

Article

« Le Palace, palais des mirages intestins ou l'auberge espagnole »

Jean-Pierre Vidal

Études littéraires, vol. 9, n° 1, 1976, p. 189-214.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500387ar>

DOI: 10.7202/500387ar

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

LE PALACE,*

PALAIS DES MIRAGES INTESTINS ou
L'AUBERGE ESPAGNOLE

jean-pierre vidal

À lire la bibliographie établie par Gérard Roubichou¹, on ne peut manquer d'être frappé du relatif silence qui entoure *Le Palace*. Et pourtant, quel prodigieux travail dans ce texte, quel foisonnement de matière, quelles innombrables transformations, à vue et au su très vite de qui s'y attache un tant soit peu.

Ce texte est-il tabou, défendu par le double interdit de l'illusion référentielle et de l'illusion littérale, enjeu d'un combat théorique qui le gage et l'ignore ?

Nous voudrions ici en proposer quelques lectures, dans le désordre sans doute de toute analyse qui ne prend pas son objet comme vérification ponctuelle d'une théorie. Quelques mailles sans le filet, un glissement progressif, une lecture flottante, une lecture éventail. Ou, si l'on préfère, un jardin critique aux sentiers qui bifurquent, mais où le pas à pas de la défriche tente, dans son piétinement, de suivre celui, souverain, de « la fiction mot à mot ».

I - PRÉPARATIFS : Différé et conféré

1. Appelez-moi Pigeon

Ce qui, dès l'ouverture du *Palace*, donne du jeu à « l'inventaire » (titre de la première partie du texte, on le sait), c'est, dans la ponctualité (« et à ce moment »), un mouvement dont le sujet ne se pourrait nommer que par comparaison. Mais un sujet qui déjà pénètre de sa métaphoricité l'espace qui le porte (« dans

* Le texte auquel renvoient les citations est celui de l'Édition 10/18, Paris, Union générale d'éditions, 1971.

¹ Cf. *Claude Simon*, Colloque de Cerisy, Paris, U.G.E., 1975, pp. 432-443.

un brusque *froissement* d'air aussitôt *figé* »²). Mais une comparaison singulière de ce qu'elle opère sur le même signifiant. La chose à nommer s'absente par le lieu de sa nomination (qui n'est pas celui de son apparition), la parenthèse d'une analogie d'identité, puisqu'il faut bien en passer par ce presque oxymore.

En effet, ce qui, dans « l'incipit », vient « s'abattre sur l'appui de pierre », se précise peu à peu, n'en finit pas de se définir. Une individualisation encore obscure (« de sorte qu'il fut là »), précisée parcellairement (« les ailes déjà repliées, parfaitement immobile ») non sans que, dans cette métonymie, un écho paronomastique ne vienne modifier, ressourçant en quelque sorte la métaphore appliquée à son environnement (l'air), l'espace antérieur de son apparition : « un brusque froissement d'air » se lisant rétroactivement comme « un brusque froissement d'ailes ». On voit que la précision, la focalisation de l'objet fictif est une sorte de décalcomanie, un spectre du mouvement dont seule l'écriture en mouvement (qui par là se désigne) peut l'arracher.

Et le phénomène s'individualise dans le temps où commence à se poser la présence collective qui l'appréhende (« sans qu'ils l'aient vu arriver »); cette présence collective est ainsi virtuellement « antécédentée » par l'absence de préméditation qui commande son regard (et désigne ici encore clairement le mouvement fondateur de l'écriture, l'antériorité absolue de la narration sur la fiction).

La présence de regards nommés déclenche aussitôt, tentative de saisie de l'inattendu encore inqualifiable, le phénomène de para-nomination qu'est toute comparaison : « comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur ». À lui chercher ainsi un antécédent (la baguette du prestidigitateur)³,

² On notera déjà que « froissement » et « figé », ici métaphorisation de l'air, déclenchent tout un réseau dont le papier et les hommes, notamment, plus loin, participeront.

³ Cette baguette aura la vie dure :

— inter-textuellement elle commande le clown de *Triptyque*, ce « portrait de l'artiste en prestidigitateur » précédant le « portrait de l'artiste en clown » (cf. à ce sujet : Lucien Dällenbach : « Mise en abyme et redoublement spéculaire chez Claude Simon » in *op. cit.*, note 1, p. 167).

la comparaison, assimilant alors la séquence précédente à une métalepse diffuse, est incluse dans un ensemble d'animaux sortis d'un chapeau dont le lapin (celui de *Triptyque*) est a priori exclu. Mais il y a eu jeu sur les ensembles : de l'hétéroclite mené par la baguette (l'inventaire), on passe au groupe (la collection) : « l'un d'eux ».

Et son mode d'appréhension (« énorme ») le place et le distingue dans un espace doublement collectif : celui du vu (« l'un d'eux ») et celui des voyants (« sans qu'ils l'aient vu » devenant ici : « sans doute parce qu'on les voit toujours de loin »). Alors, l'espace des voyants se disloque lui aussi car il supporte maintenant implicitement un « je ». Le narrateur fait déjà partie du lot : celui de l'expérience commune où le voyeur lui-même ne saurait être qu'un non-individué, où il s'inclut en s'effaçant.

Ainsi pris dans la même rôt, l'animal (parmi d'autres) et celui (parmi d'autres)⁴ que la fiction pose le regardant se nomment

— intra-textuellement, elle peut donner entre autres ce « comme dans le petit bout de la *lorgnette* » (p. 16) où « l'étudiant » se revoit « dérisoire personnage que l'on voit s'agiter, ridicule et présomptueux, (...) comme ces acteurs, ces cabots de cinéma... » (on pensera encore bien sûr à telles séquences fameuses de *Triptyque*).

Et cette « lorgnette » (dont on n'aura garde d'oublier le « petit bout ») où il se voit comme un « résidu », un « excrément » (p. 16), débouchera sur les entrailles du Palace et sur toute la dialectique : ombilic-phallus (revoici notre « petit bout ») que nous travaillerons ci-après, dans cet article.

Osera-t-on ajouter que la baguette du prestidigitateur escamote ici le lapin de *Triptyque*, comme les braguettes des « personnages » du *Palace* cachent une autre absence, celle de la pine (cf. Georges Raillard : « Claude Simon : *Triptyque* » in *Les Cahiers du Chemin* n° 18, avril 73, pp. 96-106), qu'ils remplacent bien souvent par un revolver (on songera à la « révolution » du pigeon dans « l'incipit », mais aussi tout au long du texte) ou par une forme de baguette : fusil, tige de métal, etc...

⁴ On rapprochera, dans ce jeu du singulier et du pluriel, le début de la séquence : « de sorte qu'il fût là (...) *l'un d'eux* » (il s'agit du pigeon) de sa fin : « sans doute parce que *l'un de ceux* qui étaient dans la chambre fit un geste, ou du bruit, aussi brusquement qu'il s'était posé, il s'envola ». À ce moment, tandis que le groupe et l'individu n'appartiennent plus au même ensemble (il : le pigeon et eux : les hommes. Non plus il : le pigeon et eux : les pigeons), l'autre singulier (« l'étudiant », le narrateur) se sera reperdu dans ce « l'un de ceux » (de la chambre) qui bien évidemment reprend le « on » de notre analyse et peut en partie, mais en partie seulement, se lire : « l'un de nous ».

Autre comparaison : la fin de cette séquence initiale et ceci : « et *un des enfants* qui jetait des graines aux pigeons dut courir, les effrayer, car *ils*

en même temps : «étrangement lourd (comme un *pigeon* en porcelaine, pensa-t'il...)». Ou plus exactement l'un et l'autre évitent la nomination : l'être indéterminé, par la paronomination d'une comparaison reposant sur le même signifiant (un pigeon comme... un pigeon) et celui qui le compare, par l'indirect de la narration qui en quelque sorte le convoque, le précise, mais retarde encore sa nomination (il ne deviendra «l'étudiant»⁵ que bien plus tard dans le texte).

De ce processus extrêmement complexe, nous privilégierons maintenant le mouvement particulier qui provoque l'apparition du narrateur, pour signaler qu'il fonctionnera encore pour faire apparaître une autre voix narrative, aussitôt «nommée». Il faut, en effet, rapprocher : «étrangement lourd (comme un pigeon en porcelaine, pensa-t'il...)» de «un plan de la ville (...) en quadrillage régulier («... comme une grille d'égout, disait l'Américain...»)» (p. 12). Rapprocher seulement, car une véritable comparaison insistant sur les différences (entre *pensa-t'il* et *disait l'Américain*, notamment), poserait bien le texte comme processus de transformation, mais nous entraînerait trop loin de ce qui fait ici notre propos.

s'envolèrent brusquement» (p. 18). Le lien implicite entre «les enfants» et «ceux de la chambre» (dont «l'homoncule» narrateur) demanderait, pour être explicité, un parcours trop long dans les veines du texte. Dans *Le Palace* tout concourt à tout. L'analyse, si elle se veut impeccablement démonstrative, se perdra dans la totalité du texte. Elle est condamnée à l'allusif, à la litote. Elle est demande, et peut-être abus, de confiance.

Nous croyons ici avoir mis à jour un des mécanismes essentiels du texte. Laissons à plus tard ou à d'autres le soin de l'exploiter en toute rigueur.

⁵ Plus précisément, il ne sera jamais qu'un nom commun ou une métaphore (un «résidu», «l'étudiant», «l'homoncule») comme tous les autres «personnages» : «l'Américain», «le maître d'école», «l'homme fusil», «l'Italien» (cf. par exemple, p. 25).

Dans *Le Palace*, lorsqu'un nom propre apparaît, il s'agit tout de suite d'un nom commun : Ainsi : «celui qui ressemblait à un maître d'école et qui s'appelait Alvarez (ou Martinez, ou Sanchez, ou Gonzalez, ou Gomez (...), ce qui n'était pas plus un nom que si on lui avait suspendu au cou une pancarte avec, écrit dessus, «Espagnol...»)» (p. 27). Une exception : «El commandante Santiago» mais ce nom recouvre une absence. celle de Buenaventura Durutti (comme *Le Palace* recouvre l'absence de l'Hôtel Colón) et pose le problème essentiel du référent historique sur lequel une bonne partie de cet article et sa problématique elle-même (qui propose de considérer ce qui se pourrait nommer : le différé du référent) est bâtie. Nous y reviendrons.

Arrêtons-nous donc au pigeon et à «l'étudiant». Pour constater que l'espace métonymique de la narration, traversé de métaphores implicites, et ordonné selon une mise-en-rapports serrée du vu et du voyant, du groupe et de l'individu (dans les diverses combinaisons qu'ils assument), un tel espace fait comme affleurer des hypothèses de texte que son écartellement rend presque manifestes et notamment une métaphore sous-jacente, «infra-textuelle» qui réunirait l'objet et le sujet (un des sujets) de la vision, «l'étudiant» et le pigeon. Ne peut-on dire, en effet, que «l'homoncule» est déjà ici la dupe de l'histoire et de l'Histoire ; Totémisé, il est, au figuré, ce « pigeon » qu'il contemple ici.

Un détour maintenant par cette terre que, contre tout démenti passé et à venir, l'ex-Histoire devenue légende assigne à Christophe Colomb (auquel *Le Palace* nous fera revenir), un détour par ce texte dont «l'incipit» a servi de patron à notre premier inter-titre, un détour où notre analyse, hantée dès lors, Antée aussi, reprendra du service et son mouvement.

2. En passant par la Baleine

Moby Dick est une merveille, bien des gens le savent. La nouvelle critique, en grande partie⁶, l'ignore. Tant pis, elle y viendra bien. En tout cas, nous y sommes, le temps d'un extrait : «... This pine-tree shakes down its sighs like leaves upon this shepherd's head...» (p. 22)⁷. Entre autres.

Dans ce pin aux soupirs se forme, il fallait s'y attendre, un pont. («Et allez donc, ça coûte pas cher!». Merci monsieur Robbe-Grillet.)

Trève de «private joke» ; qu'un pin secoue des soupirs, c'est dans le bon ordre des choses métaphoriques admises. Mais prenons garde que la métaphore se redouble (et se conteste) d'une comparaison. Autour de ce «comme» une permutation s'organise, rassurante. Ce n'était qu'étrangeté, accident. Il faut relire : ce pin ne fait que, banalement, secouer ses feuilles comme des soupirs. Oui, mais il se trouve que tout bêtement,

⁶ Signalons malgré tout la précieuse exception que représente Viola Sachs : *La contre-bible de Melville*, La Haye, Mouton, juillet 75. 122 p.,

⁷ Herman Melville : *Moby Dick*. «Signet Book» — The New American Library — New York, 1961.

puisqu'on semble assurer la comparaison (trans-métaphorique, voire même anti-métaphorique) sur le propre, on erre encore. Comme en français, « des aiguilles », ce sont des « needles » (et non des « leaves ») que porte un « pine-tree ». Attribuer des feuilles à un pin, c'est donc encore faire métaphore. Une métaphore seconde qui se trouverait accréditée par la métaphore initiale des « soupirs » (qu'il faut donc maintenir en dépit de la comparaison et de l'étrangeté première — celle de la permutation implicite — qui la réduisait à une platitude).

On voit bien qu'un grand vent souffle dans la narration, celui qui justement au niveau référentiel (infra-textualisé ici) permet à un pin de soupirer. Ce qui était innommé (dans la dimension référentielle de la fiction), le narratif le matérialise, le texte étant pur mouvement qui se joue du « naturel », du naturalisme et de sa trace rhétorique : le « propre ».

Et, à la toute fin du compte, certes « mise-en-abyme » exemplaire ; aussi bien, le berger qui, innocemment placé dans l'espace métonymique du pin, soupire, sa tête envahie par le vent du rêve d'un conifère feuillu. Tout l'espace métaphorique est commandé par cette présence, non pas accréditation de l'illusion référentielle (puisqu'en outre il s'agit alors d'un tableau et d'un tableau imaginaire amené par : « But here is an artist. He desires to paint you... » (p. 22)⁸, encore moins anthropomorphisme textuel, mais bien plutôt apologue de la narration.

Car « upon » et « like », articulations majeures de cet extrait, échantent leurs valeurs et c'est bien à une « contestation métaphorique de la métonymie » (Ricardou) que l'on assiste ici, mais contestation d'autant plus radicale qu'elle passe par le

⁸ À vouloir pousser un peu plus cette analyse, on remarquerait que le tableau ici proposé : « ... (would be) vain, unless the *shepherd's eye* were fixed upon the magic stream before him ». Envoûtement de l'eau sur tous, ce chapitre premier de *Moby Dick* l'énonce ligne à ligne et notamment en celles-ci où nous retrouverons les aiguilles manquant à notre pin : « Tell me, does the magnetic virtue of the *needles* of the compasses of all those ships attract them thither ? », page 22 encore, dans une séquence précédant presque immédiatement celle dont nous parlons.

On se prend à rêver, la paronomase aidant, aux rapports qui unissent « all those ships » à « this shepherd's head », d'autant plus que « mouton » se dit en anglais « sheep » !

renforcement provisoire de la métonymie, après avoir feint de détruire la métaphore par une comparaison où le propre (autant dire l'illusion réaliste) semblait se réaffirmer d'avoir été déplacé (dans tous les sens du mot).

De la même façon que le *Palace*, dans la béance qu'il ouvre, en s'ouvrant, dans le sujet, fait de l'étudiant le pigeon qu'il regarde, *Moby Dick* fait du berger le pin qui le couvre. Par un grand courant d'air sémantique, représenté par le mouvement du pigeon du *Palace* et par le vent (infra-textuel) de *Moby Dick*, s'institue ce qu'on pourrait appeler un « échange métaphorique des sujets » (ou des « référents ») qui fait de l'un et l'autre texte une pratique des échanges généralisés.

Un tel combat du propre et du figuré n'est-il pas au mitan de la querelle « référentielle » du *Palace* dont notamment Leenhardt fit, il n'y a guère, un peu trop les frais ? Si le différé du référent engouffre le réseau métaphorique dont il inverse le principe de génération, n'est-ce pas l'exacte et implacable miniaturisation de ce différé de la nomination, mirage de la reconnaissance, de cette distance du roman au document, du document à l'Histoire, et de l'Histoire même au « réel », qui de l'Hôtel Colón au cœur de la Barcelone de 36 fait ce palace anonyme au parmi du *Palace* de 61.

II - ENVOL DU VOILE OU LE RETOUR DES AMÉRIQUES À LA VOILE

1. Le phallus substitut et l'ombilic des limbes

Au grand dépit des chasseurs de primes (tous ceux qui tiennent pour récompense attendue d'un déplaisant travail de lecture l'apparition dyonisiaque d'une érotique explicite, comme si alors s'abolissait la lecture dans un décollage voyeuristique), le *Palace*, hormis quelque furtive apparition⁹ derrière un rideau vite retombé, ne présente rien du

⁹ Ce corps voilé, par le jeu du texte, est pris dans le réseau chair-papier. Le rideau qui à la fois le cache et le matérialise (p. 118) en représentant la métonymie et la métaphore dont la source textuelle est ce « voile de pigeons » omniprésent dans le récit. Il appartient comme eux à l'ordre de la banderolle, de l'oriflamme avec leurs proclamations répétitives. Le fameux « cordon ombilical de phrases enthousiastes » (p. 13) (celles des journaux et

corps fictif qui à l'intérieur du texte doit lui servir de métaphore, rien qu'un réseau d'entrailles ou une superposition d'affiches, d'exhibitions, «éventaire» et éventail.

La copulation (le chevauchement généralisé de *La Route des Flandres*) y est remplacée par l'image¹⁰, intouchable, mais déchirée et déchue comme d'elle-même, image du corps solitaire, toujours masculin (sauf cette femme entr'aperçue à la fenêtre de la chambre de «l'Américain») et castré, par un effet de «cadrage»: entre autres, le guerrier nu¹¹ de l'affiche «Venceremos», dont un effet contextuel dit assez la mutilation: «... «comme des eunuques» pensa-t-il; puis il pensa: «je sais: les armes»: il y avait aussi une affiche punaisée sur un des murs gris Trianon¹² du bureau, représentant un buste d'homme nu, coupé un peu au-dessous du nombril par le bord du rectangle...» (p. 99).

Ce cadrage et le plan fictif (mais aussi narratif puisque le bord du rectangle est ici matérialisé par un *mot*: «Venceremos») qu'il délimite seront successivement occupés par: l'image d'un conducteur de tramway («le buste du conducteur

des banderolles) nous ramenant ici à la femme par un effet contextuel très particulier: le journal plié dont on ne peut voir que «la première moitié du titre» (p. 118 encore) faisant voir «QUIEN A MUER» introduit des éclats de femme comme si MUER dans son incomplétude se devait maintenant de faire apparaître MUJER au lieu de MUERTO, le J, celui de TRABAJADORES, ayant été isolé dans une séquence (p. 24) que bien des éléments rapprochent de celle que nous analysons ici.

N'oublions pas non plus qu'avant cette séquence (située presque au début de la quatrième partie: «Dans la nuit») le texte a énoncé fortement le motif de la chemise comme redoublement de la sueur. Et justement, les gravures galantes remplacées sur les murs du palace par des affiches guerrières étaient de celles «dont le titre (est) traditionnellement en français (l'Escarpolette ou la Chemise Enlevée)» (p. 8). En faut-il plus pour introduire un corps nu dans un balancement (l'Escarpolette) de rideau... et affirmer fortement que ce corps féminin ne saurait accéder à l'autonomie textuelle, être un motif autre que dérivé, inaccessible, non rassemblable.

¹⁰ On remarquera une conjugaison des deux systèmes dans *Triptyque* où scènes de coït et affiches sont liées. C'est à travers ou dans l'affiche que l'accouplement est «visible».

¹¹ Rapprocher son «ventre creux» (p. 99) de «le flanc parut se creuser encore» (p. 118 — la femme). Nous reviendrons sur les rapports entre ces deux «images» ci-après dans notre texte.

¹² On n'aura garde d'oublier que le «gris Trianon» et «affiche punaisée» rappellent les images érotiques sur les murs, images remplacées justement par cette affiche, entre autres.

apparaissant à la fenêtre avant, se penchant, les bras *armés* d'une longue *tringle de métal...*». p. 100), l'image d'un Jésus («traversée (*il n'en restait que la moitié supérieure*) par la déchirure sinueuse qui dessinait (...) une découpeure en dents de *scie*, blanchâtre et pelucheuse». p. 107. Risquera-t'on qu'à ce Christ il manque une strophe), l'image encore d'un sous-officier dont la description se souvient du Jésus antécédent («derrière eux *le buste* du sergent, les bras toujours ouverts, s'élevait en oscillant et à reculs, porté, semblait-il, non pas par ses jambes, mais, tel un *christ* bénisseur dans une procession...». p. 160). Entre autres, car ce type de plan correspond à celui délimité dans le texte par des fenêtres (qu'on pense encore au pigeon du début. Fenêtres et balcons sont aussi une des articulations majeures du texte). À la fenêtre encore, la jeune femme de «l'Américain» apparaît elle-même: «nue, le bras levé, pour tirer complètement le rideau» (p. 142). Par la tringle implicite du rideau et le geste aussi par la description qui insiste sur le nombril («comme un fruit solitaire, une simple cerise dans un compotier») elle appartient alors à l'ordre métaphorique du guerrier «Venceremos» et du conducteur de tramway. À moins de faire appel à un sens argotique de «tringle» (plus exactement «tringler») et même alors il faudrait bien reconnaître qu'il s'agit d'un substitut (voir plus bas), elle est toute entière rattachée à un réseau «masculin», porteur de castration et d'équivalent du phallus: l'arme. Qu'on pense à l'homme-fusil et à sa mort dans les urinoirs, à la façon qu'a «l'Américain» de glisser son revolver dans la ceinture de son pantalon (Résurgence dans les deux cas de l'*Erostrate* de Sartre?), au maître d'école disant: «je n'en ais pas» etc... La description encore de la jeune femme, telle que «l'intervalle entre les deux cuisses dessinait un mince *fer de lance...*» (p 143).

L'affiche ou le cadrage présentent toujours la castration (avec le substitut symbolique du phallus) comme il apparaît encore dans un autre passage où le guerrier nu de «Venceremos», cette fois significativement armé, en lieu et place de fusil, d'un «glaive brandi», introduit par comparaison l'image «d'un de ces héros exemplaires (...) les chairs mystérieuses et lisses des jeunes gens qui vont mourir, avec leur pendantes et glabres virilités» (p. 103).

L'affiche ou le cadrage présentent aussi en lieu et place du phallus (non plus métaphore : l'arme, mais métonymie et même métaalèpse) l'ombilic, trace du cordon coupé que représentent les chaînes brisées du guerrier « Venceremos », le tramway tout entier du conducteur (parce que recouvert — pas celui-ci précisément, mais d'autres avant lui dans le texte — d'oriflammes, de proclamations dont on sait qu'elles ont un rapport avec le cordon ombilical : « un fœtus à grosse tête *langé dans du papier imprimé* (...) et jeté aux égouts dans un *linceul de mots* (...) une puante momie enveloppée et étranglée par le *cordon ombilical* de kilomètres de phrases enthousiastes... » (p. 13)¹³, la jeune femme elle-même avec son nombril « comme un fruit solitaire, une simple cerise dans un compotier » (car ceci nous renvoie à la description (p. 17) de la nourriture exposée dans le bar : « une fois pour toutes, comme ces provisions apportées dans les *tombeaux*, pour la nourriture des *morts* » — cf. « linceul de mots », « puante momie » ; cf. aussi les confiseries rangées « dans leurs *berceaux* » (p. 15) — et donc au fœtus étranglé par son cordon ombilical).

Mais il est temps, maintenant, avant de nous perdre dans le réseau extrêmement riche de l'ombilic comme métonymie ou métaalèpse du phallus (et incidemment « mise-en abyme » du ruban verbal qu'est le texte), de revenir plus précisément à notre sujet en reformulant que la poétique du *Palace* n'est pas érotique, mais se fonde beaucoup plus sur la métaphore du système vaso-excréteur. Obscur travail de transformation interne, le scatologique est le réseau métaphorique par excellence de ce travail de la matière textuelle, flux et stase, digestion sémantique pour ainsi dire.

Entrailles et cordon ombilical ont un rapport évident, d'analogie et d'inversion (intérieur/extérieur). Ce rapport, le *Palace*¹⁴ tout entier, ventre vu de l'extérieur et de l'intérieur, le manifeste et l'emblématise.

¹³ Dans le même passage, « l'Américain » qui profère ces paroles est décrit : « fourrant le revolver *dans la ceinture de son pantalon*, reboutonnant son veston *sur son nombril* » p. 13. La suite immédiate est, elle aussi significative, compte tenu de ce que nous avons dit du « cadrage ». Elle se lit ainsi : « s'approchant de la fenêtre, se penchant au balcon ».

¹⁴ Et on remarquera à quel point, à cet égard, le corps de la jeune femme participe à ce réseau métaphorique de l'Hôtel. On peut lire, en effet, page 143, dans une sorte de description cubiste de ce corps : « comme si à partir d'en bas et étayé par les deux verticales (le côté gauche de l'embrasure et

Mais ce référent, lieu fictif et organisateur du texte, cet intra-référent, supporte dans son anonymat un nom tu, celui de l'extra-référent ou référent historique, si l'on veut. Nous voudrions maintenant le situer à ce qui nous apparaît être son véritable niveau et proposer d'envisager ce nom, selon la terminologie que nous nous sommes donnée, comme un « infra-référent ».

2. Et si le palace devait malgré tout se nommer « Colòn » ?

Il ne s'agit pas, encore une fois, d'assimiler un lieu fictif (le palace) à un autre, historique (l'Hôtel Colòn de la Barcelone de 36). Il s'agit bien plutôt de les articuler, et selon des lois qui, textuelles, ne décrètent pas la primauté du référentiel extra-textuel.

D'où vient que la querelle intentée à Leenhardt, à Cerisy¹⁵, porte plus sur l'équation : Palace-Hôtel Colòn que sur la reconnaissance de Marx et Staline dans les deux photographies de la page 12 ? Ici une description produit des noms, là elle ne peut y prétendre, en dépit de la pièce à conviction photographique apportée par Leenhardt. Pourtant, dans les deux cas, l'accord se fait ou se refuse sur l'implicite, car ni Marx ni Staline ne sont « nommés » textuellement. Et si Durutti disparaît d'être textualisé dans un autre nom propre pseudonyme, si le texte transforme tout nom propre en nom commun (cf. note 5), ne faut-il pas situer dans cette problématique de la nomination la reconnaissance éventuelle de l'Hôtel Colòn.

le bord du rideau) s'élevait une sorte de *construction, d'architecture, un de ces baroques échafaudages d'objets disparates superposés*». Outre la référence à l'architecture baroque du Palace lui-même, on reconnaîtra dans cet échafaudage « d'objets disparates superposés » « l'inventaire » et ce qu'on pourrait appeler, dès l'ouverture du texte, le « motif forain » représenté alors par « la baguette du prestidigitateur » et « le petit bout de la lorgnette de l'étudiant » (cf. note 3) et, ici, dans cette page de la quatrième partie, par ces objets disparates superposés « qui semblent tenir sans pesanteur sur le doigt de l'équilibriste ». On n'aura garde, non plus, d'oublier le catafalque de la Troisième partie (« les funérailles de Patrocle »). Mais ceci nous entraînerait, encore une fois, trop loin.

¹⁵ Cf. Jacques Leenhardt : « Claude Simon : l'écriture de la ressemblance » et les discussions qui suivent, in *op. cit.*, note 1, pp. 119-150.

Pour notre part, nous n'hésiterons pas à affirmer que si le palace n'est pas l'Hôtel Colòn, ce nom malgré tout sature le texte dont il est un infra-générateur. Car il se trouve textualisé selon des procédures diverses dont nous tenterons maintenant de rendre compte.

Et d'abord celle-ci, à quoi toute notre démarche nous conduisait : le début du texte insiste sur le change et l'échange, sur le flux. Et son étrange corollaire : l'odeur : « comme, aurait-on dit, la *viscérale* exhalaison d'un organisme de *tripes* pantagruéliques à l'intérieur desquelles eux-mêmes¹⁶ se seraient trouvés maintenant — jusqu'à ce qu'ouvrant la fenêtre on se rappelât que ce n'était pas l'hôtel (...) qui puait ainsi, mais la ville tout entière, comme si elle était en train de se putréfier » (p. 11).

L'historique Hôtel Colòn a produit le palace de la fiction en tant que... colon. Du nom propre à la métaphore. Plus qu'une simple transcription (qui agresse, transgresse la traduction possible d'un nom : Colòn désignant, on le sait, en espagnol, Colomb le navigateur) il y a passage du propre au commun redevenu le propre (du texte) en tant qu'il est le mot (tu) d'où dérive un des plus forts réseaux métaphoriques du roman.

Indépendamment du jeu sur les langues dont le texte fait un assez grand usage (cf., par exemple : « l'Américain riant de nouveau, disant : « Trop salé, si ? Ah ah... J'ai appris à assaisonner en toutes les langues ! J'ai appris à asesinado¹⁷ en un tas de langues ! Ah ah ah... ». » p. 96), le tout récent *Leçon de choses* du même Simon travaillera de façon assez semblable la

¹⁶ Il ne devrait pas faire de doute que ceci produit : « Puis il se vit (...) cette trace, cette salissure (cet *excrément* en quelque sorte)... » (p. 16). Matière fécale que ce provisoire habitant du palace, de la ville, de l'Histoire. L'Histoire ? «... se loger, resquiller *lui aussi* une place dans cette *dérivée tangentielle, comestible* et optimiste de la métaphysique baptisée carpe ou *Histoire*, grâce à laquelle si l'on savait s'en servir il était paraît-il possible de *dériver soi-même* d'une façon sinon agréable ou cohérente du moins satisfaisante ainsi que le démontrait cette *dérivée excrémentielle* de la raison baptisée rhétorique... » (p. 110).

¹⁷ Il s'agit ici de l'assassinat de Santiago : jeu de mots bilingue terriblement complexe puisqu'il récupère un des sens argotiques français de « assaisonner » : tuer ou plus exactement, porter des coups. Sens peut-être archaïque, si l'on en croit cette apparition du mot dans la *bataille de Marignan* de Clément Janequin : « chacun s'assaisonne ».

dégradation argotique d'un titre militaire, le colonel : « et cette gueule de *raie* de *colon* (...) qui se pointe ce matin pour nous dire (...) qu'est-ce qui m'a foutu une bande de *dégoûtants* pareils (...) vous avez une tache de *boue* là sur votre *culotte* (...) et mon *cul* c'était moins cinq que je lui dise et mon *cul* il est rouillé?... » (p. 61) ¹⁸.

Mais revenons au *Palace* où le déclenchement du scatologique n'est pas aussi aisément repérable puisqu'il est dû, croyons-nous, à un signifiant non plus explicite mais implicite et qu'en outre, comme nous allons le voir, son apparition est l'effet de véritables migrations narratives (et fictives), si bien qu'en fin de compte on ne saurait attribuer à notre signifiant implicite la responsabilité sans partage de ce réseau.

On aura sans doute remarqué que la citation de la page 11, proposée ci-dessus, institue un rapport, par la puanteur, entre l'hôtel et la ville. Et, de fait, le contenant métaphorique commun (la tripe), ici parvenu à son expansion fictive extrême (la ville) ¹⁹ est le produit d'une série de dilatations et même d'invaginations dont les mouvements obéissent, au moins dans les premières pages, à une « analogique » textuelle. Pour plus de commodité, nous distinguerons les séquences par le lieu de fiction qu'elles délimitent (et débordent), en précisant bien, cependant, que la narration est justement ici une transgression de cet espace fictionnel.

3. Les méandres du colon nommé texte ou palace

A) *la chambre*. Cette séquence est amenée par la révolution initiale du pigeon sur le balcon. C'est, en effet, outre un glissement métonymique (du balcon à la chambre) ²⁰, par le

¹⁸ Dans la page suivante, on pourra lire : « on a même plus le temps de chier (...) et puis hein chier quoi depuis cinq jours qu'on n'a plus vu la roulante (...) ces enfoirés de cuistots mince la dernière fois qu'i sont venus avec leur putain de camion i faisaient tous tellement dans leur froc (...) bougre d'enculé i paraît qu'i z'ont pris une de ces merdes de bombe en plein sur le trognon... » *Leçon de choses*, Paris, Éditions de Minuit, p. 62, 1975.

¹⁹ Mais il y aura un autre contenant encore plus vaste et lié à ceux-ci par l'analogie du viscère : l'Histoire. Osera-t-on qualifier cette expansion ultime de « fictionnelle » (puisque'elle est bien, dans le texte, elle aussi, non seulement un « lieu » mais un contenant) ? Ceci, sans aucun doute, est d'un autre travail, une tout autre histoire...

²⁰ Il semble qu'il y ait, dans *le Palace*, une stratégie du lieu qui n'est pas sans évoquer celle de *Dans le labyrinthe* de Robbe-Grillet.

lien implicite de sa couleur et d'une dissémination paragrammatique de son corps signifiant (« **peinture gris Trianon (...)** le cosmopolite **badigeon...** ») (p. 7) que se précisent les murs que son apparition trouait. Avec, aussitôt, par une sorte de « débordement » de cette peinture, une dérive vers une autre transhumance : celle des milliardaires (sans doute amenés par cette « livrée » qu'évoque la peinture), condamnés à errer du pareil au même, d'un palace « hissé à dos d'homme » (p. 8) à un autre que seul distingue son environnement, son cadre.

Partie de la chambre (et du pigeon qui, apparu de l'extérieur, en colorait aussi l'intérieur) l'évocation passe directement (mais encore par le pigeon, décidément bien voyageur)²¹ *aux palaces* qui la contiennent en tant que stéréotype en oubliant *le* palace précis dont, en tant que *cette* chambre, elle fait partie. Nous retrouvons donc ici un jeu sur les ensembles, avec cette supplémentaire complexité qu'introduit le jeu « intérieur-extérieur », non plus simplement pris comme répercutant le système « contenant-contenu » mais comme le croisant.

Et, à cet égard, particulièrement remarquable est la façon dont le texte revient à la chambre : par la presque description (« ... paysage qui s'inscrit dans la fenêtre — une vitrine de bijoutier » p. 8) d'un changement dans l'environnement de ces palaces, un changement non plus dans l'espace où ils s'inscrivent (neiges ou palmiers : ce type de changement n'est pas seulement géographique, il est aussi saisonnier — froid, chaud — donc spatio-temporel au sens fort) mais dans celui dont, par la fenêtre, ils contiennent une partie, un découpage. C'est donc par une fenêtre que nous revenons dans *cette* chambre, comme en un espace « intérieur » individué dont l'ouverture de la fenêtre (stéréotype) traçait le versant « extérieur » (individué d'une certaine façon, puisque accidentel mais « fréquentative-ment »). Incontestable reprise, en plus complexe encore, du système à l'œuvre dans « l'incipit ».

Ce jeu de cadrage n'est pas terminé puisque voici maintenant les murs²², leurs panneaux et « au centre de chaque

²¹ Ici, c'est sa présence discrète qui sous-tend, sorte d'accord, le motif des milliardaires errants. Milliardaires, remarquons-le, qui errent d'intérieur en intérieur. La précision aura son importance.

²² De la fenêtre au mur... Le rapport avec *Dans le labyrinthe* se fait de plus en plus insistant. À ce sujet, cf. notre étude sur le texte de Robbe-Grillet, Paris, Hachette, collection « Poche critique », 94 p., 1975.

panneau, un rectangle légèrement plus clair » qui indique « la place qu'avait occupée une de ces gravures elles aussi style Trianon » (p. 8). Dans cette répercussion de l'espace du mur (voilà bien la myse-en-abîme type « Dubonnet » ou « Cacao Van Houten »), la trace d'une absence : le pigeon et les milliardaires ne sont plus les seuls « déplacés » du texte. Mieux, les titres de ces gravures absentes : « traditionnellement en français (l'Escarpolette ou la Chemise Enlevée) » représentent bien ici²³ ce double motif du va-et-vient (milliardaires) et de la disparition (pigeon : la description qui en était faite (p. 7), insistait bien sur ce qu'on pourrait appeler sa « livrée » ou sa « robe »). Ira-t-on jusqu'à discerner un paradigme qui lie le pigeon à la « poule » (de luxe) ? En tout cas, le Trianon les rassemble : pigeon gris → murs gris Trianon → gravures style Trianon²⁴.

Ce n'est pas tout ; voici maintenant l'environnement du titre : « dans un cartouche entouré de guirlandes de roses (les mêmes — les mêmes fleurs, la même couleur — qui s'enroulent autour des cordons de la balançoire ou teinte le bouton d'un sein) ». Qui ne voit que, dans ses emboîtements et déboîtements successifs, depuis quelque temps, le texte tourne autour de « même » ? Le pigeon de même couleur que les murs, les milliardaires enfermés dans des particules de « même » simplement déplacées. Mais ici, l'effet de cadrage reprend l'effet de débordement (celui de la couleur du pigeon) à son compte : c'est l'encadré de l'intitulé de l'image (doublement « encart » quant à elle) qui « stéréotypise » celle-ci parce que le titre (contenu d'une certaine façon, contenant d'une autre) est *entouré* des éléments *épars* dans l'image. Le jeu contenant-contenu/extérieur-intérieur, le jeu des ensembles, atteint ici microscopiquement son niveau le plus vertigineux.

Précisons, avant d'aller plus loin, que ce pléthorique travail d'inversion, d'invagination, de métaphore et de métonymie, d'expansion et de réduction *alternées*, *entrecroisées*, qui va

²³ Comme, plus loin, à très long terme, ces « titres » produiront la séquence de la femme au rideau (le rideau, sa seule chemise, sera agité d'un mouvement de va-et-vient) dont nous avons déjà parlé.

²⁴ À qui trouverait injustifié le glissement que nous opérons, ici, de « pigeon gris » à « style Trianon », nous ferons remarquer que le texte, explicitement, en accomplit un de « gris » à « style » et en souligne même l'incongruité par le « elles aussi » qui introduit en contrebande « style » à la place de « gris » grâce à la permanence de « Trianon ».

d'un pigeon à des palaces, et de ceux-ci au bouton d'un sein, était, dans la chambre, parti de « murs décorés de baguettes à moulures dessinant des panneaux couverts de cette peinture gris Trianon... » (c'est-à-dire de murs « décorés » d'un cadra-ge!) pour revenir à des « murs gris Trianon et nus » et aboutir, après les gravures absentes, à la pièce « entièrement vidée de son mobilier » (p. 8). Il reposait sur une fiction de l'absence, de la nudité, du vide!

Murs nus, femme dénudée, pièce vide (mais texte ô combien plein!), tout ce que la narration faisait bourgeonner et éclore dans la paradoxale absence posée par la fiction, voici que maintenant tout cela va être occupé ou remplacé. Car voici le temps des déménageurs après celui des déménageants ou des déménagés. Et il importe de prêter une particulière attention au moment textuel du changement, au lieu de l'échange. Le voici, très précisément, encore qu'il ne s'agisse à proprement parler que d'une amorce (puisque'il est encadré par l'évocation du mobilier — ce mobile — dont la pièce a été vidée): « — comme si, en dehors du repos des milliardaires fatigués, les grands hôtels n'avaient été conçus que pour être périodiquement réquisitionnés par des gouvernements plus ou moins provisoires, et leurs baignoires occupées alternativement par les corps épilés des riches Argentines et les dossiers de police) » p. 8.

Notons qu'il est question encore une fois d'un contenant (hôtel) qui contient un autre contenant (baignoire) dont le contenu est alternatif, objet de troc. Le contenant 1 est « *périodiquement réquisitionné(s)* par des gouvernements *plus ou moins provisoires* » (des hôtes de passage encore: le va-et-vient, l'escarpolette), le contenant 2 est lui « *occupé(es) alternativement* ». Cette baignoire (contenant 2), lieu de change, porte la trace d'un autre système contenant 1 — contenant *n* dont il est la résurgence modifiée: celui de l'intérieur des murs (contenu — de l'hôtel — devenu contenant) qui contient un rectangle (panneaux) qui lui-même contient un autre rectangle « légèrement plus clair » qui lui-même représente la *place occupée* par un rectangle enlevé (gravure) dont les titres eux-mêmes...

Le motif du « plus clair » (un rectangle) nous paraît produire la baignoire (en tant que lieu de « lavage ») occupée par un corps collectif de femme nue (comme la pièce elle-même était

nue), femme nommée nationalement par le recours à un terme où se retrouvent les milliardaires et, incidemment, le pigeon (par la couleur): «**Argentines**»²⁵. Ces femmes sont plus que nues: «épilées».

Souvenons-nous maintenant des gravures enlevées: toutes avaient affaire à la nudité ou à la presque nudité (même «l'Escarpolette» avec son motif implicite du voyeur. Cf. «l'incipit» et notre I.1: «appelez-moi pigeon»). Et nous obtenons: papier enlevé représentant un corps de femme que l'on dénude → corps de femme nue remplacé par des papiers («dossiers de police») dans cet autre rectangle qu'est une baignoire.

On notera que cet échangeisme textuel se retrouve à un niveau encore plus microscopique: le rapport entre «corps épilés» et «dossiers de *police*», par le biais de «poli» ou «policé» (voire par le célèbre calembour: «peau lisse») et d'«épiés» (retour du motif voyeur) comme hypogramme d'«épilés». Chaque signifiant prend ici le corps de l'autre comme expression de sa «valeur» (son sens). Une lecture marxiste (comme celles de Jean-Joseph Goux ou, plus près du texte, de Jean-Claude Raillon) y trouverait ici son compte mieux que, par insuffisance, nous ne pouvons le faire.

Mais la femme doublement absente (en tant qu'image, en tant que corps, l'une et l'autre d'ailleurs portant ici le signe de la nudité) impose à la nudité de la pièce une métaphore qui la fait ventre: «... (et même plus que vidée, *curetée*, râclée)...» (p. 9). Cette métaphore est *en même temps* une métonymie et la pièce qui contenait la femme se trouve aussi contenue par elle qui l'annexe à son paradigme. Invagination surdésignée par le motif du «curetage».

Si «curetée» introduit déjà le motif du fœtus, il amorce aussi, hypogrammatiquement, celui de la «curée» à laquelle se livrent les conquérants déménageurs. Quant à «râclée», son

²⁵ Trace, à un autre niveau sur lequel nous reviendrons, de «Colòn» en tant que cette fois que «Colomb» (Christophe), la présence de l'Amérique latine est constante dans le texte. Mais il importe grandement que ce soit l'Argentine qui inaugure la chaîne dont plus tard feront partie: Venezuela, Brésil puis Cuba et les Antilles.

sens argotique produira les coups qui sont comme l'accompagnement obligé (la basse continue en quelque sorte) de la séquence suivante que nous nommerons du terme qui désigne un espace de parcours vertical à deux sens :

B) *l'escalier*. Après les migrations cycliques et répétitives des milliardaires, après leur absence et celle de leurs compagnes, après le vide de la pièce comme un ventre avorté, voici la foule, le trop-plein des guerriers déménageurs, « en troupe armée », encombrés par leurs armes (cf. notre « phallus substitut »), « fusils ou mitraillettes », « venant *cogner* bruyamment avec une sorte de fureur maligne (revanche ou vengeance de la matière attendant depuis la nuit des temps dans le *sein ténébreux de la terre* d'en être *extraite* pour accomplir sa *vocation de meurtre et de puissance* et au lieu de cela ignominieusement mêlée à des *besognes domestiques*) les *tibias* des déménageurs *casqués* et bottés ahanant dans les escaliers où les périodiques *migrations* de matelas et de pendules façonnent peu à peu la mystérieuse Histoire et les destins du monde » (p. 9).

Il fallait certes citer ce long passage « in extenso ». Car nous y retrouvons le motif du fœtus, ici « la matière attendant (...) dans le sein ténébreux de la terre d'en être extraite ». À la chambre « curetée », avortée, s'oppose et répond la terre grosse et accouchée, mais accouchée d'un signe de mort (que redouble l'emblème implicite : crâne et tibias). Le croisement des deux séquences donnera le « fœtus à grosse tête », « l'enfant mort-né ».

L'arme maligne (qui cogne — cf. « râclée » — ceux qui la portent) et son origine obscure vont nous amener le « corollaire » de la loi du déménagement, celle des « vases communicants », « en vertu de quoi l'Histoire se constituait au moyen non de simples migrations mais d'une série de mutations internes, de déplacements moléculaires » (p. 9). On le voit, du macrocosme (les palaces, l'Histoire) nous sommes rendus au microcosme, de la transhumance (milliardaires, guerriers) au déplacement moléculaire, du travail des surfaces à celui des profondeurs. Mais une autre parenthèse, de la même façon que la loi des vases communicants est le corollaire de celle du déménagement, propose à la fois la répercussion et l'explicitation de la parenthèse de la matière qui accompagnait le

déménagement²⁶. Elle propose une analogie aux « déplacements moléculaires ». La voici : « ... (comme on dit qu'à l'intérieur d'un métal martelé pour être façonné il se produit de véritables transhumances — ou plutôt quadrilles — de particules)... » (p. 9). On reconnaîtra ici que la transhumance (celle des hommes) est devenue celle de la matière elle-même et que le métal (l'arme) martelant est devenu « martelé ». Du choc de la matière sur l'homme, on est passé au travail de la matière par l'homme qui produit ainsi une transhumance interne.

Entre temps (entre parenthèses si l'on ose dire) la file des déménageurs se trouve scindée en deux. Par respect pour le principe des vases communicants, elle s'est dédoublée en un va-et-vient (l'Escarpolette encore) ininterrompu de « conquérants-déménageurs » (p. 10), deux files, l'une montant, l'autre descendant dans les escaliers où, comme on sait maintenant, se « façonnent peu à peu la mystérieuse Histoire et les destins du monde » (p. 9).

Il est particulièrement remarquable que la file montante transporte (en une séquence où la fille de la baignoire n'est pas absente) : « l'équipement fonctionnel que *les besoins* de l'Histoire (nécessitent) en lieu et place des élégants accessoires conçus pour remédier au nostalgique dépaysement des milliardaires brésiliens » (p. 10). Cet équipement est de ceux qu'on qualifie pudiquement de « sanitaires »²⁷ ; une des pièces de

²⁶ Pour le rôle de la parenthèse chez Simon, cf. Gérard Roubichou : « Aspects de la phrase simonienne » in *op. cit.*, note 1, pp. 191-209 (et plus particulièrement pp. 202-203).

²⁷ Il faut maintenant au moins signaler cette chaîne « sanitaire » : 1. fille dans la baignoire (avec le motif fœtus attribué à la pièce) → 2. file montant l'équipement nécessaire aux « besoins » de l'Histoire → 3. « la viscérale exhalaison d'un organisme, de tripes pantagruéliques » attribuée (p. 11) au palace puis à la ville « en train de se putréfier (...) au-dessus du suffocant dédale de ses *égouts* » → 4. plan de la ville « comme une grille d'*égout*, disait l'Américain, et si on la soulevait on trouverait par en dessous le cadavre d'un enfant mort-né (...) jeté aux *égouts* dans un linceul de mots » (pp. 12-13) → 5. Cette résolution provisoirement finale qui récupère le ventre (comme « vase » et comme « tripe », comme porteur de « fœtus » et « d'excrément ») : « ... avec trente des quarante mille putains nécessaires (en complément des *services municipaux*) à l'évacuation quotidienne des *ordures* de la ville, au bon *fonctionnement* (...) de ses *bas organes*... » (p. 15).

l'équipement montant ou remplaçant se souviendra de cet adjectif implicite puisque c'est à elle que sera due l'introduction du motif de l'odeur. C'est, dans la chambre où nous revenons maintenant, « entre les quatre murs lambrissés et *gris tourterelle* ». (Le pigeon hante toujours le texte dans lequel il dérive):

C) *la table*. Elle est précédée d'un « premièrement » qui en fait donc la première réalisation du titre de la partie (« inventaire ») comme si tout ce qui précède n'était qu'une « nostalgie » textuelle, un « ailleurs ». Et c'est bien de cela qu'il s'agit : tout ce qui précédait représente un mouvement d'écriture brassant, dans la poursuite d'un sujet qu'il avait en fait devancé, une matière, sa matière qu'il s'agit maintenant d'arrêter (bien sûr, c'est une feinte, puisque le texte et ce qu'il a charrié précédemment continue de plus belle à travers cette « grille »), d'instituer objet fictivement immobile, à dénombrer et sur le présent duquel faire partir la « fiction » re-déclenchée ; pour nous, elle l'est à partir de « disait l'Américain » (p. 12). Ainsi, ce qui précède la « table » (inutile d'insister sur sa valeur de « mise-en-abyme ») serait une sorte d'épure paradoxalement sans plan, une épure vertigineusement mobile, tremblée, « soufflée », quelque chose comme une respiration d'écriture, un flux textuel. Le « premièrement » représenterait la coupure, la stase qui permet l'inventaire après « l'inventoire ». Le texte en quelque sorte rattrapant son mouvement. Mais ceci ne relève plus du domaine de l'analyse. Revenons donc à la « séquence ».

Après le vide et son occupation alternative (la chambre), après le plein et le mouvement qui matérialise l'échange (l'escalier), voici le premier objet à prendre place (si l'on excepte les « dossiers de police », textuellement mobiles). Or, c'est un objet lui-même enlevé à son environnement « naturel », un objet qui contrairement aux « dossiers de police », sorte de

Tout le jeu (métaphorique et métonymique) : ventre-égouts, fœtus (ou sa métalepse : sperme) — excrément actionne toute une série d'invaginations textuelles semblables à celles que nous avons déjà signalées.

Mais il manque encore quelque chose à ce système pour qu'il fonctionne pleinement : l'alimentaire. Or, la citation que nous plaçons à la fin (encore une fois provisoire) de notre « chaîne sanitaire » s'inscrit dans une séquence fictionnelle de restaurant (p. 15) et notre analyse est parvenue à la table. Laissons-lui donc la place.

sécrétion obligée de l'occupant en armes, a un lieu d'origine, même problématique: «... table provenant donc (...) d'un couvent, d'une école ou d'un asile» (p. 10). Il vient d'un lieu «où se pratique l'échange des nourritures terrestres (fournies par l'institution) contre les valeurs spirituelles (la prière, le bénévolat ou l'action de grâce dévidés ou plutôt *mastiqués* par l'autre partie prenante, écoliers ou clochards...)». Il est donc l'ex-
 contenu d'un contenant où s'échangent des matières allogènes. Nous disons bien «matières» car les «valeurs spirituelles» sont matérialisées ici par des discours. Des discours purement alimentaires et donc des discours aliments (suivant une des procédures habituelles de l'échangisme textuel). Les clochards ou écoliers mangent du texte? Mais c'est que justement voilà une autre matière (le texte) qui dans le *Palace* sera inscrite dans le réseau du ventre: cordon ombilical («les phrases enthousiastes» de la page 13), ou aliment («deux ou trois phrases *comestibles*» — p. 23).

Il faut citer, ici, un extrait de la troisième partie («les funérailles de Patrocle») car nous y voyons fonctionner dans toute son ampleur le système que forment «chaîne alimentaire» et «chaîne sanitaire» croisées, système qui désigne clairement le travail de la matière, de toute matière. Il s'agit alors d'inscriptions funéraires, le langage de la mort d'un corps devenant, comme on le verra, la mort d'un corps qu'est le langage, devenu aliment de la terre: «... — Quelques pots de poussiéreux chrysanthèmes et, se rouillant lentement, se détachant l'une après l'autre, tombant avec un faible tintement de camelote sur la terre avide qui semble les déglutir aussitôt (...), les lettres dorées des plaintives inscriptions (...) ne proposant plus à la fin au visiteur qu'un énigmatique squelette de langage où adhère encore par endroits la chair racornie de lambeaux de voyelles et de lambeaux de diphtongues —...» (p. 85). Trois lignes plus bas, le corps de Santiago: «... le promener solennellement et sans fin (sinon le moment où il commencerait à *puer* trop fort)...» (p. 86). On n'oubliera pas que ce texte funéraire est de *métal* (ce qui nous ramène à la page 9: fusils, métal martelé, extrait du sein de la terre; ici, le métal y retourne), qu'il est près de pots de «chrysanthèmes» et qu'il «court parmi les fleurs de perles mauves» (ce qui nous ramène au cartouche portant des titres de la page 8). Texte en putréfaction, il conduit (ou plus exactement ramène, dans la

partie où il prend place) au cadavre de Santiago et à la puanteur.

Or, la description de la table d'où nous sommes partis a un « plateau recouvert d'une feuille de zinc (ou de plomb?) rabattue sur les côtés et *clouée* par dessous). C'est à dire qu'elle est l'amorce d'un cercueil dont nous retrouverons trace, notamment, dans l'admirable phrase finale du *Palace*: les cireurs, « derrière leurs petites boîtes *cloutées* semblables à d'antiques et mystérieux petits coffres, de minuscules et dérisoires *cercueils d'enfants*. » (p. 190). La distance est trop grande entre les deux extraits? Certes, mais faute de trouver ici le temps et l'espace de les réunir par une analyse (tout à fait possible), lançons ces indices: dans la séquence de la table, l'enfant est présent (« *écoliers* ou *clochards*») et surtout, dans tel extrait, de la page 22, on revient à la table (après une séquence, postérieure dans la fiction: celle de l'étudiant, des années après, dans un bar) par la *bière*:

« ballotant dans son estomac comme une sorte de corps étranger, inassimilable et pourri. »

Il y avait des bouteilles de bière sur la longue table de réfectoire au plateau recouvert de zinc.»

La « bière » n'est pas seulement contenu, elle est aussi, cercueil, contenant.

Pour en finir avec cette table-générateur, son métal est peut-être « devenu poreux, capable de retenir dans d'invisibles alvéoles de la matière d'inépuisables sources de *puanteur* » (p. 10). Dans cette même séquence, nous remarquerons encore: les chiffons passant « sur le métal blanchâtre (*comme on dit* aussi que celui-ci « se souvient » des *coups de marteaux* reçus et qu'à partir d'un certain nombre il se produit une sorte de saturation, un *changement de structure...* ». Soit la poursuite du thème: coup-métal-particules de la page 9 (que nous avons en partie analysé dans notre séquence « escalier » ci-dessus), mais encore une fois un thème modifié par le jeu des échanges textuels.

Et puisque nous parlons d'échanges, puisque nous croyons avoir montré maintenant suffisamment par quel système presque organique le texte-viscère se développe, signalons un

autre niveau où s'opèrent des invaginations: celui qu'il faut bien appeler, faute de mieux, syntaxique: Toujours dans cette page 10 que, contrairement aux apparences, nous n'avons pas quittée (la critique simonienne se condamne à de ces mimétismes!), ceci, sur la table: «*table provenant donc (...). Cependant ce n'était pas de la table que cela provenait...*». Cela? L'odeur: «*la viscérale exhalaison d'un organisme, de tripes pantagruéliques...*». Le point de départ de notre voyage dans les méandres du colon appelé palace ou texte.

Pourquoi vouloir ici à toute force chercher des « mise-en abymes », c'est le texte tout entier qui est une « mise-en abyme »; le ventre (tout est ventre dans ce roman: la chambre, le palace, l'Histoire, la terre, etc...) et la matière qui l'emplit et qu'il expulse est plus qu'une métaphore du texte: il est son double. Alimentation, digestion, expulsion sont les trois étapes d'un travail de transformation ininterrompu, les trois « temps » du texte. *Le Palace* est un corps et tout en lui n'est que matière. Et tout lui est matière à texte, y compris notre « infra-référent », notre « infra-générateur », ce « Colôn » que nous allons saluer encore, pour faire une fin et sortir des entrailles du texte par le commode sas « extra-textuel » qu'il nous offre.

III - ENVOI:

« Une assez jolle devise pour le patellin »: Colôn

Laissons-le encore dégradé en commun et transcrit plus que traduit. Et prenons-le pour le nom du palace. Celui-ci, on s'en souviendra, a été dans la fiction du texte remplacé par une banque. Point n'est trop besoin d'avoir recours à la célèbre assimilation freudienne de l'or à l'excrément, point n'est besoin non plus de faire remarquer que dans la première apparition textuelle de la banque, ce qui demeure du palace est la façade et « non plus les viscères feutrés et capitonnés où avaient déambulé, mangé, évacué, dormi, crû et multiplié les milliardaires fainéants » (p. 18), contentons-nous de l'affiche d'une pharmacie qui offre des analyses d'urine, de crachats, de sang et constatons avec l'américain (p. 121) que, oui, décidément, c'est « une assez jolie devise pour le patellin » puisqu'elle proclame « **Orina-Esputos-Sangre** ». Oublions les « putas » préposées à l'évacuation des ordures de la ville. Mais n'oublions pas les liquides organiques comme devise du... patellin.

Colon, toujours commun, n'est-il pas aussi un des signes de la transhumance. « L'Américain », « l'Italien », « l'étudiant » ne sont-ils pas, en quelque sorte, des colons ? Les Espagnols, sans cesse transplantés, « importés » (p. 15, entre autres), n'en sont-ils pas eux-mêmes ?

Les colonnes ? Elles sont partout : palace, banque, cathédrale s'y appuient, affiches s'y placardent. Ce sont aussi, en traduction, des troupes armées : occultes : « La quinta columna » (p. 24), « cinquième colonne » à laquelle est attribuée la mort de Santiago, ou entretenant un rapport avec le métal : « Columna de Ferro » (p. 107)²⁸.

Or, justement, voici la statue de Colomb (à moins qu'on ne mette en doute la nomination. Mais alors Marx et Staline ?) : « haute *colonne* d'airain » (p. 68), « le personnage d'airain debout sur son piédestal de mers et de continents » (p. 69), « aventurier de *bronze* verdi couvert de *fientes* de pigeons » (p. 70)²⁹. Colomb est un homme-colonne, sa statue juchée sur un interminable piédestal (on se souviendra que le commandant Santiago est un « Gigante de La Lucha » p. 24), pal et place en quelque sorte. Les rostres de navires, les tritons et autres symboles marins sont partout sur cette colonne. Or, à un certain moment du texte, le palace sera décrit ainsi : des odeurs, « s'échappant par les bouches d'*égouts* des *ténèbres souterraines* », viennent s'accumuler en une nappe « animée d'imperceptibles et *viscérales contractions* » qui (convergent, viennent battre) « mollement contre le pied de la façade géante (...) semblable à la haute muraille d'un *navire* (...) nimbée (avec ses rangées de fenêtres superposées, ses superstructures compliquées, ses paratonnerres, ses antennes, ses mâts) de l'espèce d'aura qui émane de ces sortes de constructions, flottantes ou pas, traditionnellement baptisées de noms empruntés à une gigantomachie marine ou terrestre (Majestic, Titanic, Europa) comme pour ajouter encore à cet aspect d'épave à l'abandon (nef, palais Babylonien dérivant sur un océan de puanteur...) » (p. 154). Il faudrait sans doute s'excuser de la longueur de la

²⁸ Il n'est pas impossible d'y faire jouer le motif « matière » tel qu'explicité dans cet article (cf. II. b et c), cette force obscure qu'est la « cinquième colonne » se trouvant présentée : « A la Obra » : à l'œuvre, au travail.

²⁹ Comme si la proximité du pigeon, dont nous avons signalé la dérive, agissait sur lui, le métal se transforme : d'airain en bronze.

citation si raison suffisante n'était trouvée dans l'extraordinaire confirmation que ce passage nous paraît apporter à bon nombre de nos hypothèses dont notamment le rapport par nous institué : Colòn-colon-palace.

D'ailleurs le thème marin, que l'on peut attribuer non seulement bien sûr au référent géographique extra-textuel (Barcelone ou Valence) mais aussi à notre infra-référent « Colòn », est constant dans le texte.

N'en donnons que deux indices, mais des indices particulièrement lourds de sens, puisque l'un et l'autre touchent encore à certain paradigme attribuable à « Colòn ». Extrait de la deuxième partie (« Récit de l'Homme-fusil »), c'est d'abord cette publicité au néon formant un nègre et l'inscription « Rhum des Antilles », « cette publicité dont l'*Italien* se souvenait aussi » (p. 43) et « au-dessous du nègre il y avait, pour le compte d'une agence de *voyage* sans doute, un palmier bleu (...) alternant avec un avion, une sorte de monument avec un dôme et un *paquebot* » (p. 44). La conjonction Antilles — l'*Italien*³⁰ — voyage — paquebot nous semble dessiner assez clairement le filigrane de « Colòn » (et en passant, le palace encore par : « palmiers »³¹ et « une sorte de monument »).

C'est aussi le plan que « l'*Italien* » (l'homme-fusil) dessine à l'« étudiant » pour lui expliquer l'attentat qu'il a commis sur la personne d'un fasciste. Dans ce graphique, on trouve une « figure évoquant l'idée d'une voile gonflée par le vent » (p. 49), plus loin une comparaison est faite avec le jeu de « la bataille navale » (p. 53).

L'*Italien* est bien le « personnage » qui entretient le plus de rapports avec « Colomb » : il est « l'homme-fusil » quand l'autre est l'homme-colonne ; la première apparition textuelle de la statue de Colomb est liée à la course d'une voiture dans laquelle il se trouve, son fusil entre les jambes ; il est enfin une figure de l'aventurier. Comme l'est d'ailleurs aussi « l'Américain ».

³⁰ Faut-il rappeler ici que « Colòn » était italien, bien qu'au service de l'Espagne.

³¹ Dès le début, les palaces acceptent des palmiers dans leur environnement (p. 8) et tout au long du texte le pigeon, dont nous avons vu les liens avec le palace, entretient des rapports avec voile et palmier (par le bruissement, etc...).

Mais, à ce stade, faut-il donc écrire le nom de notre «infra-référent»: Colomb, Colombo, Colòn ou Columbus?

Que les fluctuations qui affectent son nom servent donc de devise à notre appréhension du texte. Qu'elles matérialisent cet incessant parcours qu'est le texte de Simon, cette explosion qui affecte la critique attachée à le suivre et qu'ainsi, peut-être, elles servent à cet article d'épithaphe.

Université du Québec à Chicoutimi