

Claude Simon et la métalepse : considérations rétrospectives sur *Triptyque*

PASCAL MOUGIN

Phénomène complexe s'il en est, la métalepse – ou franchissement de cette « frontière sacrée entre deux mondes : celui où l'on raconte, celui que l'on raconte¹ », comme la définit Gérard Genette, intervient chez Simon sous deux formes bien connues, à savoir, pour reprendre la terminologie de Jean Ricardou², la *capture* et la *libération*. Capture : quand ce qui se présente comme la description d'un épisode ou d'un objet « réel » (dans la fiction) se révèle description d'une image de l'épisode ou de l'objet en question :

Tandis que la main gauche fait basculer le loquet des châssis et les entrouvre, la droite fourre à l'intérieur de la case plusieurs poignées d'herbe fraîche. Le fond des alvéoles est obscur, de sorte que, selon leur position à l'intérieur, les formes rondes des lapins apparaissent tantôt noyées dans l'ombre et se confondant avec elle, sommairement indiquées d'un pinceau qui a posé çà et là quelques accents, tantôt en clair-obscur, leurs contours estompés s'enfonçant dans la préparation bitumeuse [...].³

Le récit bascule de l'évocation d'une scène censément réelle (objet d'une mimésis de rang I) à celle d'un signifiant iconique ou textuel – ici une toile, ailleurs une carte postale, une photographie, un fragment

1. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 245.

2. Voir par exemple : Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 112 *sqq.* et 118 *sqq.*

3. Claude SIMON, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973, p. 161.

de pellicule, une affiche, un récit... – représentant la scène en question, laquelle relève alors d'une mimésis de rang II en tant qu'elle est enchâssée dans un monde de référence, monde « cadre » ou « englobant ».

La libération consiste dans l'effet inverse, quand la description d'une image ou d'une représentation voit le contenu de celle-ci s'animer, comme si le narrateur entrait dans le monde représenté sous ses yeux, celui-ci devenant le monde de référence :

Malgré l'éloignement, on peut distinguer, faisant pendant au visage monumental du clown, de l'autre côté de la piste où le dompteur affronte les tigres, une tête de lion de deux mètres de haut environ et d'un roux fauve, qui rugit en secouant sa crinière brune. [...] Plus haut, le nom du cirque est écrit en grandes lettres bleues qui entourent en demi-cercle le chapeau verdâtre du clown. Plus fort que la musique qui joue en sourdine on peut parfois entendre, venant du dehors, des feulements et des rugissements de fauves. Une lourde odeur de crottin et de bêtes sauvages stagne sous la tente.⁴

Avec *Triptyque*, en 1973, Simon systématise ce procédé qu'il a déjà exploité antérieurement, en particulier depuis *La Route des Flandres* (1960) et *Histoire* (1967), pour en faire le principe même de composition du roman. Composition complexe à son tour, puisque la métalepse permet en l'occurrence l'imbrication réciproque de trois mondes fictionnels : l'un de ces mondes, plutôt nocturne et centré sur une banlieue industrielle du Nord, s'y découvre comme le contenu d'un film vraisemblablement projeté dans un autre monde, villageois et estival (on peut y reconnaître la campagne du Jura), lequel s'interprète à son tour comme l'univers fictionnel d'un roman lu par une jeune femme dans un troisième monde, balnéaire, méditerranéen (Nice, même si la ville n'est pas nommée), la jeune femme en question étant elle-même présentée comme le personnage d'un film projeté dans le premier monde. Trois mondes s'enchâssent donc sans fin les uns dans les autres (A contient B qui contient C qui contient A, etc.) pour constituer une topologie fictionnelle « discohérente »⁵ (Ricardou), à la ma-

4. Claude SIMON, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973, p. 76-77.

5. Jean RICARDOU, « Claude Simon : textuellement », *Claude Simon : analyse, théorie*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1975, p. 19 et 25. On trouvera dans les pages 125-129 du roman une manifestation particulièrement nette de cette structure. Voir aussi Claude SIMON, « Plan de montage de *Triptyque* », dans Mireille CALLE-GRUBER (dir.), *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 107-119.

nière de ces « boucles étranges » décrites par Douglas R. Hofstadter⁶ – escaliers d’Escher, ruban de Moebius – ou plus exactement, compte tenu du fait que la boucle d’inclusion réciproque est ici à trois mail-
lons, comme une triple bouteille de Klein⁷.

Non seulement la métalepse permet à tout moment de basculer d’un monde à l’autre, mais chaque franchissement de niveau de mimé-
sis est réversible, tout contenu fictionnel étant susceptible d’être tour à
tour capturé et libéré. L’ensemble du récit relève ainsi d’un flottement
métaleptique généralisé, ce qui a pour conséquence une indétermina-
tion troublante concernant le statut sémiotique de tous les épisodes
évoqués, autrement dit une indiscernabilité entre description du réel et
description d’une image du réel, entre perception directe et perception
« médiée », entre monde enchâssant et monde enchâssé, ou encore
entre mimésis de rang n et mimésis de rang $n+1$. Ce flottement est
sensible dès l’incipit du roman : « La carte postale représente une es-
planade plantée de palmiers qui s’alignent sous un ciel trop bleu au
bord d’une mer trop bleue. [...]. Des personnages aux costumes clairs
vont et viennent sur la digue qui sépare l’esplanade de la plage. »⁸ C’est
ici l’ambivalence du présent de « vont et viennent », à la fois descriptif
et narratif, qui produit le flottement.

Théories de la métalepse

D’un point de vue théorique, on peut schématiquement distinguer
quatre approches de la métalepse, s’appuyant respectivement sur autant
d’ensembles plus ou moins larges ou spécifiques de pratiques littéraires
ou artistiques plus ou moins liées à un moment, à un genre ou à un
courant.

6. Douglas R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach. Les brins d’une guirlande éternelle* [1979], Paris, Dunod, 1985. Rappelons que l’intérêt du monde intellectuel pour la topologie complexe remonte, au moins, au séminaire de Lacan « L’identification » (1961-1962), qui introduit la figure du tore et des nœuds borroméens pour illustrer sa théorie du rapport sujet/objet et du fantasme. Voir Jacques LACAN, *Séminaire, 1961-1962. L’Identification*, Paris, Éditions du Piranha, 1981.
7. La bouteille de Klein est un objet mathématique de dimension quatre dont l’intérieur est aussi l’extérieur. On trouvera une représentation d’une triple bouteille de Klein, équivalent exact de la topologie fictionnelle de *Triptyque*, à l’adresse suivante : <http://www.lactamme.polytechnique.fr/Mosaic/images/BKLN.12.D/display.html> (consulté le 15/05/2017).
8. Claude SIMON, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973, p. 7.

La première analyse du procédé est de type formaliste et textualiste. Elle a été développée par Jean Ricardou à partir de la fin des années 1960 à propos des pratiques de l'avant-garde néoromanesque et en particulier, on y reviendra, à travers sa lecture de Simon⁹. Ricardou tient la métalepse pour l'un des premiers instruments de contestation du récit, de la représentation et de la fiction. Cette conception antinarative, antiréaliste et antifictionnelle est par ailleurs « moderne » ou « moderniste » en ce qu'elle voit dans la métalepse le moyen de renforcer l'autonomie et l'intransitivité, voire l'autotélisme, de l'œuvre.

La deuxième lecture de la métalepse peut être qualifiée de « post-moderniste ». Relativement circonscrit dans le temps (fin des années 1970 et décennie suivante), à la fois européen et américain¹⁰, le crédo postmoderniste reprend l'anathème moderniste porté sur la fiction traditionnelle en l'élargissant au réel lui-même : non seulement il juge simpliste l'opposition entre la représentation fictionnelle et un monde réel qui existerait en dehors d'elle de manière aussi distincte qu'indiscutable, mais il en profite pour discréditer le réel lui-même. L'esthétique antifictionnelle s'adosse alors à une ontologie de type panfictionnaliste, à savoir une conception du monde et du sujet comme fiction et de la vie comme un songe, conception dont la généalogie remonte à Lacan (le réel comme « l'impossible ») et qui devient un topos à la fin des années 1970, avec le groupe Tel Quel en particulier. Dans cette conception, la métalepse n'est plus seulement l'instrument de sape du récit traditionnel, elle devient l'opérateur qui abolit toute frontière entre le réel et ses représentations, pour ne laisser derrière elle qu'un champ de ruines où tout n'est plus que simulacre.

Une troisième lecture de la métalepse est, inversement, de type fictionnaliste. Elle émane de la théorie des mondes fictionnels qui

9. Voir, par exemple, Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973.

10. Voir par exemple : Brian MCHALE, *Postmodernist fiction*, New York, Londres, Paris, Metuens, 1987 ; Debra N. MALINA, *Breaking the Frame. Metalepsis and the Construction of the Subject*, Columbus, Ohio State University Press, « The theory and interpretation of narratives series. » ; voir aussi, pour un panorama sur la question : John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005 (« Introduction. La métalepse, aujourd'hui », p. 7-15). Pour un historique de ce panfictionnalisme, voir Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2016, p. 59-101 : Lavocat montre comment la « mouvance panfictionnaliste », liée à l'approche textualiste, s'origine en particulier dans les analyses d'Hayden White, Paul Ricoeur, John Searle et Paul Veyne.

s'élabore à partir de la fin de la décennie 1970¹¹ et fait l'objet de l'ouvrage spécifique que lui consacre Genette en 2004¹². La métalepse est analysée comme étant le propre de la fiction, en tant qu'elle n'est elle-même qu'une fiction de métalepse opérée à l'intérieur du monde fictionnel, le narrateur n'entrant jamais véritablement dans le tableau qu'il décrit, mais faisant juste « comme si » il y entrait (ou en sortait), ou « comme si » le tableau s'animait (ou se figeait). La métalepse ne manifeste alors la frontière qu'elle feint de transgresser entre le monde représenté et le monde où l'on représente que pour aussitôt signifier que cette possibilité de transgression est précisément ce qui caractérise les mondes fictionnels et ne saurait avoir d'équivalent dans le monde réel. La métalepse est donc un élément définitoire de la fiction. Cette conception a été reprise récemment par Françoise Lavocat sous la forme d'une injonction intransigeante, pour ne pas dire policière, à ne pas confondre fiction et fait¹³. Pour Lavocat, la métalepse « n'existe pas, si ce n'est, justement, en tant que fiction »¹⁴. Elle ne doit viser qu'à réaffirmer inlassablement la barrière ontologique entre les niveaux sémiotiques, et par conséquent entre fictionnalité et factualité, en mettant en scène, le plus souvent de manière ludique mais à titre de rappel à l'ordre, le cataclysme produit par toute tentative d'effraction.

Cette troisième lecture, qui entend contrer les ravages du postmodernisme, s'oppose du même coup à l'esthétique antifictionnelle du textualisme tout en restant attachée comme ce dernier à la clôture autotélique de l'œuvre. En présentant la métalepse comme une possibilité ontologique spécifique du monde fictionnel, elle garantit l'éternité toute moderniste entre celui-ci et le monde réel. La « véritable métalepse », écrit encore Lavocat, fait tout « l'art du roman » en permettant au lecteur de « goûter » le plaisir des bizarreries et des paradoxes produits par les transgressions intrafictionnelles des frontières

11. Rappelons que les premières réflexions de Thomas Pavel sur les mondes fictionnels datent de 1975 (Thomas PAVEL, « "Possible worlds" in literary semantics », *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 34, No 2, 1975, p. 165-176). Suivront comme on sait, dans la même direction, celles d'Umberto Eco, de Gérard Genette, de Dorit Cohn, et de Jean-Marie Schaeffer, entre autres.

12. Gérard GENETTE, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2004.

13. Françoise LAVOCAT, *Fait et fiction. Pour une frontière*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 2016.

14. Françoise LAVOCAT, *op. cit.*, p. 378.

ontologiques¹⁵. Si cette conception s'applique sans difficulté aux pratiques traditionnelles (c'est-à-dire, en l'occurrence, modernes...) de la métalepse, on peut en revanche s'étonner de la voir faire retour aujourd'hui comme si rien n'avait évolué durant les quarante dernières années.

Je proposerai pour cette raison une nouvelle lecture de la métalepse, plus en phase avec le contexte contemporain. Cette lecture est instruite par le postmodernisme mais considère que celui-ci n'a pas laissé derrière lui le champ de ruines annoncé – exalté par les uns, redouté par les autres – d'une confusion générale entre le réel et les simulacres. Plutôt que de conclure à l'idée d'une telle débâcle et à l'omniprésence indépassable du simulacre, on peut en effet s'interroger sur la manière dont fictions et faits, certes ontologiquement distincts, sont néanmoins en relation d'interférences réciproques et désigner du nom de métalepse les interférences en question. Cette conception se fonde elle-même sur une nouvelle anthropologie qui, d'un côté, considère toute pratique ou réalisation humaine comme une fiction devenue vraie, un scénario imaginé qui se réalise, une posture que l'on adopte, un style ou une manière d'être qui se performe¹⁶, et qui, inversement, comprend que toute représentation est une fiction qui constitue autant qu'elle reflète, conditionnant en retour les individus pour le meilleur et pour le pire. Pour le meilleur : la fiction enrichit l'imaginaire, élargit les manières de voir et de penser, et donc d'agir (théorie de l'*agency*). Pour le pire : elle produit sur chacun des effets d'imposition normative, d'assignation identitaire voire de réduction essentialiste qui retentissent in fine sur les conduites sociales observables. C'est du reste à ce titre qu'Yves Citton considère toute fiction comme tendanciellement métaleptique¹⁷, en ce qu'elle installe une relation néces-

15. Françoise LAVOCAT, *op. cit.*, p. 51. Voir aussi Jean BESSIÈRE, « Récit de fiction, transition discursive, présentation actuelle du passé, ou que le récit de fiction est toujours métaleptique », dans John PIER et Jean-Marie SCHAEFFER (dir.), *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, Paris, EHESS, coll. « Recherches d'histoire et de sciences sociales », 2005, p. 279-294.

16. Voir Marielle MACÉ, *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2016.

17. Voir par exemple Yves CITTON, *Mythocratie. Storytelling et imaginaire de gauche*, Paris, Éd. Amsterdam, 2010, p. 86 – une conception que réfute en quelques lignes Françoise LAVOCAT (*op. cit.*, p. 51), en laissant à la porte de son étude les cas, présentés comme hors-sujet ou non pertinents, qui précisément infirment sa théorie, c'est-à-dire ceux où le franchissement métaleptique tend à s'opérer du monde fictionnel au monde réel.

sairement pragmatique et éthique entre le monde et elle : tout scénario fictionnel aspire selon lui à une effectuation sous forme la forme d'un « modelage perceptuel », d'une modélisation des pratiques et d'« effets kinésiques », autant de conséquences potentiellement aliénantes (les fictions du *storytelling*) ou émancipatrices (« contre-fictions » créatives). Tels sont les inévitables chassés-croisés, on s'en avise aujourd'hui plus que jamais, entre réel et simulacre, image et réalité, fictions et faits.

D'un point de vue esthétique, cette conception envisage l'œuvre comme nécessairement indexée sur l'univers de sa réception et en interaction avec lui. Elle rompt avec l'idéal moderniste d'autonomie et d'intransitivité aussi bien qu'avec la capitulation postmoderniste du tout-simulacre. La métalepse cesse d'être une fiction de métalepse confinée dans la clôture de l'œuvre pour devenir un fait véritable, à savoir une opération par laquelle l'œuvre déborde de ses contours sous la forme d'un prolongement ou d'une effectuation possible de la fiction dans le réel – ou l'opération inverse par laquelle la vie devient l'œuvre.

La conception de la métalepse esquissée ici s'inspire de réalisations observées en premier lieu dans les pratiques artistiques, et secondairement dans les pratiques littéraires. L'apparition du flottement métaleptique dans la photographie à partir de la seconde moitié des années 1970 et plus encore depuis les années 1980, précisément à un moment où la métalepse semble s'absenter de la littérature, en fournit les premiers exemples. En exploitant spectaculairement l'ambivalence entre image et image d'image (mimésis I et mimésis II), les photographies troublantes d'Hiroshi Sugimoto (*Dioramas*, 1974-2012), de Cindy Sherman (*Untitled Film Stills*, 1977-1980, entre autres), de Thomas Demand (depuis 1993) ou de Valérie Belin (série *Mannequins*, 2003), soulignent combien la réalité peut se confondre avec les images, non pas dans une apologie nihiliste du tout-simulacre, mais bien pour interroger la manière dont les images et les stéréotypes visuels anticipent et configurent les pratiques réelles aussi bien que leur perception. En recourant à des dispositifs plus complexes, souvent multi-supports, de nombreuses autres propositions artistiques contemporaines vont plus loin dans leur remise en cause de la barrière ontologique entre fiction et réalité : elles cherchent à faire en sorte que la fiction s'épanche dans la réalité en affectant de manière concrète le monde de réception de l'œuvre. Le projet *les ready-made appartiennent à tout le monde*® (1987-

1993)¹⁸ de l'artiste français Philippe Thomas est ici, en France tout au moins, un moment inaugural.

La question se pose de savoir dans quelle mesure les différentes théories présentées ci-dessus sont susceptibles de rendre compte de la métalepse simonienne, celle de *Triptyque* en particulier. L'approche textualiste et formaliste, historiquement contemporaine du roman et dominante à l'époque dans l'environnement intellectuel de Simon, s'appuyant régulièrement sur ses textes et leur ayant d'emblée servi de discours d'escorte, semble bien entendu immédiatement pertinente.

Mais l'hypothèse d'une postmodernité de *Triptyque*, du reste en partie compatible avec le formalisme textualiste, vaut à son tour d'être envisagée. Il faudra se pencher à cette occasion sur les analyses de Fredric Jameson, théoricien majeur en la matière qui, en 1991, consacre un long chapitre de son ouvrage *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*¹⁹ aux romans « textualistes » de Simon – outre *Triptyque*, *La Bataille de Pharsale* (1969), *Les Corps conducteurs* (1971) et *Leçon de choses* (1975) – retenus en raison même de leur caractère « daté ». L'étude de Jameson mérite d'autant plus qu'on y revienne qu'elle est étonnamment peu évoquée par les spécialistes de Simon et reste absente des bibliographies simoniennes les plus recommandables – une absence que la traduction française tardive de l'ouvrage de Jameson, seize ans après sa parution aux États-Unis, ne suffit pas à expliquer. L'intérêt qu'elle présente est qu'elle laisse finalement planer une indécision quant au caractère moderne ou « postmoderne » de Simon, sans toutefois que Jameson ne tire toutes les conclusions de cette indécision.

Le flottement, on le verra, est en lui-même instructif. De fait, le test de l'analyse postmoderne appliqué à la métalepse de *Triptyque* mettra en évidence une résistance moderniste de Simon, mais dans un sens finalement contraire au parti pris antifictionnel de la première approche formaliste : le roman pourrait bien, à sa manière, emblématiser

18. Nom d'une agence artistique fondée par Thomas, conçue comme une fiction qui s'accomplirait dans le monde réel par un jeu complexe de métalepses et d'enchâssements. Voir en particulier Émeline JARET, « La mise en récit de l'œuvre de Philippe Thomas : esquisse d'une analyse de la structure narrative », dans Pascal MOUGIN (dir.), *La Tentation littéraire de l'art contemporain*, Dijon, Les presses du réel, 2017, coll. « Figures », p. 207-220.

19. Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], trad. française Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris [2007], 2^e éd. 2011, « Lecture et division du travail », p. 201-230.

tout au contraire une forme d'apologie de la fiction et relever d'une conception résolument fictionnaliste.

Enfin, si rattacher la métalepse de *Triptyque* à la dernière conception évoquée plus haut semble a priori exclu, tant il est évident que la métalepse reste chez Simon une fiction de métalepse, la proximité de Simon avec certains partis pris contemporains méritera d'être interrogée.

En définitive, la métalepse de *Triptyque* et le choix délibéré d'une structure fictionnelle aussi spectaculairement acrobatique pourraient bien témoigner d'une relation plus complexe qu'il n'y paraît de Simon avec la *doxa* littéraire et intellectuelle de son temps : une relation de porte-à-faux pour tout dire, tant la métalepse se révèle une forme aux significations multiples, permettant à Simon de concilier, de manière instable et provisoire, des aspirations *a priori* difficilement compatibles.

Métalepse scripturale

Comme on sait, la métalepse de *Triptyque* a d'emblée fait l'objet d'une lecture formaliste. La critique textualiste a décrit le roman comme un travail exclusivement scriptural par lequel Simon se montrait plus en phase que jamais avec le soupçon, alors triomphant, concernant l'aptitude référentielle et mimétique du langage, avec le rejet du récit réaliste aussi bien qu'avec celui de la fiction romanesque traditionnelle. *Triptyque* est ainsi devenu, peut-être davantage encore que les autres romans publiés par Simon dans la première moitié des années 1970, l'une des œuvres les plus emblématiques du « Nouveau nouveau roman »²⁰.

Dans la lecture formaliste, la métalepse est analysée comme un puissant instrument de contestation. Captures et libérations assurent une fonction essentiellement négative, critique et conscientisante – conformément au programme émancipateur de l'avant-garde esthétique – en subvertissant la représentation et piégeant le lecteur naïf porté à l'illusion référentielle comme à l'immersion fictionnelle. Parce qu'elles introduisent dans le récit « les plus inadmissibles métamorphoses », écrit Ricardou, elles réveillent « le lecteur qui rêve si inten-

20. Pour un aperçu du premier accueil critique de *Triptyque*, voir la notice consacrée au roman par Alastair Duncan dans Claude SIMON, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1423 *sqq.*

sément sur le texte qu'il prend les fictions pour des réalités »²¹. Ce monde où les images s'animent et où la réalité se fige n'est pas assimilable au monde réel. Ajoutons, pour aller dans le sens de l'approche ricardolienne, que le saut métaleptique est encore moins motivé chez Simon par le succès d'une représentation qui serait tellement réaliste qu'elle se ferait passer pour ce qu'elle représente en leurrant le spectateur, comme les raisins du tableau de Zeuxis que les oiseaux tentaient de picorer. Il peut d'autant moins s'analyser en termes de trompe-l'œil que le trompe-l'œil parie sur la reconnaissance de la virtuosité illusionniste au moins autant que sur l'effet d'illusion, ce qui n'est jamais l'enjeu chez Simon, qui s'attache même plus volontiers à signaler l'imperfection du signifiant visuel (encrage approximatif d'une carte postale par exemple, usure d'une pellicule) interdisant l'illusion perceptive. Enfin, la métalepse et la discohérence structurelle qu'elle produit découragent toute lecture de type psycho-réaliste, psychomémorielle ou phénoménologique : dans *Triptyque*, contrairement à ce qui pouvait encore affleurer dans les romans antérieurs, Simon ne cherche plus à rendre psychologiquement vraisemblable la plongée dans l'image ou la sortie du tableau en l'imputant à l'activité intérieure – remémoration, imagination, flux de conscience – d'une subjectivité unifiée²². La « libération » d'une scène représentée n'est jamais motivée par un effet d'hallucination ou de rêverie du narrateur, pas plus que la « capture » ne renverrait à un quelconque réveil ou sursaut d'acuité de sa part. La métalepse de *Triptyque* relève donc d'un arbitraire d'écriture assumé comme tel : elle signe la prévalence de l'ordre scriptural sur l'ordre référentiel et sape la prétention de la fiction à se constituer en monde unifié.

La composition discohérente va par ailleurs dans le sens de l'utopie d'une autonomie absolue de l'œuvre, vertu elle aussi quasi définitoire du modernisme et revendiquée par le textualisme. Parce que l'univers fictionnel du roman – tout malmené qu'il soit – relève d'une totalité auto-englobée où toute extériorité, sur le modèle de la bouteille de

21. Jean RICARDOU, *Le Nouveau Roman*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973, p. 121.

22. Voir en particulier Michael EVANS, *Claude Simon and the transgressions of Modern Art*, New York, Saint Martin's Press, 1988. Evans considère même que l'approche psychoréaliste de Simon n'est plus envisageable dès *La Route des Flandres*, *Histoire* et *Le Palace*. Voir aussi Ilias YOCARIS, *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2002, en particulier p. 18.

Klein, reconduit à l'intérieur, cette totalité est virtuellement sans de-hors assignable. Le fait que chacune des fictions qui la compose est donnée comme production émanant d'une fiction englobante, univers cadre lui-même produit par un autre, enchâssé à son tour dans le premier monde, garantit l'étanchéité ontologique entre l'œuvre et le monde et ne traduit rien d'autre que le fantasme d'une œuvre pure, d'une totalité transcendante sans origine ni auteur²³, autrement dit d'une création incréée, dégagée de toute attache avec le réel sur le modèle de l'œuvre d'art irradiant dans le hors-temps et le non-lieu du *white cube*. *Triptyque* présente ainsi les gages d'une intransitivité littéraire de stricte obédience.

Métalepse post-moderne ?

De la forclusion du réel à sa disparition pure et simple, le basculement peut sembler inévitable. En condamnant toute possibilité d'extériorité par rapport aux images et aux simulacres (toute tentative de sortie de l'image ou du récit remplaçant indéfiniment le sujet dans une autre image ou un autre récit englobant, celui-ci se révélant à son tour englobé), la structure auto-incluse de *Triptyque* et le cycle illimité des captures pourraient bien laisser croire à une réalité à jamais perdue. L'hypothèse selon laquelle *Triptyque* relèverait ainsi d'une ontologie panfictionnelle de type postmoderne ou postmoderniste est envisagée par Jameson dans *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* qui, comme on l'a signalé, s'appuie justement sur les romans textualistes de Simon pour envisager ce que pourrait être le postmodernisme en littérature.

Pour Jameson, Simon serait postmoderne en ce qu'il prendrait acte du caractère indépassable du langage et plus largement de toute les formes de représentation, qui ne seraient plus seulement des écrans déformants faussant le rapport au réel, mais une « prison » sans extériorité.

23. Un fantasme affleurant chez Simon au moins depuis *La Route des Flandres* et sa structure énonciative complexe (le statut à la fois homo- et hétérodiégétique de la voix narrative en raison du basculement du *je* au *il*) et qu'on retrouve jusque dans *L'Acacia* avec les « plus tard il devait se rappeler ceci », qui tente de faire disparaître l'origine extra-romanesque de l'évocation romanesque (voir mon étude *Lecture de "L'Acacia" de Claude Simon. L'imaginaire biographique*, Paris, Minard, coll. « Archives des lettres modernes », 1996, p. 5-6).

rité²⁴ signant la disparition pure et simple de celui-ci. Ce défaitisme marquerait la fin de l'utopie émancipatrice de la modernité et des avant-gardes, qui était de déjouer, on l'a dit, les leurre des images et du discours, de rincer la fausse conscience et de déconstruire les idéologies pour faire mieux voir le réel²⁵. En d'autres termes, *Triptyque* serait une fiction baudrillardienne du tout-simulacre, puisque le narrateur simonien et son lecteur avec lui errent dans une structure sans dehors où tout monde enchâssant se révèle enchâssé sans qu'on puisse jamais s'extraire d'une image et retrouver le monde réel. Il en irait de *Triptyque* comme du fameux apologue taoïste du papillon : Zhuangzi rêve qu'il est un papillon et se demande en se réveillant s'il est bien Zhuangzi qui a rêvé qu'il était un papillon, ou s'il ne serait pas plutôt un papillon qui rêverait qu'il est Zhuangzi... Simon serait alors en phase avec l'ontologie néobaroque de son temps qui remet en question l'opposition du réel et de la fiction en vertu d'une théorie du monde et du sujet comme fiction et de la vie comme un songe.

Mais peut-on en déduire pour autant que Simon se résoudrait à la disparition du réel dans une sorte de capitulation postmoderniste ? Rien n'est moins sûr. Que le réel ne soit pas représentable et reste inaccessible ne signifie pas, pour l'auteur de *Triptyque*, qu'il n'existe plus. Il reste bien au contraire comme le défi justifiant la description. Le cycle illimité des libérations (plongée dans l'image, puis dans l'image contenue dans l'image, etc.) peut se lire comme le pari toujours retenté, en dépit comme en raison des démentis successifs, d'accéder au réel via la représentation. La tentative systématique de libération des images vers ce qu'elles représentent est portée par la conviction que le réel est à l'horizon de celles-ci.

Jameson lui-même, du reste, infléchit à la fin de son étude sa lecture postmoderniste de *Triptyque* : « la lutte palpable [chez Simon] pour rendre dans les phrases les données sensibles laisse dans son échec un résidu et vous fait sentir la présence du référent au-delà de la porte close »²⁶. L'application à décrire le particulier butte incontestablement

24. Voir le titre d'un des premiers ouvrages de Jameson : Fredric JAMESON, *The Prison-house of language. A critical account of structuralism and Russian formalism*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1972.

25. « Pour le meilleur ou pour le pire, dans notre société, l'art ne semble pas offrir un quelconque accès direct à la réalité, une quelconque possibilité de représentation non médiée ou de ce qu'on appelait jadis le réalisme. » (Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, op. cit., p. 225-226).

26. F. JAMESON, op. cit., p. 225.

blement sur le fait que le langage ne renvoie qu'à des universaux, laissant voir, écrit Jameson paraphrasant Hegel, « un gouffre béant entre la généralité des mots et la particularité sensorielle des objets »²⁷. La description, fût-elle la plus minutieuse, ne peut compter dans sa construction référentielle d'un objet fictionnel spécifique que sur des groupes nominaux indéfinis, renvoyant à une classe générique de l'ordre du bien connu : « une table de cuisine recouverte d'une toile cirée aux carreaux jaunes »²⁸ ne signifie rien d'autre, si l'on glose les déterminants, que « un objet pouvant être tenu pour emblématique de et réductible à la classe générique des tables de cuisine recouvert d'un objet pouvant être tenu pour emblématique de et réductible à la classe générique des toiles cirées, etc. ». Simon sait que toute description ne fait que vitrifier la réalité sous la forme d'un vaste diorama, et que tous les motifs auxquels réfère un texte sont des stéréotypes. Pour autant, l'obstination descriptive est chez lui une manière de ne pas se résoudre au gouffre hégélien.

Son rapport aux images est analogue à son rapport au langage et à la mimésis linguistique. Les images mobilisées dans *Triptyque*, celles de la culture savante (emblématiquement la peinture de Delvaux, Dubuffet et Bacon, matrices respectives de chacun des trois mondes fictionnels du récit), comme les poncifs visuels de la culture populaire²⁹, relèvent du bien connu et sont immédiatement reconnaissables comme tel. Mais Simon sait, comme il le rappelle volontiers à propos de Stendhal racontant son passage du col du Grand Saint-Bernard, que ce préconstruit culturel constitue, empiriquement, la médiation nécessaire à la perception du réel et, esthétiquement, le moyen de sa description. Il s'agit là encore, faute d'autres solutions, de traverser les représentations et d'aller vers ce qu'elles représentent tout en sachant qu'elles échouent en partie à le représenter. Le soupçon sur l'aptitude mimétique du langage et des images est le ressort d'un défi poussant Simon à relancer sans cesse la tentative d'accéder au réel par la représentation, et

27. F. JAMESON, *op. cit.*, p. 209. Voir aussi p. 206 (Simon reprend de Faulkner l'idée de « la faillite inéluctable du langage qui ne coïncidera jamais, c'est couru d'avance, avec ses objets ») et p. 211 (citation du passage de *La Phénoménologie de l'esprit* où Hegel explique que le langage ne renvoie qu'à des universaux).

28. Claude SIMON, *Triptyque*, Paris, Minuit, 1973, p. 7 (je souligne).

29. Simon reconduit dans *Triptyque* son intérêt pour l'imagerie vernaculaire déjà sensible dans *Les Corps conducteurs*. On notera au passage que s'il est un aspect indiscutablement « postmoderne » de Simon, c'est bien la mise sur le même plan, à cet égard, des images de l'art et des images de l'industrie culturelle ou de la publicité.

cette tentative constitue la fiction. Telle est la résistance moderniste de Simon, pointée comme telle par Jameson à la fin de son étude³⁰.

Quant au verrouillage de l'œuvre sur elle-même opéré par la méta-lepse, il doit moins s'interpréter comme un déni du réel que comme une tentative d'égaliser sa présence. La structure de *Triptyque* accomplit en effet un parti pris théorique formulé par Simon bien des années plus tôt, celui de l'œuvre comme « bloc indivisible ». L'œuvre ainsi conçue, loin d'abolir le monde tel qu'il est comme dans l'hypothèse postmoderniste, pourra se présenter comme un analogon du réel : « le monde n'existant que dans sa totalité, toute tentative d'expression de celui-ci, même partielle, demandera une composition "totale", c'est-à-dire fermée sur elle-même » ; il faut pour cela, ajoute Simon, que le roman se présente comme « une combinaison, une juxtaposition et un enchevêtrement [d'épisodes] intimement imbriqués les uns dans les autres de façon à former, à l'image de la réalité, un bloc indivisible. »³¹ Loin de Simon l'idée que tout est simulacre et que le réel a disparu...

La fiction comme parc zoologique

Une autre lecture « postmoderniste » de *Triptyque* doit encore être évoquée ici. Il s'agit de celle qu'a proposée Ilias Yocariss³², qui désigne par le terme de postmodernité le paradigme épistémologique marqué par la déconstruction de tous les dualismes « modernes », c'est-à-dire hérités du cartésianisme, de la physique newtonienne et de la philosophie des Lumières. La dichotomie fondamentale du sujet et de l'objet, en particulier, fondement de la science moderne, se trouve remise en question par la physique quantique – schématiquement depuis la formulation du principe d'incertitude par Heisenberg –, au bénéfice d'une conception holistique de l'être, dont la connaissance ne peut être que fragmentaire et relative. Dans la mesure où ils problématissent la distinction entre réel et représentation et installent une réversibilité entre sujet et objet, les flottements métalepriques de *Triptyque* seraient

30. Jameson évoque le « rapport moderniste de Claude Simon avec le visuel » (F. JAMESON, *op. cit.*, p. 225), qu'il oppose au traitement plus « plus esthétisant » et plus nettement postmoderne des stéréotypes visuels par Alain Robbe-Grillet.

31. Claude SIMON, « Un bloc indivisible », réponse à la question « Pourquoi des romans ? », *Les Lettres Françaises*, n° 740, 4-10 déc. 1958, p. 5.

32. Ilias YOCARIS, *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 2002, voir en particulier p. 242-248.

exemplaires, selon Yocaris, de cette déconstruction postmoderne de l'ontologie dualiste. Étayée par nombre de rapprochements entre le texte de Simon et les hypothèses de la théorie quantique, l'analyse de Yocaris est convaincante, mais passe trop vite sur la résistance moderniste de Simon, celle-là même à laquelle Jameson était contraint de se résoudre dans les dernières pages de son étude.

Car s'il est clair que les dualismes modernes, et en particulier l'opposition sujet-objet, sont inlassablement interrogés par Simon, ils n'en sont pas pour autant dépassés. Il faut ici pointer un modèle spécifiquement moderne de la description simonienne qui, même s'il n'est jamais revendiqué comme tel par l'écrivain, s'avère chez lui tout à fait prégnant, en particulier dans *Triptyque* : il s'agit du parc zoologique ou du jardin d'acclimatation³³. Les deux termes de *capture* et *libération* proposés par Ricardou pour désigner les franchissements métaleptiques relèvent du reste précisément de cet imaginaire. « Capturer », au sens propre, consiste en effet à soustraire des animaux de leur milieu naturel pour les placer en captivité dans des zoos, lesquels sont conçus, à partir du XIX^e siècle, comme des dispositifs d'étude et d'observation. Extrait de son biotope, l'animal « capturé » est placé dans une enclave – vivarium, cage, enclos – qui, telle une scène, le constitue en figure observable et signifiante. La capture est une coupure : monde animal et monde humain ne sont plus coextensifs, ils ne forment plus un espace d'expériences communes réglées par des savoirs incorporés de part et d'autre. La capture introduit la dichotomie sujet (l'homme) / objet (l'animal, en l'occurrence) qui est à la base de l'épistémologie moderne. Mais l'animal objectivé, à la différence de l'animal taxidermisé, reste vivant et se présente « comme » s'il n'était pas en captivité, à la faveur d'un dispositif illusionniste qui simule, à l'intérieur de l'enclave où l'animal est confiné, le milieu d'origine. Le Tierpark Hagenbeck de Hambourg, inauguré en 1907, est même un zoo sans grilles visibles, le premier du genre, dans lequel les animaux évoluent à l'air libre, dans des pseudo-environnements naturels offrant autant de mises en scène

33. Signe que le modèle informe la description, le jardin zoologique est un comparant régulier chez Simon. Ainsi dans *Triptyque* (*op. cit.*, p.33) : « comme [...] ces cris inarticulés et sauvages qui retentissent parfois dans les jardins zoologiques, poussés dans leurs cages par quelque oiseau exotique ou des singes irascibles ». On connaît la fortune du motif dans l'œuvre de Simon deux décennies plus tard, avec *Le Jardin des Plantes* (Paris, Minuit, 1997 ; voir en particulier la description du jardin parisien et de sa partie zoologique p. 61-62).

de la vie sauvage, plus crédibles que jamais. La machine illusionniste proposée à la visite est emblématique de l'objectivation scientifique moderne : si la capture revient à établir une discontinuité physique entre l'homme et l'animal, la mise en spectacle de l'animal objectivé et fictivement libéré vise à produire en retour un nouveau continuum, celui de la promenade d'observation, autrement dit celui du discours que l'on tient sur l'animal en question³⁴.

Cet animal du jardin zoologique est précisément, si l'on y réfléchit, un être en situation de flottement métaleptique. Il est à la fois lui-même, créature animée, et image de lui-même en tant que *spécimen*, c'est-à-dire, au sens propre, individu censé représenter son espèce (*species*) et destiné à être observé (*spicere*) comme tel. Son régime biologique est à l'avenant : arraché à son milieu d'origine, l'animal du parc est entre la vie et la non-vie ; sa vie s'atrophie en une simple survie ou en une fiction de vie et n'est plus constitutive de la vie elle-même, puisque, comme on sait, l'animal ne se reproduit plus.

On peut alors prendre l'analogie en sens inverse et considérer les flottements métaleptiques de *Triptyque* comme un équivalent du zoo moderne. Par la métalepse, Simon indique que tous les constituants de la diégèse sont des figures génériques pareilles à celles des animaux en captivité ; tous sont des spécimens typiques, animés de manière volontariste d'une vie artificielle, des êtres-images qui ne sont pas à l'origine de leurs propres possibles mais pourvus des seules puissances que celles que leur prête l'auteur pour donner corps, temporairement, à une fiction illusionniste. Sans doute en va-t-il ainsi de toute fiction. Mais là où le récit traditionnel tend à gommer cet état de fait en feignant de naturaliser l'artefact, Simon met à nu ce fonctionnement au moment où il le sollicite. Il exhibe l'artifice et les limites de la machine illusionniste sans renoncer à la faire fonctionner et à tirer parti de sa puissance d'illusion. La manière dont il convoque ces motifs est emblématique de son rapport ambivalent, à la fois fasciné et critique, à toute forme de représentation et finalement au dualisme moderne du sujet et de l'objet.

34. Voir, pour une analyse plus développée des liens entre le parc zoologique et l'épistémologie moderne, Vincent NORMAND, « Échiquiers et ronciers », dans *Pierre Huyghe* [catalogue de l'exposition du Centre Pompidou, galerie Sud, 25 septembre 2013-6 janvier 2014], Emma LAVIGNE (dir.), Paris, Éd. du Centre Pompidou, 2013, p. 217-226.

Métalepse fictionnaliste

Les hypothèses de lecture postmodernistes appliquées à *Triptyque*, celle de Jameson comme celle de Yocaris, permettent donc de mieux cerner ce qui subsiste du modernisme chez Simon et d'en préciser la nature. Le retour sur ces lectures, qui apparaissaient comme une forme radicalisée de la lecture formaliste, suggère en particulier combien la question de la fictionnalité et de la représentation, à laquelle s'opposait le formalisme, ne saurait être évacuée s'agissant d'un roman comme *Triptyque*. L'image simonienne du « bloc indivisible » comme le modèle du jardin zoologique sont autant de formes de fiction. Pas plus qu'il ne renvoie à une conception panfictionnaliste du monde, *Triptyque* apparaît de plus en plus difficile à lire comme relevant de l'esthétique antifictionnelle et antimimétique revendiquée par le formalisme ricardolien. C'est donc la troisième théorie de la métalepse, la théorie fictionnaliste faisant du procédé l'instrument de la représentation fictionnelle plus que l'opérateur de son sabotage, qui s'avère à son tour pertinente. Elle est du reste convergente avec certaines lectures proposées par la critique à la parution du roman, soulignant – certes sur un mode concessif, à savoir, en substance, « derrière l'indiscutable dimension textualiste du livre » – son extraordinaire puissance d'évocation³⁵. Et Simon lui-même, comme on sait, a pris progressivement ses distances avec les partis pris de Ricardou sur la question³⁶.

35. Ces lectures, moins audibles dans le contexte textualiste volontiers intransigeant de l'époque, sont celles de Madeleine Chapsal, Viviane Forester et Jacqueline Piatier (voir la revue de presse de la notice consacrée à *Triptyque* par Alastair Duncan dans Claude SIMON, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1425).

36. Simon, qui semblait d'abord donner des gages au textualisme en disant avoir voulu, avec *Triptyque*, « faire un roman irréductible à tout schéma réaliste » (« Claude Simon, à la question », dans Jean RICARDOU (dir.), *Claude Simon*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1975, p. 424), ne tardera pas à émettre des réserves sur la lecture ricardolienne de la métalepse comme instrument de la contestation du récit, déclarant ailleurs : « Si j'écrivais seulement pour décrire l'illusion de la réalité, cela serait un but bien limité » (Claude DUVERLIE, « Interview avec Claude Simon », *Sub-stance*, vol. 8, hiver 1974, p. 9). Bien plus tard, Simon réaffirmera volontiers son attachement à *Triptyque* alors qu'il prendra nettement ses distances avec le textualisme, ce qui pourrait suggérer qu'il se représentait lui-même ce roman non pas comme une œuvre de stricte obédience antimimétique, mais plutôt comme un hommage à la puissance de la représentation. Ajoutons que le modèle formel initialement revendiqué par Simon pour justifier la composition textualiste de *Triptyque*, celui des *Combine Paintings* de Rauschenberg, n'était en l'occurrence pas directement pertinent, puisqu'il négligeait précisément le fait que le liant fondamental du roman est la métalepse : le texte n'est pas qu'un simple montage bord à bord d'éléments hétéroclites comme dans les tableaux de Rauschenberg.

On a souligné plus haut combien le cycle des plongées dans l'image attestait la confiance placée par Simon dans leur aptitude à faire advenir ce qu'elles représentent. Le cycle inverse des captures, tout aussi illimité, concourt au même effet : la capture, dénudant le caractère artificiel de la représentation par une sortie du tableau, sert moins à prendre le lecteur au piège de son illusion antérieure qu'à produire l'illusion nouvelle d'un monde englobant, présentant comme tel une garantie ontologique supérieure et susceptible de relancer l'illusion référentielle. La sape du monde enchâssé peut très bien se concevoir comme le moyen de poser plus sûrement le monde enchâssant.

Que l'on parcoure les boucles d'inclusions réciproques de *Triptyque* dans le sens de la capture ou dans le sens de la libération, le fonctionnement du texte s'avère donc moins déconstructeur qu'il n'y paraît, plus gratifiant que déceptif. La topologie mise en place par les métalepses, contrairement au projet textualiste, sape moins la fiction qu'elle n'affirme sa puissance et ne la conforte dans sa spécificité ontologique. Cette structure fictionnelle n'est pas menacée par le franchissement, en son sein, d'un seuil de représentation : l'épreuve de la capture ou de la libération tendrait plutôt à la consolider, pour le plus grand bonheur du lecteur³⁷. Chacune des « trois petites fictions » de *Triptyque* est ainsi tout autant affirmée que contestée. Toutes témoignent de ce mode d'existence fictionnelle spécifique des mondes possibles, tel que la théorie littéraire ne tardera pas à le décrire.

Vers la métalepse réelle

Le détour par l'hypothèse postmoderniste a également permis de rappeler l'importance du rapport dialectique de Simon aux préconstruits visuels. Par son regard critique, il souligne leur nature d'artefacts stéréotypés, mais sans renoncer à exploiter ce qu'ils peuvent présenter de pertinence dans la saisie empirique du réel (comme médiations informant nécessairement la perception) aussi bien que dans sa saisie esthétique (comme opérateurs de description). L'intérêt bien connu de Simon pour les vignettes des planches éducatives, dans lesquelles ob-

37. J'ai développé cette analyse des vertus de la métalepse dans mon étude : Pascal MOUGIN, *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 26-29. Voir aussi Ralph SARKONAK, *Claude Simon : les carrefours du texte*, Toronto, Éditions Paratexte, 1986, p. 73 sqq.

jets, situations ou individus représentés sont des idéaux-type, est à cet égard pour lui une manière de faire de nécessité vertu³⁸. Simon s'approche en cela des démarches esthétiques évoquées plus haut comme emblématiques des interférences entre fictions et faits et relevant d'une conception directement contemporaine de la métalepse. Ce n'est sans doute pas un hasard si les séries photographiques de Thomas Demand, Valérie Belin, Cindy Sherman, Hiroshi Sugimoto et tant d'autres, parce qu'elles interrogent les chassés-croisés entre préconstruits visuels et pratiques concrètes, peuvent susciter des rapprochements avec la métalepse de Simon.

Un autre aspect de *Triptyque* peut motiver un rapprochement avec des formes plus spécifiquement littéraires qui tendent elles aussi à la « métalepse réelle », si l'on entend par là des textes qui, sur le mode performatif ou factographique³⁹, se lient de manière constitutive à leur univers de conception et/ou de réception, renoncent au modèle de la communication *in absentia* qui est au fondement de la modernité littéraire, optent pour une écriture documentaire, littérale et antilittéraire à bien des égards, tendant moins à la représentation qu'à l'enregistrement du réel : par l'usage du présent, par ses énoncés courts, constatifs et neutres, *Triptyque* peut faire songer à cette « littérature littérale » indexée sur le temps et l'espace réel. On notera du reste que ces nouvelles formes apparaissent en France dans la même décennie que *Trip-tyque*, mais à la marge de l'avant-garde textualiste, sous la forme de la « modernité négative » défendue par Emmanuel Hocquard. Si Simon ne s'en est jamais revendiqué, il reste qu'avec *Triptyque*, plus que dans tous ses autres romans, il a porté la métalepse au plus haut degré de son potentiel d'effectuation réelle, tout en la confinant à l'intérieur des limites du récit.

Simon se trouve ainsi dans une situation de porte à faux par rapport à la doxa textualiste comme par rapport au paradigme postmoderniste. La métalepse et la structure discohérente de *Triptyque* sont une manière pour lui d'objectiver des aspirations contradictoires : concilier défiance et confiance à l'égard de la représentation, s'attacher au réel tout en

38. Voir par exemple la description d'une image de « rue modèle » dans *Histoire* [1967], Paris, Minuit, 1985, p. 164.

39. Voir Marie-Jeanne ZENETTI, *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2014.

sauvant l'intransitivité et l'autonomie de l'œuvre. Tout en donnant des gages au parti pris anti-mimétique, anti-référentiel, anti-fictionnel et panfictionnaliste de son temps, il fait passer en fraude son attachement indéfectible à la représentation, à la fiction et au réel. Pris entre la tentation constante de s'extraire des images et celle, non moins systématique, de toujours y revenir et d'y reconduire le lecteur, Simon se garde d'assumer jusqu'au bout les conséquences de chacune des deux attitudes. D'un côté, il souscrit à l'utopie moderniste de la clôture intransitive de l'œuvre, mais refuse de verser dans la capitulation postmoderniste du tout-simulacre qui en est pourtant le prolongement logique. À l'opposé, il s'approche dans *Triptyque* plus qu'ailleurs d'une écriture littérale, factographique et comptable du réel, mais ne s'y résout pas, prenant soin de déréaliser systématiquement les référents décrits, de conférer toujours à sa description un plus haut sens par le jeu des échos et correspondances multiples entre les séquences, et de garantir par là l'assomption littéraire de son texte selon le canon de son temps.