. Simon adressée à L. Dällenbach (et le remerciant ailleurs d'une carte postale), *op.cit.*, p.166 : «Et si le "signifié" n'était ni "massacre", ni "destruction", ni "pommier" mais simplement beauté?... (ordre, harmonie, etc.)».

rectangles de mauvais carton, monotones comme les collines, les ruines ou les étendues informes qu'elles représentaient (*L'Acacia*, p.23).

Elles sont interchangeables parce qu'elles sont produites par le même imaginaire collectif qui fantasme le monde au lieu de le dire, tel quel, dans sa nudité ineffable. Mais précisément, parce que cette nudité est ineffable (c'est celle du corps absent), elle ne peut par définition être dite. Et le monde se couvre ainsi de cartes — «écailles» — qu'il faut soulever, retourner en tous sens et examiner suivant la méthode préconisée par M. Ambert mobilisant toute sa science : «la géographie» et «la critique des textes» (*Distances*, p.63). Cette lecture du monde et de ses représentations n'est que l'un des possibles d'une réalité qui de toute façon nous échappe. Comme Désirée, définitivement morte avec la dernière carte reçue par son père.

Le désir du beau se confond donc avec celui de l'unité perdue et de la fusion. La solution trouvée par Claude Simon et Marcel Thiry est le recours à l'analogie et à la métaphore. Le sens est dans le transit qui fait tout revenir au Même¹⁴ jusqu'au point final qui est aussi celui du commencement et de la genèse.

... se montant les uns sur les autres, pressés sur quelque charogne déjà puante : non pas la matrice mais (comme si celle-ci contenait à la fois son origine et sa fin) le cadavre noir de l'Histoire. Puis il pensa que c'était le contraire, que c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers, sans compter les harnachements, les selles, les armes, les éperons même, dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucs digestifs et la rouille se chargeaient de tout réduire, y compris les molettes aux dents aiguës des éperons, en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes, peu à peu assimilés et rejetés à la fin par son anus ridé de vieille ogresse sous forme d'excréments (*L'Acacia*, p.243).

La «matrice» qui contient «à la fois le début et la fin» est cette Histoire dévorante, c'est-à-dire le texte lui-même qui avale tout ce qui se *présente* et prétend en faire une *représentation*, autrement dit du sens et de la morale dont l'origine idéologique et la finalité politique sont assez évidentes. Le refus d'une Histoire/histoire linéaire et «sensée» est le sursaut d'un auteur menacé d'avalément

¹⁴ Cf. P. HALEN, *op.cit.*, pp.132, sq., le chapitre «Discordances et préoccupation du Même» et Cf. L. DÄLLENBACH, *op.cit.*, pp.59, sq., le chapitre «De génération en génération».

avant même d'avoir produit son *Histoire* et reconnu le mensonge des cartes. Le sursaut de M. Cauche devant Ariadne, spirite-ogresse, autre figuration de l'Histoire dévorante avec son père, est de même nature. Cette vision excrémentielle de l'Histoire informe le paysage simonien et assimile les différentes formes de transit — textuel et intestinal — au mouvement même du monde et de la création.

La dernière carte évoquée par *Histoire* et envoyée des Seychelles établit encore plus explicitement ce lien entre la la mort et la genèse. Sa description suit celle de la mère mourante et évoquant (suppose son fils) ces îles bienheureuses où elle fait escale, portant dans son sein le narrateur :

... ces plis d'un gris plus clair serpentant s'entrecroisant comme un réseau de racines la pluie chaude c'est dommage le bruit torrentiel les larges gouttes sur les feuilles réfugiée dans la boutique d'un marchand quelconque sans doute celui qui lui avait vendu la carte postale un monsieur S.S. Ohashi à peau jaune regardant écrire sur un coin de table ou de comptoir la femme penchant son mystérieux buste de chair blanche enveloppé de dentelles ce sein qui déjà peut-être me portait dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ces deux énormes yeux sa tête de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi ? (pp. 401-402)

«Lové sur lui-même», le texte simonien l'est indiscutablement et le paysage comme l'image du ver à soie (soi ?) renvoient à l'emblème de l'entrelacs de la préface d'*Orion aveugle*. Plus troublant est le rapprochement que l'on peut faire entre cette mère écrivant sur un coin de table d'une île lointaine et Désirée que son père imagine dans la même position :

La vue montrait une route en lacet, avec une sorte d'esplanade en face d'une vaste muraille de montagnes en tables, d'un bleu sombre strié d'horizontales roses, sous le ciel d'inévitable azur. Il y avait un banc sur cette esplanade, et Désirée écrivait : *Nous étions sur ce ban il y a deux heures*. Les bans du mariage, encore si proches, la publication des bans [...]. Désirée écrivait toujours le soir, arrivée à l'hôtel (peut-être avant le dîner, sur un coin de nappe, une fois le repas commandé? mais y avait-il des nappes?) (pp.44-45).

Le lacet et l'entrelacs... le paysage strié, ici par la lumière, chez Claude Simon par la pluie. Des interrogations, des hypothèses, une fiction. Et dans les deux cas, la carte postale, un corps et un rêve de femme promise à la mort...