

Article

« Du Tricheur à Tryptique, et inversement »

Anthony Cheal Pugh

Études littéraires, vol. 9, n° 1, 1976, p. 137-160.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500385ar>

DOI: 10.7202/500385ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

DU TRICHEUR À TRIPTYQUE, ET INVERSEMENT

anthony cheal pugh

Préambules, théoriques et hypothèses de lecture

Le présent essai ne consiste pas en une comparaison d'un roman traditionnel avec un texte moderne : nous parlerons, de préférence, de deux instances d'un texte continu : l'intertexte simonien. Ceci nous aidera à dégager de la première étape textuelle certaines séquences, et séries de séquences, qui, intratextuellement (c'est-à-dire à l'intérieur de l'unité textuelle qui s'intitule *Le Tricheur*) produisent des effets de lecture spécifiques, mais qui, relues à l'aide de la *mémoire textuelle*, se transforment en virtualités du texte futur, sont en quelque sorte *réactivées*. Les rapprochements textuels ainsi effectués peuvent se classer, provisoirement, selon l'ordre des variantes établi par Jean Ricardou¹, soit (avec quelques modifications) :

- 1) des effets de répétition — nous parlerons initialement, et métaphoriquement, de simples échos, ou d'effets de retentissement, plutôt que de « mise en abyme » intertextuelle — séquences qui n'ont pas de valeur d'unification ou de contestation de l'unité intratextuelle,
- 2) des effets transitaires potentiels — séquences de variantes qui tendent à perturber le récit par leur pouvoir d'attraction et de dispersion de certains motifs thématiques diégétiquement épars, mais rassemblés par divers jeux de signifiants et de signifiés en ce que nous appellerons des *figures composites*,
- 3) des effets virtuels réalisés — variantes, figures, etc., qui, dans le roman récent, accomplissent une textualisation complète. Le texte ancien n'anticipe pas le texte récent ; là où ses virtualités sont réactivées et transformées, il en participe.

¹ *Le Nouveau Roman*, coll. « Écrivains de toujours », Paris, Éd. du Seuil, 1973, pp. 76-90.

Le potentiel de retentissement et de transformation des éléments qui constitueront nos trois *figures* principales (les signes du Père, les signes de la Mère, et les signes du sujet inconscient de l'écriture)², dû, au niveau de la thématique psychologique du premier roman, à l'évidente universalité de l'Œdipe, doit être restreint, limité au seul champ de l'écriture/lecture. Si nous utilisons un schéma néo-freudien, et banal à outrance, ce sera pour opérer aussitôt un déplacement indispensable qui nous permettra de transformer ce qui, dans *Le Tricheur*, fait figure de référence psychologique, et par conséquent de « profondeur humaine », en surface textuelle. Il semblera, peut-être, que le concept d'un « sujet inconscient de l'écriture » soit destiné à encourager la rétention du vieux couple fondé sur l'opposition surface/profondeur, mais ce « sujet » n'est en fait que le texte lui-même, celui qui, dans le roman de 1946, ne connaît pas encore (ou ne peut pas réaliser) son propre pouvoir productif. Il faudra donc entendre les quelques termes psychanalytiques qu'il nous arrivera d'employer, non comme cherchant à légitimer une quelconque tentative d'analyse, mais comme visant à contribuer à la très métaphorique théorie « érotique » de l'écriture, qui cherche à suivre le parcours obscur du désir, et à retrouver le procès de ses décharges énergétiques. Or, il se trouve que la plus grande partie des séquences qui nous intéressent dans *Le Tricheur*, de par leur pouvoir (virtuel ou réalisé) de contestation diégétique et de productivité textuelle, sont reliées au triangle œdipien que nous avons décrit plus haut. Ce que nous voulons montrer, c'est la double articulation de ce triangle passionnel, qui se lit au niveau de l'interprétation psychologique et métaphysique comme la source de la « révolte » que raconte le roman, et, en même temps, de son échec, mais qui, au niveau textuel, génère une contestation diégétique libérant (partiellement) certains fragments, transformés ainsi en virtualités de la révolution textuelle future. Nous étudierons donc, dans l'ordre,

- 1) l'évidence textuelle qui permet de parler d'une figure *composite*³ réunissant les signes du Père,

² Cf. le récent article de Julia Kristeva, « D'une identité l'autre » (le sujet du « Langage poétique »), *Tel Quel*, n° 62, été 1975, pp. 10-27.

³ Notion suggérée par l'excellent exposé de Lucien Dällenbach « Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon », dans *Claude Simon: Analyse, Théorie*, Coll. 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1975, pp. 151-171.

- 2) quelques transformations, virtuelles, et réalisées (un cas majeur de réinscription, dans *Triptyque*) qui affectent les signes de la Mère,
- 3) des effets textuels, résultant d'un travail de *condensation* et de *déplacement*, qui révèlent, selon nous, un moment essentiel de la libération du *désir* du sujet de l'écriture, dissimulé dans l'hétérogénéité des personnages.

Il ne nous reste maintenant, avant de passer à l'étude des textes en question, qu'à essayer d'expliciter cette notion de *mémoire textuelle* que nous avons hasardée plus haut. Nous désignons, par cette formule, qui peut paraître excessivement subjective, un domaine — une activité plutôt — assez obscur, celui même que cet essai, et certaine tentative de « lecture polyvalente »⁴, commencent à cerner. Si la formule semble privilégier la subjectivité du lecteur, c'est parce que nous nous intéressons non seulement à l'analyse des textes que la lecture « polyvalente » rassemble, mais au processus qui, nécessairement, la précède. En recherchant ce stimulus initial, nous sommes obligés de constater que le processus débute par le déclenchement de souvenirs, vagues ou précis, d'un *ailleurs* textuel. Ce phénomène, l'écriture simonienne en est devenue très consciente : « jalousie où donc page de droite en haut », (*La Bataille de Pharsale*, p. 90).

On l'a déjà noté : la « bataille de la phrase »⁵ comporte une invasion de citations. Or, il est évident que le travail de l'écriture chez Claude Simon comporte une activité mnémonique considérable, mais on a insisté depuis trop longtemps sur cette activité au niveau de l'image visuelle, c'est-à-dire des référents extratextuels, et au niveau de la transformation créatrice de souvenirs personnels. Depuis longtemps, les romans ont abandonné ces formules « obsessionnelles » qui scandaient une thématique de la destruction et de la mort, mais, dans les textes plus récents, surgissent, de temps en temps, des images-souvenirs qui produisent chez le lecteur une forte impression de « déjà vu », le relançant aussitôt dans l'intertexte, qui, pour nous, comprend automatiquement la première période. Loin d'être des images « obsessionnelles », ces

⁴ Voir notre « Invitation à une lecture polyvalente », *op. cit.*, pp. 387-394.

⁵ Cf. l'essai de Jean Ricardou dans *Pour une théorie du nouveau roman*, Coll. « Tel Quel », Paris, Éd. du Seuil, 1971, pp. 118-158.

fragments textuels fonctionnent, sur le coup, comme des rappels non d'un domaine irrécupérable (l'inconscient, ou le passé) — alors que les formules dont nous parlions plus haut insistaient sur la destruction du passé — mais d'un domaine rendu accessible par un déplacement dans le temps et dans l'espace, c'est-à-dire la relecture d'un autre texte. C'est pourquoi, plutôt que de parler d'un quelconque inconscient textuel, qui serait une réserve a-temporelle d'images et de métaphores privilégiées, nous préférons imaginer un «sujet inconscient de l'écriture» qui, en réalisant son désir essentiel (se faire texte), doit réactiver, délier, et transformer ces «nœuds de significations»⁶ particulièrement prégnants. L'analyse textuelle peut faire croire à la possibilité de lectures simultanées; la notion de mémoire textuelle remplace la lecture, comme l'écriture, dans la dialectique de la Présence et de l'Absence, condition fondamentale du désir.



Commençons par regrouper les signes du Père, doublement absent de par sa mort (celui de Louis — le «tricheur» du titre — est mort sur le champ de bataille au lieu-dit «la corne du bois» p. 27) et de par sa déchéance symbolique (celui de Belle — compagne du tricheur — avait été laissé pour mort «au bois des Caures» p. 90), car, et le garçon et la fille réagissent agressivement aux souvenirs concernant leurs pères respectifs. Celui-là évoque le sien comme un modèle auquel il fallait se mesurer (pp. 32, 45), comme un colon brutal (p. 31), et celle-ci revoit toujours le sien comme un alcoolique pitoyable, tantôt meurtrier potentiel, tantôt se suicidant. Ce qui est plus significatif (psychologiquement), c'est que ce père (Gauthier) nourrissait, selon sa fille, des desseins incestueux (pp. 14, 133). Nous anticipons ici sur les premiers signes textuels du Père, mais c'est pour faire ressortir cet effet de paronymie (Corne, Caures) qui vient troubler la singularité des pères respectifs, d'autant plus que l'on peut y observer un calembour qui redouble l'absence de l'un (corps-ne du bois) et le sursis de

⁶ Lacan, cité par Claude Simon dans «La fiction mot à mot», *Nouveau roman; hier aujourd'hui*, vol. 2, «Pratiques», Coll. 10/18, Paris, Union Générale d'Éditions, 1972, p. 73.

l'autre (bois des corps). Dans le texte, c'est la montre que jette Louis (à la deuxième page) qui constitue le premier indice de son « complexe », car c'est la montre que portait son père à sa mort. Enragé par ses intermittences, Louis la lance en l'air, la qualifiant ainsi :

— **Putain de montre alors!... Sacrée cochonnerie de montre! Tiens j'en ai plein le dos de cette toquante, plein le dos! Allez! (p. 10)**

Ce geste de révolte à la Rousseau indique clairement la coïncidence de deux aspects essentiels de l'idéologie que véhicule le roman réaliste : l'autorité du Père, et la domination du Temps. La révolte du tricheur sera donc dirigée d'emblée contre ces adversaires redoutables. Mais ce qui nous permet de dire que cette révolte est aussi, et d'emblée, celle de ce que nous avons nommé « le sujet inconscient de l'écriture », c'est que Gauthier est décrit, deux pages plus loin, comme « son toqué de père » (p. 13). Cette ouverture polysémique (toquante, toqué) non seulement tourne la Loi en folie, mais souligne le fait que le geste de Louis textualise la déchronologie partielle de ce premier chapitre du *Tricheur* : à partir de ce moment-là le récit, tout en narrant une fugue — c'est-à-dire un trajet spatio-temporel rectiligne — peut devenir un périple circulaire (Louis quittant, et revenant à Belle endormie dans le petit bois), et — le modèle joycien d'*Ulysse* fait sentir son influence — une machine à produire des associations. L'invasion du souvenir dans le récit produit bon nombre d'exemples de perturbation diégétique, mais l'auteur prend soin en général de ramener son personnage, après chaque échappée dans le passé, au stimulus sensoriel initial. Ce qui nous intéresse davantage, ici, c'est le travail métaphorique qui anime ces souvenirs, et qui révèle, tendanciellement, la précarité du statut individuel des personnages. Ce travail est beaucoup plus fort dans le premier chapitre du *Tricheur* qu'ailleurs dans le roman ; par la suite, l'anecdote impose ses lois déterministes, et il se produit une sorte de dissipation de l'intensité métaphorique, qui, au lieu de fonctionner comme lien associatif entre le présent et le passé, et de contester le récit en devenant elle-même diégétique, source de micro-récits (analepses internes et externes)⁷,

⁷ Terminologie de Gérard Genette, voir *Figures III*, Coll. « Poétique », Paris, Éd. du Seuil, 1972, pp. 90-100.

remplit un rôle plus banalement descriptif, sauf dans quelques cas, que nous détaillerons, où la contagion métonymique occasionnée par le style fragmentaire et a-chronologique de ce premier chapitre produit, plus loin dans le texte, des effets de retentissement servant à souligner certains thèmes, notamment celui de l'éternelle répétition des destinées.

L'abandon de la montre du père non seulement permet au récit d'accommoder toutes sortes de retours en arrière, mais naturalise la déchronologie : la montre ne parlera dorénavant que pour l'herbe dans laquelle elle tombe :

C'est idiot d'avoir jeté cette montre. Maintenant dans le champ, là-haut, qui la trouvera ? et elle s'est peut-être remise à marcher pour l'herbe. (...) Dire qu'elle me l'a donnée sur son lit de mort ! Elle la portait toujours dans son sac, malgré que ce fût une montre d'homme, mais voilà ! il l'avait sur lui quand il a été tué. (p. 44)

On connaît le rôle du Temps comme fonction organique dans les romans ultérieurs ; cette séquence peut se lire comme la trace textuelle « originale » de ce thème majeur, qui insistera, longtemps, sur le Temps comme fléau mortel, malédiction, Djaggernat. Or, nous avons dit tout à l'heure que ce thème appartenait au complexe des signes paternels, mais ce que notre citation indique, c'est que la montre porte également la signature de la mère, et de sa mort. Ceci nous aide à relire un passage légèrement antérieur d'une façon inattendue :

Un seul coup sonna. « Quoi ? » Le son clair descendant, ailé, l'arrondi de la colline. Mécanique qui marche. Teuctacteuctacteuctactac. Crèvera pas la vieille ? Déclenchement, rouages grignotants. (p. 43)

Ce « Crèvera pas la vieille ? » réactive métonymiquement, à partir de la métaphore sous-entendue, le comparé manquant : la vieille *terre*, qui comprend dans son champ sémantique l'association mythologique avec la mère. On voit donc que l'écriture anticipe ici, par un déplacement défensif, cette forme d'agression contre la Loi qui consiste à violer la langue maternelle⁸. Le souhait meurtrier qui dissimule le désir incestueux fonctionne, par conséquent, non seulement au niveau de la fiction, où il est tout à fait cohérent, vu l'emprise de l'Œdipe

⁸ Cf. Kristeva, art. cit. : « *le langage poétique serait, pour son sujet en procès, l'équivalent d'un inceste* », p. 19.

sur le personnage, mais au niveau littéral aussi. Nous ne sommes donc pas surpris de voir le travail de deuil pour la mère doublé d'une violente impulsion meurtrière⁹ ; ce qui nous intéresse davantage, c'est le déplacement métonymique qui indique un désir plus proprement scriptural. La double articulation du « complexe » — psychologique, et linguistique — est également discernable dans le souvenir qui nous enseigne que la mère a légué à son fils un cahier contenant le récit de la mort de son père (p. 44). Du corps au corpus, il n'est qu'un pas¹⁰. Nous assistons, ici, à une première attaque, à la fois ouverte et sournoise, dirigée contre cette « famille » de conventions romanesques que le nouveau roman des années 50 et 60 ruinera définitivement. Quand Claude Simon déclare avoir été ignorant des « précipices » qui l'entouraient, jeune romancier¹¹, c'est, en partie, pour excuser certains excès dans l'attaque ouverte — plus violente encore dans *La Corde Raide* — mais il semble qu'il n'ait pas reconnu à l'époque à quel point le langage opérait, déjà, selon sa propre dynamique.

C'est le texte lui-même qui vient de nous faire glisser du Père à la Mère : dans une certaine mesure leurs signifiants sont interchangeable ; la montre est le signe de leur autorité conjointe, à travers la mort. Il n'y a pas que le Père qui soit castrateur, ce qui peut se lire, obliquement, dans le souvenir d'une dispute au sujet d'une bicyclette (pp. 31-32). Louis, petit garçon bien agressif, naturellement, veut un guidon de course pour son vélo, la mère s'y oppose formellement. Qu'est-ce, ce guidon de course (dont le référent, inversé, a été utilisé par Picasso pour représenter des cornes) sinon le phallus convoité, qu'il faut arracher à la mère mourante ? Que ce petit jeu

⁹ Cf. p. 42 : « Nos mères sont mortes en nous mettant au monde ». Ces impulsions meurtrières rappellent *L'Orestie* de Bataille. Voir à ce sujet la discussion sur le texte de Marcelin Pleynet au colloque Bataille, Coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, 1973, pp. 120-125.

¹⁰ Cf. *Roland Barthes par Roland Barthes*, Coll. Écrivains de toujours, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 163.

¹¹ Dans une interview avec André Bourin, *Les Nouvelles Littéraires*, 29 déc. 1960, pp. 4-5 :

« ... ayant rouvert récemment *Le Tricheur*, j'ai constaté qu'à l'époque où je l'écrivais je possédais déjà un goût très vif de la description, de la chose vue et possédée par la description. C'était fait maladroitement, naïvement ; mais c'était que j'étais porté par le bonheur de l'innocent, qui ne voit pas les précipices autour de lui. »

de signifiés soit intentionnel ou non, peu importe, il suffit pour amorcer notre étude des images, et des transits intertextuels, virtuels et réalisés, qui contribuent à former une figure composite de la Mère. C'est celle-ci qui, nous le verrons, assume, à la place des pères défunts et déchus, le rôle de détenteur de la Loi du récit.

Le texte qui nous permet de réactiver les virtualités intertextuelles de cette figure, c'est évidemment *Histoire*, où nous avons vu¹² que c'est à un moment d'extrême ambivalence psychologique dans le récit que l'écriture retourne à sa mythique source pulsionnelle pour accomplir une textualisation — et une érotisation — complète. Cette régression du narrateur jusque dans le ventre de sa mère (dernière page d'*Histoire*), régression en deçà du principe de plaisir, pourrait-on dire, n'a pu se réaliser qu'au terme d'un long conflit, dans lequel les signes maternels eux-mêmes se sont entourés d'ambiguïté. Nous croyons pouvoir situer la source (textuelle) de ce conflit dans *Le Tricheur*, et sa résolution dans *Histoire*. Remarquons, en passant, que la dernière page d'*Histoire*, est une réinscription (transformée, bien entendu) d'une séquence du *Tricheur*:

le brillant officier de la garnison valsant avec sa robe blanche, gonflée de dentelles comme un ballon, sous les lustres du salon aux meubles dorés et peut-être une déclaration sur un banc de pierre, nuit douce où les lilas sentaient si fort, leur parfum suffocant, ses moustaches penchées sur le golfe nu et brillant dans la nuit de son corsage étoffé, taffetas bruissant et tiède haleine... Et enfin, il y avait moi présent, « l'image vivante de son père ». (p. 46)

(Plusieurs des détails du début de la séquence apparaissent dans *Histoire*, dispersés le long du texte, mais il serait hors de notre propos de les poursuivre.) Rien d'étonnant, par conséquent, que ce soit *La Bataille de Pharsale* qui se désigne comme le lieu de la bataille ouverte des langages, et que ce soit par une véritable invasion de citations (César, Apulée, Proust, Elie Faure, etc.) que le récit s'ouvre à l'intertexte (général) et commence à réinscrire, *sans les désigner* (c'est-à-dire en employant comme précédemment la technique du retour des noms, ou la « mise en abyme » intertextuelle) des séquences beaucoup plus anciennes, comme celle qui ramène la scène de

¹² *Art. cit., supra*, note 4.

la fête foraine du *Tricheur*¹³. Ces «souvenirs», dès lors, ne peuvent plus être attribués à un «personnage» quelconque, ni à l'auteur, devenu scripteur. La mémoire, comme domaine psychologique, et champ de représentations, devient textuelle, active en surface, non plus «derrière», dans la perspective fuyante du temps. Ce qui, dans *Le Palace*, était encore télescopage temporel, se signalait par un jeu alterné de micro/macroscopie (cf. pp. 20, 215, 221); à partir de *La Bataille de Pharsale* le souvenir se réalise comme un générateur entre mille, sans privilèges, comme représentation représentée.

La textualisation des souvenirs, dans *La Bataille de Pharsale*, repose néanmoins sur la même technique qui articule le récit du *Tricheur*, c'est-à-dire la juxtaposition de séquences, très souvent reliées par simple contiguïté et par effets métonymiques¹⁴, accentués par les blancs annonciateurs de transits (ou de censures), quelquefois employant ces trois points de suspension qui suggèrent automatiquement la possibilité d'une infinie ramification. Il faut attendre *Les Corps Conducteurs* et *Triptyque* pour voir disparaître cette disposition fragmentaire du texte qui encourage toujours la différenciation qualitative des séquences, leur classification en unités «narratives», morceaux «descriptifs», «souvenirs», «citations», etc. Or, cet agencement fragmentaire de la page s'était souvent accompagné d'un rythme syntaxique qui semblait «haleter», comme si le roman était toujours cette «course de vitesse» dont parlait *La Corde Raide*¹⁵. L'absence de *tension* qui caractérise la surface textuelle de *Triptyque*, en particulier, n'équivaut pas à une neutralisation de la signification, mais signale, pour nous, la déliaison finale d'un nœud métaphorique, symbolique, et mythique, celui qui avait bloqué, depuis longtemps, l'aventure du récit dans les structures de l'Oedipe, le mythe le plus puissant de la littérature, mais dont on persiste à occulter la portée, en insistant toujours sur son caractère masculin: fixation maternelle, et phobie paternelle. Ce à quoi

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Au sens où Genette emploie le terme dans «Métonymie chez Proust», *Figures III*, pp. 41-63.

¹⁵ P. 177.

nous assistons, dans les romans de Claude Simon, c'est à la démolition d'un Oedipe inverse, à l'intérieur du champ du langage. Pour la doctrine néo-freudienne, le désir de tout homme, et surtout du créateur artistique, est de devenir « père de lui-même » (c'est précisément le cercle vicieux du *Tricheur*, du *Sacre du Printemps* et du *Palace*); mais *Histoire* nous permet d'opérer un déplacement essentiel, puisque le texte y retrouve son plein statut de *sujet* de l'écriture, au lieu d'être le véhicule passif du « transport » du lecteur, et de sa colonisation par identification (assujettissement), à travers le narrateur, au Maître, au Père, à l'Auteur. On peut constater, sans difficulté, que chaque fois que la parole paternelle (auctoriale) tend à prendre de l'ampleur, dans les premiers romans, elle est retournée contre elle-même: (monologue de Gauthier), *Le Tricheur* (cf. p. 93), auto-parodie d'Herzog, *Gulliver* (pp. 59-70), monologue du beau-père, *Le Sacre du Printemps*, (dernier chapitre), jusqu'au moment où cette *voix* typiquement simonienne se reconnaît (dans *Le Vent*) *comme celle de la littérature*, comme la voix sur-sitaire d'un domaine idéologiquement périmé, essayant toujours de s'accrocher, imitant, pastichant même, ses pères artistiques (Joyce, Faulkner). Mais ce n'est pas chose facile que de se débarrasser de ses pères spirituels, si le rapport est bloqué dans la rivalité et l'émulation. On pourrait dire, à la limite, que « l'obsession » de la mort dans les premiers romans participait de ce blocage (celui de toute fiction « réaliste »), et que c'est de là que découle, en partie, cette « peur du désir »¹⁶, incapable de reconnaître sa propre répression de la jouissance linguistique. Mais même quand la langue-mère est reconnue comme véritable source du problème, l'accès à la jouissance n'est pas automatique; il ne peut résulter que d'une dépense d'énergie pulsionnelle à travers le travail producteur. Les premiers effets textuels résultant de cette libération dans les écrits de Claude Simon ont été qualifiés d'orgasmiques¹⁷, mais dans la dynamique du mot à mot, la jouissance textuelle doit accepter

¹⁶ Voir le très suggestif article de Leo Bersani, *Poétique*, n° 22, 4-75, pp. 177-195.

¹⁷ Voir l'exposé de Georges Raillard « Femmes: Claude Simon dans les marges de Miró », dans *Claude Simon: analyse, théorie*, pp. 73-87.

d'être différée, évitant la forclusion, laissant une ouverture, celle qui mène, précisément, à l'intertexte.

Le premier exemple de réinscription/transformation d'un fragment du *Tricheur* qu'il nous est arrivé de trouver, c'est le souvenir qui relate la formation d'une association « proustienne » entre l'odeur des lampes à acétylène et la culpabilité sexuelle, reliant la scène de la fête foraine dans le premier roman à certains souvenirs érotiques qui affleurent dans *La Bataille de Pharsale*, qui réactivent eux-mêmes plusieurs séquences d'*Histoire*, et de *La Route des Flandres*. Or, le thème de la culpabilité, depuis *L'Herbe*, touchait toujours au désir réprimé *d'écrire* — réprimé parce qu'écrire aurait été rivaliser, ouvertement, avec l'oncle, père suppléant. Dans *la Bataille de Pharsale*, le sujet « psychologique » disparaît, pour être remplacé, temporairement, par « O ». Dorénavant, c'est l'écriture elle-même qui travaillera ce « complexe », l'inscrivant, le ramenant à la surface du texte. Notre hypothèse d'un « sujet inconscient de l'écriture » dissimulé dans le sujet « psychologique » de la fiction constitue donc, non une tentative de réhabilitation du sujet humain (c'est-à-dire « l'Homme » de l'idéologie régnante), mais une façon, purement métaphorique, et voulue telle, de désigner le trajet d'une certaine logique pulsionnelle. Le « sujet » de l'écriture n'est pas plein, il est toujours, et radicalement, ailleurs, ce que nous allons essayer de démontrer à l'aide d'un trajet intertextuel encore plus long : celui qui va du *Tricheur* à *Triptyque*, et inversement. Nous examinerons ce trajet en cet endroit de notre essai, puisqu'il passe, en l'occurrence, à travers une image qui *contient*, par une sorte d'encerclement métonymique, celle de la mère. La voici :

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 des 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 deux¹⁸. (le T. p. 51)

¹⁸ La question de « l'origine » textuelle de la petite vieille de *Triptyque*, débattue au colloque Simon (*op. cit.*, pp. 183-185), n'est pas résolue par la découverte de cette séquence. Nous entendons, au contraire, comparer les fonctionnements respectifs des indices textuels d'une image non pas identique, mais retravaillée, et transformée, par le texte moderne.

Résumons rapidement la série de souvenirs déclenchés par la vue de la petite vieille : une vieille tante qui tuait ses lapins à coups de bûche, les pendait à une branche basse et les écorchait ; les poules dont elle coupait la langue avec des ciseaux rouillés ; leur sang qui dégouttait dans un bol ; les pattes des poules, associées aux mains de la vieille ; la main comme « Symbole du désir » (p. 52) ; Belle, la jalousie de Gauthier, la scène de la foire ; un ami, Philippe, dont le souvenir semble être associé à Belle (« Ainsi ma pensée toujours ramenée vers elle. Elle ou Philippe, accaparants, quand donc me reprendrai-je contre les voleurs ? » p. 52) ; la poursuite de rêves, et « d'insaisissables ombres jusqu'à... » (p. 52) ; (suit un transit accentué par un blanc) la scène de la mort de la grand'mère ; la maladie et la mort de la mère. Ici, le récit retourne au support « visuel » des réminiscences, la petite vieille, maintenant derrière lui (l'image est censée être restée « collée » sur la rétine) :

Il se retourna. La vieille noire achevait de monter le chemin, elle était presque arrivée à la route, silhouette menue et brisée. On entendait encore crier les roues de fer de sa carriole. (p. 53)

Suit une rapide évocation du calme du paysage, mais l'effet sinistre produit par la vue de la vieille persiste :

Un nuage cacha brusquement le soleil et tout se glaça immobile et durci. Froid soudain.

Lugubre vieille morte, les trous clairs de ses petits yeux ronds, elle poussait sa voiturette grinçante d'enfant mort, cahotante, acheminée vers...

Hululement d'une sirène d'auto, flèche ondulante sur la route disparaît. (p. 53)

La suite des associations est donc « censurée » par la sirène, et le récit peut recommencer à ramener le tricheur vers sa compagne. Démonstration psychologique fort habile, mais qui nous laisse sur notre faim : comment le texte a-t-il procédé pour produire l'*enfant mort* ? C'est *Triptyque* qui va nous donner les éléments d'une réponse, mais seulement si nous reconnaissons dans cette séquence qui s'ouvre et se ferme sur l'image de la petite vieille, une figure *composite*, qui fait que derrière l'image de la mère se profileront, quasi-automatiquement, celles de la grand'mère, et celle de la vieille en noir. Une interprétation psychanalytique distinguerait pro-

blement une « imago » de la « mauvaise mère », phallique et castratrice, punissant le garçon qui s'estime, inconsciemment, responsable de la mort de son père, ce qui cadre assez bien avec les données du récit, et donne, apparemment, une grande cohérence psychologique au personnage de Louis. (Nous verrons par la suite que la singularité du personnage est en fait étrangement compromise par certaines autres données textuelles.)

Or, le retour de la vieille au chapeau de paille (jaune, et puis noir) qui écorche le lapin dans *Triptyque*, et qui a pu être identifiée comme un archétype du roman simonien, symbolisant la mort¹⁹, que signifie-t-il ? Faut-il attribuer un sens univoque à cette image ? L'étude des contextes respectifs nous aidera à formuler une réponse. En ce qui concerne *Le Tricheur*, la petite vieille est, effectivement, un symbole de mort, mais, du même coup, symbole de désir et de castration, relié par contiguïté à l'image, dominante, de la mère. Il faut donc se demander pourquoi, dans *l'Herbe*, s'il s'agit bien d'une variante de la même image²⁰, la vieille est devenue un membre de la famille : la tante Marie (il n'y a en fait que l'emploi de la métaphore « patte de poulet » (*L'Herbe*, pp. 23, 112) pour autoriser le rapprochement). Nous verrons, dans la dernière partie de notre étude, consacrée aux *sujets* respectifs de la fiction et du texte, que le réseau intertextuel qui relie les trois romans opère une graduelle relativisation de ces figures féminines qui semblent, dans *le Tricheur*, vouloir se réunir en une seule figure, massive, écrasante. Relativisation qui transforme, en la neutralisant, un sens, latent mais sinistre, aspirant à totaliser tous les sens, pour en faire un seul, un hymne à la mort²¹, seule issue possible au désir réprimé. Il faut, par conséquent, être tout aussi attentif aux *déplacements* de ce désir, qu'aux *condensations* visant à dissimuler sous le masque de l'identique la surimpression des variantes. Sous cet angle, ce serait la mise en scène (et la mise en écriture) de la *tante* dans *l'Herbe*, et la relativisation partielle de l'image « archétypale » de la vieille, qui permettrait en un premier temps, la mise à mort du phantasme, et la transgression de

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cf. le chien aboyant dans la campagne crépusculaire « comme un hymne d'adieu au jour mort » (*Le T.*, p. 87).

l'interdit linguistique fondamental, dans *Histoire*. Dans ce texte somptueux, il est donc possible de présenter, pour la première fois, une image véritablement *amoureuse* de la mère, et de faire jouer, librement, son don le plus précieux : la langue. La vieille tante non seulement se relativise, mais se pluralise et se parodie. La métaphore de l'oiseau rapace est maintenant une « caricature » (*Histoire* p. 10), et les vieilles femmes sont autant « d'ombres falotes » (p. 13). Le roman de 1969 opère aussi une autre transformation majeure, car dans *Le Tricheur*, dans les scènes (emboîtées dans celle de la vieille) qui racontent la mort de la grand'mère, et celle de la mère, l'enfant remarque « sa langue grise, lampante, qui se tendait, infirme » pour recevoir l'hostie (il s'agit de la *grand'mère*). Dans *Histoire*, c'est la langue de la *mère* qui est décrite,

la bouche entrouverte laissant dépasser de façon obscène cette langue épaisse aux papilles rugueuses qui (...) se tendait encore pour recevoir (etc.) (p. 14).

L'obscénité de l'image désigne clairement l'interdit que le texte doit briser, et c'est en la métaphorisant qu'il arrive, car la langue « grisâtre » (*Le Tricheur*) apparaît *avant* la scène de la mort de la mère, attribuée aux vieilles tantes

le furtif passage d'une langue entr'aperçue, grisâtre, grumeleuse et, aurait-on dit, adhésive. (pp. 13-14)

et réapparaît *après*, transformée par la comparaison au pistil d'une fleur : dardant leur espèce de langue jaune érectile comme de la peluche. Le déplacement constitue un premier effort de neutralisation de l'image, en lui permettant de réintégrer sa place originelle (elle était déplacée dans *Le Tricheur*, s'étant glissée dans l'image contiguë), et de préparer la violation subséquente. L'identification finale au sexe s'accomplit par contagion métonymique (« érectile »). Une fois ces associations assumées, ouvertement, par le texte, après la scène de l'atelier, et dans *La Bataille de Pharsale*, les images « condensées » de la mère, de la tante, et de la petite vieille, pourront dissiper leur charge potentielle de sens, et participer au procès, embrassant toute la langue, de la signifiante.

Dans le roman de 1973, nous avons affaire à des signifiants qui circulent, à un texte sans clôture. La logique anecdotique

de la séquence du *Tricheur* cède la place à une dissémination des signes de la petite vieille ; aucun sens de lecture 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 difficilement défendable. S'il y a une logique derrière les apparitions de cette figure, elle est textuelle : il faut examiner les contextes qui la produisent. De toute façon, c'est le lapin écorché (que nous savons depuis certain article de Georges Raillard²² avoir des rapports (grammaticaux) avec le sexe masculin, et des rapports (analogiques) avec le corps féminin), qui, au début de *Triptyque*, attire l'attention, annoncé par la toile cirée :

fendue d'entailles en plusieurs endroits par les lames de hachoirs ou de couteaux qui ont glissé. (pp. 7-8)

C'est également par le biais d'un couteau que le texte « glisse » de la première apparition de la vieille (p. 24) au coït de la grange :

sortant de l'autre main aux doigts noueux et jaunes on peut voir par instants briller la lame d'un couteau. La fille couchée dans le foin accompagne de coups de reins le va-et-vient rythmé des fesses de l'homme dont on voit chaque fois briller le membre luisant qui disparaît. (p. 25)

Ensuite, nous apercevons la vieille à travers la pellicule que scrute le garçon, tuant le lapin, le suspendant à la « basse branche » (p. 27) de l'arbre, se servant de son couteau pour arracher l'œil du lapin (p. 30), et pour l'écorcher (p. 38). C'est un « grincement métallique » (p. 46) qui annonce aux garçons voyeurs son retour avec

une sorte de landau d'enfant fait d'une nacelle d'osier haut perchée sur quatre roues de métal d'où pend de l'herbe fraîchement coupée pendant hors du berceau comme une chevelure verte. Une faux est posée en diagonale sur la litière d'herbe, sa longue lame recourbée et luisante dirigée vers le bas entre ses roues avant. (p. 47)

Ici, comme dans *Le Tricheur*, suivent des notations impressionnistes :

²² « Le rouge et le noir », *Les Cahiers du Chemin*, n° 18, 15 avril 1973, pp. 96-106.

le soleil a disparu derrière le sommet du versant abrupt de la vallée. Les pentes de celle-ci, les prés où serpente la rivière (...) sont déjà recouverts par l'ombre. Les quatre peupliers qui bordent le coude de la rivière sont parcourus d'un frisson qui gagne de proche en proche, révélant le dessous clair de leurs feuilles, puis celles-ci reprennent leur immobilité. La femme avance comme une aveugle (...) (p. 47)

Nous avons déjà constaté le « Froid soudain » qu'occasionne la vue de la vieille du *Tricheur*, mais presque tout de suite après, Louis aperçoit un serpent, qu'il prend pour une vipère (*Le T.* p. 53). Voilà que *Triptyque* nous propose, d'abord un « frisson », et ensuite une rivière qui *serpente*, et que, plus loin, les garçons espionnant la fille sur la berge sont effrayés par une vipère (p. 182)²³. C'est, en fait, au moment de la scène de la baignade que la vieille réapparaît. Mais cette fois-ci, « On ne peut pas entendre le grincement des moyeux rouillés », et « la nacelle d'osier est vide » (p. 112). Deux pages plus loin, elle surgit au milieu d'une reprise de la scène de la lutte entre l'ivrogne et la fille dans le lieu urbain. Ce qui semble appeler cette apparition, c'est la métaphore du *chien* :²⁴

levant la jambe sur le côté comme un chien, lui décoche un coup de pied dans les tibias. La femme étouffe un cri de douleur et s'éloigne de façon à se trouver hors d'atteinte. Poussant toujours devant elle son landau (etc...) (p. 114)

À la prochaine apparition de la vieille, nous entendons de nouveau le « grincement régulier et strident des roues de sa voiturette » (p. 117). À la page 123, elle est en train de faucher, et nous ne la voyons plus avant la fin du deuxième chapitre (ou panneau du triptyque) où c'est un gros plan sur les mains qui l'annonce (une représentation cinématographique qui se transforme en peinture) :

Deux mains osseuses (...) jaillissent sur la gauche de l'écran. Les ongles gris se recourbent sur les spatules, comme des griffes. (pp. 160-161)

²³ Cf. *Le Sacre du Printemps*, p. 66, où la peur des vipères apparaît dans une série de séquences mélangeant le souvenir d'un épisode érotique d'adolescence et l'image obsédante de la mère « sur le dos ».

²⁴ C'est une métaphore qui désigne, dans *Le Tricheur*, plusieurs fois, à la fois Louis et Belle. Cf. : p. 36, et p. 54, où Louis se compare au chien qu'il rencontre « moi aussi remâcheur de cadavres ». Symbole donc de morbidité, mais pas plus. Dans *Triptyque*, il est évident, d'après ce transit partiellement éliidé, que l'image du chien n'est pas *nécessairement* associée à la mort (ce qui bloquerait le procès de la signifiante).

De nouveau la description des mains et du visage de la vieille entrecoupe la scène de coït dans la grange. La fin du chapitre nous montre la vieille choisissant un autre lapin (ou le même), qu'elle va tuer. On la voit pour la dernière fois, de retour à la maison, mangeant tranquillement sa bouillie, pendant qu'autour d'elle règne l'agitation générale provoquée par la noyade présumée de la fillette. Mais cette fois-ci, la vieille devient une sorte de morte en sursis :

Son chapeau de paille noire aux bords déchiquetés par endroits est toujours fixé sur sa tête par le foulard, noir aussi, (...) noué sous son maxillaire inférieur, comme ces mentonnières que l'on met aux morts. Elle ressemble à un mannequin de bois. (p. 202)

Nous nous étions demandés comment la séquence du *Tricheur* produisait l'enfant mort, puisque le landau contenait toujours son chargement d'herbe coupée. Dans *Triptyque*, nous avons vu qu'il y a un moment où le berceau est vide, et où le grincement des roues ne s'entend plus, moment qui correspond, diégétiquement, à celui de la disparition de la fillette, de cette noyade « en creux », ce blanc un peu semblable à celui du *Voyeur* de Robbe-Grillet. Si la petite vieille en noir n'a cessé de pousser son petit landau entre 1946 et 1973, c'est qu'elle attendait, en quelque sorte, d'exaucer un désir, textuellement non-réalisé, du personnage principal du *Tricheur*, qui, à un moment donné, exerce sa volonté à distance pour faire tomber une petite fille dans la rivière (p. 30), scène homodiégétique qui renferme une analepse externe qui se rapporte à la maladie de la mère, et aux piqûres qu'on lui faisait. Le cri qu'entendait Louis à travers la porte était « comme un grincement minuscule » (p. 30) : le bruit des roues du landau est donc associé non seulement à l'agonie de la mère, par contiguïté, mais aussi, et plus directement, par la « coïncidence » métaphorique du « grincement ».

Voici, en virtualité, la scène « manquante » de *Triptyque*, celle, précisément, dont le texte moderne peut se passer. Le parcours intertextuel n'est donc nullement à sens unique. Ce qui serait une interprétation close (c'est-à-dire la vieille de *Triptyque* comme avatar ultime de la mère mauvaise et castratrice, symboliquement responsable de la mort de la fillette, et menaçant constamment, par contiguïté, le sexe de l'homme dans la grange et le corps sexué masculin/féminin qui

se donne à lire dans le lapin) peut ainsi s'ouvrir à la circulation des sens. La petite vieille est symbole de toutes les morts et toutes les castrations (masculines et féminines), donc d'aucune. En plus, si elle est associée, intertextuellement, à la figure composite de la mère, elle peut désigner à la fois la mort de celle-ci, et la *sienne propre*. Nous assistons donc à la généralisation, subséquente à la relativisation, d'un sens latent, pulvérisé, disséminé dans l'infini poudroiement de l'intertexte. Le sujet inconscient de l'écriture, tout comme le personnage, et le sujet réel (scripteur et lecteur), ne seront jamais délivrés, miraculeusement, de l'Œdipe, de la castration et de la mort, mais au moins (et c'est un pas énorme), le désir peut travailler son objet. La coupeuse de *langues* (*Le Tricheur*), qui défendait le domaine maternel (c'était la raison de l'*encerclement* métonymique que nous avons indiqué plus haut) devient, dans *Triptyque*, une représentation, un mannequin en bois. Sa main (« Symbole du désir ») n'est plus menaçante ; déssexualisée, elle se textualise, devient représentation cinématographique et picturale. La main qui désire, maintenant, est celle du scripteur.

Le rapprochement que nous venons d'effectuer, pour autant qu'il ouvre un parcours, n'a pas aidé à l'interprétation du désir du héros du *Tricheur*, et ne prétend pas « expliquer » la noyade de la fillette dans *Triptyque*. Nous sommes néanmoins en mesure, à présent, de déceler d'autres parcours, cette fois intratextuels, qui permettront de cerner de plus près les nœuds métaphoriques dans lesquels le désir (scriptural) s'est bloqué, comme effrayé par lui-même. Pour ce faire, il faut retourner à la scène remémorée de la fête foraine, où, comme *La Bataille de Pharsale* nous l'apprend, s'est formé comme un complexe (textuel) de culpabilité. Insistons de nouveau sur le fait que les personnages dont nous parlerons doivent être considérés comme différentes manifestations textuelles de notre dernière figure composite, qui est le sujet inconscient de l'écriture, et non comme des sujets psychologiques.

Citons d'abord un assez long extrait de la scène de la foire (hétérodiégétique, puisque emboîtée dans le récit de la fugue) :

Il sentait son corps dur sous la robe. Il crispa ses doigts. Il remonta sa main, tout en lui tenant toujours la bouche, et chercha à déboutonner le haut de la robe. Il sentit le bouton de nacre sous ses ongles. Elle rua, mais il la tenait bien. Il serrait ses jambes dans les siennes. Et sa bouche... Je l'avais

embrassée derrière le tir. On entendait les balles qui claquaient sur les plaques de fer. L'odeur d'acétylène. Elle était déjà aussi rageuse que maintenant... Il parvint à ouvrir le haut de la robe, un bouton sauta. Les balles claquaient dans ses oreilles et le métal sonnait sous le plomb écrasé. Pourquoi as-tu touché la grosse femme ? Pourquoi l'as-tu touchée ? Cette fois-ci ! Derrière le tir, tu veux ? Une fois... J'avais mis mon pied dans une flaque d'eau en l'embrassant. Les balles. Tinnk ! Tsinnk, dk... iin... Je sentais l'eau dans mon soulier. Ses dents contre les miennes, dures dents d... d... Cette fois-ci ! Il sentit craquer l'épaulette de la chemise. Elle gémit dans sa bouche, « Oooh... » De quoi vous rendre dingos !... Cette fois !... Elle essaya encore de se dégager. L'eau était froide dans le soulier, la chaussette mouillée. Mais il la tenait, il la tenait bien. Elle mordit. Il sentit sa lèvre éclater sous la dent dure et le sang couler dans leurs bouches, et la douleur lui remplit tout le bas de la figure, remonta jusqu'aux maxillaires, crispante, dure et pleine. Une boule... Le sang chaud et salé. Oooh... Elle devint toute molle. Sa main se crispa, grenade éclatée.

— Tu me fais mal !

Il ne put pas la retenir. Il était sans force. Les feuilles des noisetiers, les feuilles rondes et vertes sur le ciel blanc. Ce qu'il faudrait... Un train encore passa, un déluge dans ses oreilles, les rails sonnait sous les roues, toutes les plaques de métal grondantes, déchirées, arrachées dans le bleu tournoyant, chaque choc des roues aux cassures des rails. Vomir... Sur le manège tourne ouin ouin ouin. Non je ne peux pas, ça fait tourner la tête. Oh la fille rit l'odacétylène, j'ai le pied tout mouillé, tourne sur le cochon. Moi sur le bœuf qui monte et qui descend. C'est chic, hein ? Les lumières dans les glaces carrousel Chineunnuildivineunnuil d'Àââmour ouin ouin qui monte et qui descend, tourne en rond, les feuilles rondes des noisetiers, les feuilles vertes sur le ciel blanc du matin.

Il ne pouvait pas bouger. Son corps était lourd, cloué par terre, immense, Gulliver. Belle était debout devant lui et le regardait curieusement. (pp. 15-16)

Que l'on les considère réussies ou non, il est évident que ce passage contient des audaces stylistiques sans équivalents dans le reste du roman, qu'il se désigne comme un repère textuel important. Sont donc très fortement inscrites, dès le début du texte, les associations reliant le pied mouillé à un accrochage érotique plutôt violent et une odeur qui, avec le vertige produit par le manège, cause une nausée. L'eau, le sang, le bruit, et cette odeur très particulière semblent constituer les éléments principaux de ce complexe d'associations, reliant ainsi au souvenir érotique non seulement le sentiment de culpabilité, mais la violence et le dégoût. Le bruit des balles, et le passage du train dans le présent du récit, ajoutent également au climat général de violence. C'est ainsi que, tout au long de son périple, dans le premier chapitre du *Tricheur*, les souvenirs de Louis seront rendus ambigus, pour lui-même,

puisqu'il constate le phénomène à plusieurs reprises, et pour le lecteur complétant le portrait de l'adolescent en révolte. Traversant la rivière, plus tard, Louis mouillera accidentellement son pied ;

L'eau était froide dans son soulier ; « Il faudra que tous mes souvenirs avec elles soient... » (p. 20)

Le rappel est automatique, le mécanisme inébranlable des associations, et Louis lui-même reconnaît que son rapport affectif et érotique avec la fille est bloqué dans ces associations. Le pied mouillé devient donc le signe privilégié de ce blocage et de l'incapacité du personnage de s'arracher à son passé. Un signe semblable, parallèle, pourrait-on dire, renforce le sentiment : c'est la blessure au tibia occasionnée par l'escalade d'une murette au début de la fugue (p. 13), qu'il baigne dans la rivière, et qui sert de déclencheur à un souvenir d'injustice sociale (p. 33). Le moins que l'on puisse dire, c'est que le corps du sujet psychologique de la fiction est marqué par ces signes, qu'il porte l'inscription du blocage comme un emblème :

Il pouvait sentir tout son corps, entièrement. Le pied dans la chaussette humide, sa lèvre fendue et sur le tibia le mouchoir maintenu par l'élastique de la chaussette. (p. 56)

Or, nous avons vu que les souvenirs érotiques concernant Belle ramenaient également une sorte de double masculin, Philippe, l'ancien compagnon de bord, objet de sentiments ambivalents à l'extrême (« aimer et détester en même temps quelqu'un à ce point » p. 41), et que cette association automatique était ressentie comme angoissante. Le portrait de Louis en est rendu d'autant plus cohérent mais seulement si l'on persiste à associer à sa singularité de héros fictif, le dédoublement et la bisexualisation de son objet érotique qui se répètent *dans le sujet lui-même*, hormis que, cette fois, c'est au seul niveau littéral que le phénomène a lieu. C'est vers la fin de son trajet circulaire dans la campagne, et à travers son passé, que Louis, songeant de nouveau au mendiant agressé rappelé par la blessure au tibia, évoque un livre qui l'avait impressionné pendant son enfance. Les images qui le fascinaient représentaient des tortures chinoises :

« Qu'est-ce que tu regardes ? » — « Rien ». La femme adultère au ventre rempli de charbons ardents, fruit de ses entrailles dévorantes. (p. 49)

Peu après, appelée par la notion du désir, mêlé au sentiment de culpabilité résultant de l'interruption de sa lecture clandestine, c'est « une vierge en fuite éperdue dans le parc bleu » (p. 49) qui apparaît²⁵, transformée aussitôt en une petite fille que Louis, jeune adolescent, avait essayé de violer :

Louissette, la petite vendangeuse (...) Sa figure était toute barbouillée de jus de raisins et ses jambes aussi d'un jus violet amarante²⁶ desséché. (p. 49)

L'ambiguïté du désir transparaît non seulement dans le récit

ma main avide et déçue sur son ventre nu et doux, presque étonnée de ne rien trouver au creux de ses jambes. (p. 49)

mais au niveau littéral, car la petite vendangeuse est un double féminisé : Louis/ette²⁷. Le « viol » est interrompu par une certaine

tante Marie debout dans l'allée, silhouette noire sans figure qui dardait vers nous son ombre longue du soir aplatie sur l'herbe brûlante de septembre. (p. 50)

Voici donc une autre image qu'il faut rapprocher de celles de la mère « mauvaise », car cette tante Marie, à la fin du roman, devient, comme la mère et la grand'mère, une agonisante²⁸, plus même :

un cadavre déjà²⁹, comme ces voyageurs morts pendant la traversée et qu'on pose enveloppés d'un linceul, un poids aux pieds, sur une planche et qui disparaissent verticalement dans le sillage d'écume. (p. 247)

²⁵ Il s'agit du rappel d'une image de Belle : « bout de robe bleue à travers les arbres » (p. 34), qui est ainsi associée, par contagion métonymique, à la vierge et à la petite vendangeuse.

²⁶ « Amarante », curieusement, peut se traduire en anglais par « love-lies-bleeding », fait qui renforce (problématiquement) l'interprétation qui verrait dans cette scène plus qu'une tentative de viol, c'est-à-dire un meurtre métaphorique. L'association entre le vin et le sang est d'ailleurs manifeste dans la séquence du début du roman où Belle lave la blessure à la lèvre de Louis avec du vin « violet » (p. 17).

²⁷ Peut-être aussi Louis/e, celle qui, dans *L'Herbe*, ne triche pas.

²⁸ Cf. « Son nez coupant » (la mère), p. 52.

« Sa figure en lame de couteau » (tante Marie), p. 247.

²⁹ Cf. « Elle était déjà à demi morte » (la mère), p. 31.

Or, c'est le souvenir de l'immersion de cette tante dans « L'eau miraculeuse » (p. 247) de Lourdes, qui agit comme le stimulus ultime permettant l'accomplissement du meurtre, qui doit, en principe, libérer Louis de son complexe d'Œdipe³⁰. De nouveau, notre parcours fait converger l'image d'une vieille femme en noir, la mort, et l'immersion dans l'eau. Mais l'image de la vieille « sans figure » fait surgir, par un glissement trans-sexuel, celle du « bon père » qui confessait Louis, jeune collégien, en deuil de sa mère, et qui profitait de son état émotionnel pour lui imposer ses désirs pédérastes³¹ :

Son ombre noire se tenait près de mon lit et je ne pouvais pas voir sa figure parce qu'il avait eu soin de se placer de façon à ce qu'une des veilleuses brille derrière sa tête. Une chose noire plantée près de mon lit. (p. 31)

Le « bon père » est, visiblement, un double ironique du « mauvais père » qui, manquant, s'est transformé en « mauvaise mère » : voilà pourquoi et la tante et le prêtre sont *dé-figurés*. Nous commençons, du même coup, à voir pourquoi c'est un prêtre, précisément, qu'assassinera Louis à la fin du roman. Sa mère l'avait exhorté à prendre exemple sur son père, à être

... un soldat comme ton père, et, si tu en étais digne, prêtre ! (p. 45)

La « mise en abyme » intertextuelle de *Le Rouge et le Noir*³² vient, plus tard, confirmer le choix impossible qui lui est offert, et la haine qui se focalise sur le prêtre qui essaie de l'aider est redoublée par la photo que celui-ci garde sur son bureau : il s'agit du frère du prêtre (autre double manifeste) :

lieutenant en djellaba (...) dans son uniforme rouge. (p. 111)

Nous pouvons donc dire que le meurtre du *Tricheur*, plutôt qu'un geste « gratuit », ou une quelconque protestation contre

³⁰ Une « mise en abyme » intertextuelle, la citation de *Hamlet* (« Vouloir et ne pas pouvoir », p. 244) textualise le complexe, explicité plus tard dans *Le Sacre du Printemps*, où il ressort aussi, au niveau littéral, dans le nom du héros : Bernard Mallet (anagramme d'(H)amlet).

³¹ Voir p. 50.

³² Voir p. 176. Le personnage qui lit *Le Rouge et le Noir* est, en outre, un vendeur de *montres*, qui aspire à prendre la place de Louis auprès de Belle !

« l'absurde »³³, constitue la très logique conséquence d'un jeu textuel insistant. Ce jeu, qui faisait communiquer entre elles les « figures », diégétiquement singulières, de la famille romanesque, finit, pendant la dernière interview avec le prêtre avant l'assassinat, par se désigner, textuellement :

Et je ne peux que continuer à rester et à l'écouter et à lui répondre, sans même comprendre le son de nos voix ni ce que cette sacrée histoire peut bien signifier³⁴ et si seulement elle a un sens et ce que je fous là en face... C'est la même chose, comme si c'était ce même visage, comme si on l'avait enlevé de la figure de Philippe (...) Comme si, ôté de sa figure ce soir-là je le retrouvais, identique, posé sur cette autre figure dont je ne connais pas les traits véritables. (p. 244)

Le transit synonymique face/visage/figure donne comme un relief scriptural au procédé majeur du roman réaliste et psychologique qui est ici dénoncé, mais que le sujet de la fiction, le personnage, ne peut pas reconnaître, sous peine de voir s'abolir son identité fictive (c'est-à-dire son identité à *lui-même*), et, du même coup, celle des autres personnages. Se trouver, ainsi, face à face avec ses doubles, est intolérable : le personnage est pris d'angoisse, le monde fictif qui le supporte semble s'écrouler. Le meurtre est donc une façon de faire cesser la prolifération de ces figures qui se superposent, et de maintenir, provisoirement, l'intégrité précaire de la fiction. Le plus intolérable, ce n'est pas tant l'échange des rôles du côté des géniteurs, que la série de déplacements qui ont produit, dans le héros romanesque, des versions alternatives de lui-même : Belle comme sa « sœur »³⁵ ; lui-même comme petite fille (Louisette) ; Philippe, qui se combine et avec Belle et avec

³³ Cf. p. 243 « (la vie est) une chose absurde terminée par une autre absurdité qui est la mort ».

³⁴ Cf. la fin du *Sacre du Printemps*, où l'on remarque la même constatation, de la part du personnage, à la fois de la logique dérisoire du récit, et de son incompréhensibilité, p. 275.

³⁵ Cf. p. 43 : « Isabelle, ma sœur, rêve dans son bois de frêles acacias ». La séquence dont cette citation est extraite comporte une évocation mythologique assez remarquable, d'autant plus que Louis se compare à Thésée abandonnant Ariane (s'associant donc au tueur du Minotaure). Mais le plus curieux, c'est que le texte donne « *Persée* casqué d'or s'enfuyant » (p. 42). Il semble bien, par conséquent, que, si le récit s'intéresse au meurtre de pères symboliques, c'est la pétrification (neutralisation) de la Gorgone qui intéresse l'écriture. C'est pourquoi il faudrait cesser de privilégier l'Œdipe, et voir le texte moderne aux prises, aussi, avec Ophélie, et Oreste.

le prêtre, le reliant, par ce dernier échange, à la figure du Père, donc au classique vœu inconscient d'être père de soi-même. Il s'ensuit également que si la petite vieille appartient au complexe de signes que nous avons nommé « la figure de la mère », l'enfant mort est aussi, virtuellement, Louis. Le fait que dans *Triptyque* c'est une petite fille qui, apparemment, est noyée, au moment où le grincement des roues ne s'entend plus, et où le landau est vide, nous amène à risquer, en plus, l'hypothèse selon laquelle la petite fille que Louis « fait tomber » dans la rivière serait aussi un double virtuel du « sujet ». Seulement, cette fois-ci, comme la supposition n'est autorisée que par la réactivation intertextuelle³⁶, et que dans *Triptyque* la noyade a lieu « off » — donc, textuellement, *n'a pas lieu* — nous pouvons constater que le vœu inconscient représenté par ce dernier dédoublement, de loin le plus enfoui, a été parfaitement neutralisé. Il s'agissait, rappelons-le une dernière fois, d'un désir que le sujet (psychologique) de la fiction ne pouvait, par définition, s'avouer, car la tendance, déjà irrépressible, à la production de figures composites, mènerait, tendanciellement, à l'assemblage d'un personnage collectif, identique à lui-même, mais sans identité psychologique et romanesque. C'est seulement quand le texte se reconnaît comme le véritable sujet de l'écriture (destinateur et destinataire du désir), que l'impulsion meurtrière et auto-destructive peut révéler, et dissiper, son sens latent, ce qui n'arrive pleinement, en fin de compte, que dans *Triptyque*.

La petite vieille ne symbolise donc que la symbolisation des textes précédents, déjà relativisée, compromise, et telle neutralisation de la valeur symbolique ne peut pas équivaloir à un appauvrissement, car dans la relance infinie des signes, dans l'intratexte et dans l'intertexte, l'énergie scripturale nous proposera, dans leur spécificité, parcours et problèmes bien plus subtils que ceux que nous impose ce meurtrier indélicat, le Sens.

Université de Durham, Angleterre.

³⁶ À moins que l'on admette que le « complexe d'Empédocle » (« lui qui se souvenait d'avoir été oiseau, buisson, garçon et fille » *Le T.* p. 123) désigne aussi le pansexualisme réprimé de l'écriture. (À noter que Gauthier, qui imagine le suicide d'Empédocle (p. 127), comme alcoolique, représente le pessimisme *oral* — donc linguistique.)