

LITTÉRATURE FRANÇAISE DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

PhD Thesis – Mary Gerlach; McMaster University – French

L'ANATOMIE DE LA MORT : UNE ÉTUDE DE L'EFFET-DE-PERSONNAGE DE  
LA MORT DANS LES ROMANS DE CLAUDE SIMON

By MARY GERLACH, B.B.A., M.A.

A Thesis Submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfillment of the  
Requirements for the Degree  
Doctor of Philosophy

McMaster University © Copyright by Mary Gerlach, 2021

McMaster University DOCTOR OF PHILOSOPHY (2021) Hamilton, Ontario (French)

TITLE: L'Anatomie de la mort : Une étude de l'effet-de-personnage de la mort dans les romans de Claude Simon

AUTHOR: Mary Gerlach, B.B.A. (Grand Valley State University), M.A. (Wayne State University)

SUPERVISOR: Professor Elzbieta Grodek

NUMBER OF PAGES: xii, 274

## **SOMMAIRE**

Cette thèse examine la représentation de la mort comme un « effet-de-personnage » dans les romans de l’auteur contemporain français Claude Simon. Notre objectif est de montrer que la mort n’est pas seulement un thème dans son œuvre littéraire, mais un quasi-personnage qui est reconnaissable en tant que tel à travers l’identification de certains traits caractéristiques associés aux véritables personnages romanesques. Dans les descriptions et les images qui représentent le corps des personnages agonisants simoniens comme défamiliarisé, ainsi que dans le langage métaphorique, le lecteur peut imaginer la mort avec un corps physique, un corps parlant, un corps pulsionnel et un corps affectif. Tous ensemble, ces corps permettent de voir l’anatomie d’un personnage que nous attribuons à la mort elle-même.

## **LAY ABSTRACT**

This thesis examines the representation of death as an “effect of character” in the novels of contemporary French author, Claude Simon. Our objective is to show that death is not only a theme in his literary work, but a quasi-character who is recognizable as such through the identification of certain traits associated with actual literary characters. In descriptions and images that represent the dying body of Simon’s characters as unfamiliar, as well as in metaphorical language, the reader can imagine death with a physical body, a speaking body, a body composed of drives, and an affective body. Together, these bodies allow us to see the anatomy of a character that we attribute to death itself.

## RÉSUMÉ

Cette thèse, constituée de cinq chapitres, étudie les descriptions et les images dans les romans de Claude Simon qui donnent à voir la mort comme un « effet-de-personnage », c'est-à-dire comme une sorte de personnage pourvu des mêmes traits caractéristiques que les véritables personnages romanesques. Le premier chapitre examine comment les théoriciens définissent le personnage romanesque. Puisque la mort se concrétise en tant que quasi-personnage dans l'acte de lecture, car le lecteur doit déchiffrer les indices textuels afin de visualiser la mort comme un effet-de-personnage, je m'appuie sur la théorie de l'effet-personnage de Vincent Jouve. Les prochains chapitres cherchent ainsi à montrer que la mort possède une anatomie qui est similaire à celle des personnages romanesques. Le deuxième chapitre se concentre sur les images du corps agonisant qui rappellent la thématique des œuvres artistiques de la Danse Macabre, des Vanités et du grotesque, et qui produisent chez le lecteur l'impression que la mort détient un corps physique. Le troisième chapitre analyse lui aussi les descriptions du corps souffrant, ainsi que le langage métaphorique afin de montrer que la mort possède un corps parlant. Le quatrième chapitre s'intéresse à la présence de la pulsion de vie dans la représentation de la mort. Il semble que la mort s'efforce de vivre de la même manière que les autres personnages, donc je lui attribue un corps pulsionnel. Le cinquième et dernier chapitre poursuit la cartographie du corps affectif de la mort en étudiant les descriptions des expériences corporelles intenses. En accumulant toutes les images de différents corps, on voit l'esquisse d'un personnage que j'identifie par l'appellation « l'effet-de-personnage de la mort ».

**Mots clés :** Claude Simon, littérature française du XX<sup>e</sup> siècle, mort, personnage romanesque, effet-personnage, anatomie, corps physique, corps parlant, corps pulsionnel, corps affectif

## ABSTRACT

This thesis, consisting of five chapters, studies descriptions and images in the novels of Claude Simon which show death as an “effect of character”, in other words, as a sort of character endowed with the same traits as actual literary characters. The first chapter examines how theoreticians define literary characters. Due to the fact that death materializes as a quasi-character during the act of reading since the reader needs to decipher textual clues in order to visualize death as an effect of character, I refer to Vincent Jouve’s theory of the character-effect. The chapters that follow seek therefore to demonstrate that death possesses an anatomy which resembles that of literary characters. The second chapter concentrates on images of the dying body which are reminiscent of themes in the artistic works of the Dance of Death, of Vanitas, and of the grotesque, and which produce in the reader the impression that death has a physical body. The third chapter also analyzes descriptions of the suffering body, as well as metaphorical language in order to show that death possesses a speaking body. The fourth chapter focuses on the presence of the life drive in the representation of death. It seems that death desires life in the same way as the other characters, therefore I envision death with a body composed of drives. The fifth and final chapter pursues the affective body of death by studying descriptions of intense bodily experiences. By accumulating all the images of the different bodies, one sees the sketch of a character that I identify by the designation “the effect of character of death”.

**Key words:** Claude Simon, 20<sup>th</sup> century French literature, death, literary character, character-effect, anatomy, physical body, speaking body, body composed of drives, affective body

## **REMERCIEMENTS**

J'aimerais remercier tout d'abord ma directrice de thèse, Dr. Elzbieta Grodek, pour m'avoir accompagnée pendant ce long parcours, et pour m'avoir aidée à développer une pensée plus critique et une expression écrite plus claire.

Je voudrais également remercier les membres de mon comité, Dr. Joëlle Papillon et Dr. John Stout, pour leurs suggestions et conseils indispensables.

Je tiens à exprimer mes remerciements à mon ancienne professeure de français à Wayne State University, Dr. Alina Cherry, pour avoir cultivé chez moi un intérêt pour les romans de Claude Simon, et une passion pour la langue française.

Je voudrais aussi remercier ma chère famille, particulièrement mon mari et ma mère, pour leur soutien perpétuel et pour leurs mots encourageants. C'est vraiment grâce à eux que j'ai eu la persévérance de terminer la thèse.

Enfin, j'aimerais dédier cette thèse à mon père, qui restera toujours dans mon cœur.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Descriptive Note</b> .....	ii
<b>Sommaire/Lay Abstract</b> .....	iii
<b>Résumé</b> .....	iv
<b>Abstract</b> .....	vi
<b>Remerciements</b> .....	vii
<b>Table des matières</b> .....	viii
<b>Liste des images</b> .....	xi
<b>Abréviations</b> .....	xii
<b>Introduction</b> .....	1
<b>Chapitre I : Qu'est-ce qu'un personnage romanesque ?</b> .....	21
1.1 Personnage et réalité .....	23
1.2 Personnage et récit .....	31
1.3 Personnage et langage .....	36
1.4 Personnage et lecteur .....	43
1.5 Pour une réinterprétation de l'effet-personnage .....	52
<b>Chapitre II : Le Corps physique</b> .....	61
2.1 Le Corps osseux .....	64
2.1.1 Le Squelette .....	65
2.1.2 Le Crâne .....	74
2.2 Le Corps Saillant .....	80
2.2.1 Le Nez .....	82

2.2.2 Le Gros ventre .....	87
2.3 Le Corps fantastique .....	91
2.3.1 Les Automates et poupées .....	93
2.3.2 Les Fantômes .....	97
<b>Chapitre III : Le Corps parlant .....</b>	<b>103</b>
3.1 La Communication orale .....	105
3.1.1 La Bouche .....	107
3.1.2 La Communication sonore .....	116
3.2 La Communication visuelle .....	125
3.2.1 Le Langage corporel .....	126
3.2.2 L'Écriture .....	135
<b>Chapitre IV : Le Corps pulsionnel .....</b>	<b>144</b>
4.1 Freud et son interprétation des pulsions .....	147
4.1.1 Les Pulsions de vie et de mort .....	148
4.2 Le Système respiratoire .....	151
4.3 Le Système digestif .....	155
4.3.1 L'Orifice buccal .....	156
4.3.2 L'Anus .....	162
4.4 Le Système reproducteur .....	167
4.4.1 Le Corps qui pénètre .....	167
4.4.2 Le Corps pénétré .....	175
4.4.3 Le Corps impénétrable .....	182

<b>Chapitre V : Le Corps affectif</b> .....	189
5.1 Le Système affectif .....	191
5.1.1 Les Sentiments .....	195
5.1.2 Les Émotions .....	197
5.1.3 Les Humeurs .....	198
5.2 Le Corps affectif dans les textes de Simon : Les agonisants .....	201
5.2.1 Disposition : L’indifférence .....	202
5.2.2 Intensités : Les tressaillements .....	204
5.2.3 Intensités : Le Corps « frappé » .....	207
5.2.4 Intensités : Le Corps « déchiré » .....	211
5.3 Le Corps affectif dans les textes de Simon : Les impressions sensorielles ....	215
5.3.1 La Représentation du silence .....	216
5.3.2 La Représentation des couleurs .....	221
<b>Conclusion</b> .....	232
<b>Bibliographie</b> .....	245

**LISTE DES IMAGES**

FIG. 1 : Fresque de la <i>Danse Macabre</i> .....	67
FIG. 2 -5 : <i>The Danse of Death</i> .....	70
FIG. 6 : <i>Vanitas with Violin and Glass Ball</i> .....	77
FIG. 7 : <i>For the Love of God</i> .....	78
FIG. 8 : <i>Four grotesque heads in profile to left</i> .....	80
FIG. 9: <i>Costume du médecin de peste</i> .....	84
FIG. 10 : <i>Calamita Cosmica</i> .....	86
FIG. 11 : <i>Fresque des centaures</i> .....	93
FIG. 12 : <i>Repliee Q2</i> .....	94
FIG. 13 : <i>Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard</i> .	169
FIG. 14 : <i>L'Échelle de l'ascension divine</i> .....	178

## ABRÉVIATIONS

1) Nous citons les romans de Claude Simon de la manière suivante :

*Le Vent* (V)

*L'Herbe* (H)

*La Route des Flandres* (RF)

*Histoire* (Hist)

*L'Acacia* (A)

*Le Tramway* (T)

(2) Nous citons les sources du corpus secondaire de la manière suivante :

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)

Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)

Dictionnaire étymologique de la langue française (Dictionnaire étymologique)

## Introduction

Il faut savoir abandonner le tableau que l'on voulait faire au profit de celui qui se fait.

Raoul Dufy, cité par Claude Simon, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », 1972

Le concret, c'est ce qui est intéressant, la description d'objets, de paysages, de personnages ou d'actions ; en dehors, c'est du n'importe quoi.

Claude Simon, entretien avec Jacqueline Piatier, « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », 1967

En lisant les romans de Claude Simon, un des écrivains français les plus innovateurs et influents du XX<sup>e</sup> siècle, le lecteur ou la lectrice est frappé par le nombre de références à la mort. Les personnages romanesques meurent par homicide, suicide, maladie et vieillesse. Ils meurent au champ de bataille, dans un camp de prisonniers, à domicile ou à l'hôpital. La décomposition de la chair est une image particulièrement récurrente dans l'œuvre simonien. Les descriptions de la mort sont si vivides que le lecteur peut imaginer l'amaigrissement du corps malade et la flétriiture de la peau. C'est, par exemple, « la peau d'un jaune cireux » (T, 36) de la mère mourante du cancer dans *Le Tramway*. Le visage de la grand-mère dans *Histoire* est décrit comme « raviné » (12). Les fruits qui se dessèchent sur une étagère « se rid[ent] insensiblement, laissant sourdre [...] un relent de mort [...] » (H, 20). Décrite de cette manière, la mort est présentée comme un phénomène omniprésent qui submerge les personnages, ainsi que le lecteur, jusqu'à la dernière image du dernier roman de Simon<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dans *Le Tramway*, le dernier roman de Simon, la presque dernière image est ce « quelque chose [...] [qui] n'en fini[t] pas d'agoniser dans l'étouffante immobilité de l'air [...] » (132).

D'autres descriptions suggèrent plutôt la douceur de la mort. La dernière phrase du roman *Le Vent* crée par exemple une telle image. Le vent est décrit comme « [...] une force [...] condamnée à s'épuiser sans fin [...] gémissant la nuit en une longue plainte, comme si elle se lamentait, enviait aux hommes endormis, aux créatures passagères et périssables leur possibilité d'oubli, de paix : le privilège de mourir. » (V, 241) La mort est représentée ici comme un lieu de repos, un éternel sommeil, image qui se répète parfois à travers l'œuvre simonien. Le phénomène de la mort n'est pas à craindre, mais il représente un événement qui met fin aux souffrances de la vie.

Cette interprétation rappelle la perception générale occidentale de la mort au XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans son ouvrage célèbre *L'Homme devant la mort* (1977), Philippe Ariès décrit comment pendant cette époque la mort est souvent accueillie sans inquiétude : « Parce que la mort n'est pas la fin de l'être cher [...], elle n'est ni laide ni redoutable. Elle est belle, et le mort est beau. » (466) Ceci va à l'encontre de l'attitude générale devant la mort au milieu du XX<sup>e</sup> siècle pendant lequel Simon a écrit. Ariès explique que les avancements médicaux et le traitement des malades et des mourants dans les hôpitaux plutôt qu'à la maison créent l'illusion que la mort n'est pas vraiment présente dans la vie quotidienne (1977 : 564 et 577). Comme les images de la décomposition et de la pourriture de la mort chez Simon décrites plus tôt, l'image de la mort dans le monde réel contemporain est effrayante parce qu'on ne pense pas à la mort jusqu'à ce qu'il soit trop tard. La mort est le grand inconnu de la vie, donc elle peut susciter à la fois des sentiments ambigus d'angoisse et de paix.

L'omniprésence de l'image macabre se fonde largement sur la présence de la mort dans la vie de Simon. Les spécialistes, comme Duncan (1990, 1994), Orr (2005) et Suter

(2016), parmi d'autres, parlent de la nature quasi-autobiographique de ses romans. Le lecteur peut retrouver les traces des événements traumatiques de la vie de Simon tout au long de son œuvre, y compris la mort de son père à la Première Guerre mondiale, la souffrance et mort de sa mère quand il avait 12 ans et sa participation à la Guerre d'Espagne et à la Deuxième Guerre mondiale. Comme l'écrivain lui-même, ses personnages survivent aussi à une embuscade des Allemands et ils s'échappent d'un camp de prisonniers. Dans un entretien avec Ludovic Janvier en 1972, Simon parle de l'aspect biographique de son œuvre :

[...] certains thèmes qui se trouvent dans mes livres, comme la guerre ou la révolution, [...] sont liés à des situations vécues. Cela ne signifie pas que ces situations sont « représentées » dans mes livres ou que j'en témoigne. En fait, j'entendais par là que je ne pouvais écrire qu'à partir de mon expérience personnelle du monde. Mais est-ce qu'il n'en est pas ainsi pour nous tous ?

Des années plus tard, Simon confirme : « [...] il n'y a, bien sûr, pas de littérature sans mémoire [...] » (« Littérature et mémoire » 1993 : 101). Les expériences de Simon jouent donc un rôle important dans son œuvre. C'est pourquoi Orr et Suter parlent de ses romans comme des « autofictions » et des « autoportraits », respectivement (Orr 2005 : 387 ; 2016 : 81). Une vie qui a constamment côtoyé la mort se traduit en un intérêt poétique manifeste au long de l'œuvre entier de Simon.

La mort représente donc un des grands thèmes « [...] qui [...] forment l'invisible architecture [...] » (Richard 1974 : 24) de l'œuvre simonien. Elle structure le monde romanesque de Simon dans lequel la guerre, la maladie, la vieillesse et la souffrance sont des motifs récurrents. Dans le même entretien avec Janvier (1978), Simon confirme : « Sans doute peut-on dire [...] que la mort, le pourrissement, l'érotisme, la nostalgie des

corps sont des thèmes qui reviennent dans mes romans. » La mort peut être donc étudiée par le biais de l'approche thématique, mais dans notre travail, nous adoptons une perspective différente. Nous soutenons notamment la présence de la mort-actant qui se dessine comme un quasi-personnage romanesque. Les descriptions qui représentent le corps des agonisants de manière défamiliarisée permettent au lecteur de visualiser la mort avec quelques traits caractéristiques d'un personnage romanesque. C'est ainsi sur ces deux axes, le phénomène de la mort et le personnage comme une donnée du récit, que notre thèse se fonde.

Sollers (2011) constate : « [l]a Mort [...] [est le] grand personnage de tous [l]es livres [de Simon] [...] » (s.p.). Cependant, il n'explique pas pourquoi la mort représente un personnage, ni comment elle assume un tel rôle. C'est une remarque perspicace, mais peu élaborée. Ce type d'observation est assez fréquent dans les articles et les livres des spécialistes simoniens. Nous citons aussi Blanc (1998) : « [...] les corps malades, vieillissants ou promis à la mort sont toujours investis par une entité parasite qui les aliène : hostile et étrangère, elle les rend étrangers à eux-mêmes [...] » (s.p.). Blanc reconnaît la défamiliarisation du corps physique des personnages agonisants, et le rôle que la mort joue dans cette défamiliarisation, mais son étude se concentre plutôt sur les aspects traditionnels de la thématique de la mort, par exemple, la guerre.

Andrès, auteur du livre *Profils du personnage chez Claude Simon* (1992), examine le statut parfois problématique du personnage chez Simon. Il analyse comment les structures narratives et discursives du récit contribuent à la cohésion, à la destruction ou à la dislocation du personnage simonien traditionnel. Andrès explique par exemple que le

personnage retient une identité assez stable dans les romans qui présentent les faits de manière diégétique. Par contraste, dans les scènes où le passé et le présent du temps narratif glissent presque imperceptiblement l'un après l'autre ou dans les scènes où la focalisation narrative est indirecte, le personnage devient de plus en plus difficile à saisir. Andrès suggère que dans les romans les plus récents de Simon, la multiplication du « même » protagoniste, dans lequel le mot « même » signifie la présentation disloquée d'un personnage décrit comme enfant, adulte et vieillard, permet d'y voir Claude Simon lui-même. Le personnage est le cœur de l'étude d'Andrès, donc le phénomène de la mort joue un rôle secondaire. La mort et « ses dérivés » (1992 : 175) sont, selon Andrès, des « thèmes » (1992 : 175) qui « fonctionnent comme les générateurs » (1992 : 164) en « [d]éterminant la structure du passage » (1992 : 164). Vu de cette manière, la mort joue un rôle structurel plutôt qu'actantiel dans l'œuvre simonien. Elle n'est pas perçue comme un quasi-personnage, mais comme un motif récurrent narratif.

D'autres spécialistes de Simon, comme Orace (2004) et Michel (2014), analysent le personnage comme une trace de l'autre. Orace voit le personnage simonien comme une figure de « recyclage » : « [...] il rappelle d'autres que lui, parce que lui-même glisse vers d'autres, le personnage est celui qui *résonne à travers*. » (2004 : 376 ; l'italique d'Orace) Elle analyse notamment les traits caractéristiques de la mère et comment ils sont repérables chez d'autres personnages. Pareillement, Michel analyse les personnages dans *Le Tramway*, le dernier roman de Simon, en tant que système d'analogies. Les attributs des hommes-troncs, anciens soldats mutilés à la guerre, rappellent ceux de la mère mourante, qui rappellent, à leur tour, ceux d'un vieil homme hospitalisé et d'une jeune femme malade.

Selon Orace et Michel, le personnage simonien est un réseau de liens dans lequel on peut aussi inclure l'effet-de-personnage de la mort, ce que nous montrerons dans les chapitres qui suivent.

Baehler (1987), Mougin (1997) et Bertrand (2013) étudient plus spécifiquement le personnage féminin chez Simon. Baehler examine le personnage de Corinne, qui figure Éros de façon récurrente. Elle dit que ce personnage est dépourvu de signification stable et fonctionne comme un signifiant sans signifié fixe. Autrement dit, Corinne est un parangon à travers lequel d'autres « Corinne », c'est-à-dire d'autres femmes qui lui ressemblent, se réalisent. Mougin, quant à lui, examine la représentation de la mère dans *Le Tramway*, figure aussi récurrente que Corinne qui rappelle clairement la mère de Simon par la description de sa souffrance et de sa mort. Pour Mougin, la mère dans *Le Tramway* se distingue de la représentation de la mère dans les romans précédents parce que le narrateur ne tente plus de reconstruire une image de la mère vivante. Bertrand discute plutôt de trois femmes dans *L'Herbe*, le seul roman de l'œuvre simonien avec une protagoniste féminine, Louise. Bertrand soutient que Louise, sa belle-mère, Sabine, et la tante Marie mourante, sœur de son beau-père, ne sont que des réincarnations de la mère. Il retrace la voix narrative au narrateur masculin dans *Le Tramway*. Dans ces articles, Corinne et la mère sont dédoublées, le dédoublement étant une idée importante à notre étude de la mort et du personnage.

D'autres critiques soulignent l'importance des chevaux parmi les acteurs des romans simoniens, en particulier dans *La Route des Flandres*, un roman situé dans les champs de bataille de la Deuxième Guerre mondiale. Puisqu'à la guerre les chevaux

subissent des expériences similaires à celle des cavaliers, plusieurs simoniens soutiennent que le cheval est une catégorie de personnage du roman. Raclot (1997) examine les images de la décomposition des corps humains et chevalins. Elle explique que les cavaliers s'identifient à l'agonie des chevaux, donc les chevaux « [...] jouent [...] un rôle de premier plan, un rôle d'actants, indissociable de celui des protagonistes humains. » (Raclot 1997 : 78) Yocaris (2015) discute de la manière dont l'image d'un cheval mort en décomposition sur la route contribue à la crise identitaire de Georges à la guerre. En s'appuyant sur la théorie de Kant, Yocaris décrit la façon dont la rupture identitaire du cheval, qui n'est plus une unité de sens à cause de la désagrégation de son corps, brise le rapport de Georges avec lui-même, ce qui est évident à travers les glissements frénétiques du discours entre le prénom « Georges » et le pronom « il ». Le cheval est lui aussi une sorte de double et d'homologue des êtres humains.

La critique simonienne se penche surtout sur le personnage traditionnel et anthropomorphe. En ce qui concerne la mort, elle est étudiée comme un fait biologique et téléologique. Certains spécialistes se concentrent sur les aspects visuels de la mort. Clément-Perrier (1999) parle de l'importance des couleurs de la mort dans les romans de Simon. Duffy (1992) voit des parallèles entre *L'Herbe* et le tableau de Poussin, *Et in Arcadia Ego*. Duffy explique que Louise rappelle les bergers du tableau qui apprennent la nature cyclique de la vie. Meurée (2014) et Frantz (2014) étudient les qualités archivistiques de l'image de la mort de la tante Marie. Meurée explique que le corps vieilli et mourant de Marie qui détient quand même une certaine puissance en dépit de sa dégradation rappelle une archive. De sa part, Frantz explore l'importance de la boîte à

berlingots qui appartient à Marie. Glacet (2007) discute du concept de l'archive dans le contexte de la photographie. Il conclut que la mère malade ressemble à une momie, et il explore les similarités entre les processus de la momification et de la photographie. Glacet explique que la description d'images photographiques de la mère rappelle les images de *l'Ars Moriendi*, un texte du XV<sup>e</sup> siècle qui enseigne comment bien mourir. Belarbi (2018) discute également de *l'Ars Moriendi*, ainsi que du *momento mori*. Il explore les qualités didactiques de la mort dans *Le Tramway*. Comme Sollers, Belarbi constate que la mort est le personnage le plus important du roman, mais il ne montre pas ce qui fait de la mort un personnage. Belarbi et les autres critiques simoniens analysent la mort à partir de la perspective thématique et en relation avec les représentations de la mort dans l'art occidental.

Ce sont les ouvrages d'Hollenbeck (1982) et d'Haman-Dhersin (2012) qui donnent quelques indices d'un autre statut de la mort. Hollenbeck analyse les caractéristiques baroques dans les romans de Simon, le baroque étant une période artistique du XVII<sup>e</sup> siècle fascinée par la mort et le macabre. Elle examine en particulier les descriptions des morts-vivants, le concept du double et de la dépossession du corps, et les images des personnages portant des masques. Dans son chapitre sur le « corps et ses paradoxes », Haman-Dhersin parle elle aussi des personnages agonisants et de la « perpétuelle déperdition de soi » par « quelque chose [qui] les mine, [qui] les sape, [qui] les corrompt inéluctablement » (2012 : s.p.). Elle fait une association entre la terre et la dévoration, et le corps et l'excrément. Toutes ces idées seront essentielles pour montrer le rapport entre la mort et le personnage dans les romans de Simon. Hollenbeck et Haman-Dhersin, comme d'autres simoniens,

soulignent toutefois la perspective thématique de leurs études de la mort. Selon Hollenbeck : « Nous avons pu constater au cours de cette étude que le *thème* de la mort conserve de nombreux caractères baroques. » (Hollenbeck 1982 : 118 ; notre italique), et Haman-Dhersin constate : « [...] l'interminable cortège des cercueils, [...] loin d'être un motif secondaire, [...] résonne comme un *thème majeur*. » (2012 : s.p. ; notre italique) Dans ce travail, nous nous sommes proposé d'adopter une perspective différente, ancrée dans le concept de l'effet-de-personnage qui sera développé dans les pages qui suivent.

En plus de la présentation de la mort comme un phénomène visuel, les spécialistes reconnaissent un rapport entre la mort et la voix narrative. Britton (1982) et Rioux-Watine (2007) étudient la problématique de la voix narrative chez Simon. Signe de la présence physique, la voix énonciative représente parfois une absence dans l'œuvre simonien. Selon Britton, dans *Histoire*, un roman basé sur les remémorations du narrateur qui se souvient de sa jeunesse et de sa famille, et *L'Herbe*, la voix des vieillards déjà morts<sup>2</sup> et celle de la tante Marie sont désincarnées, c'est-à-dire qu'elles proviennent du côté de la mort. Rioux-Watine examine la représentation de la bouche et son association avec la mort. Les analyses de l'orifice buccal chez Rioux-Watine sont très riches, et elles sont pertinentes à notre étude de la constitution du corps parlant de la mort. Nous allons étudier en plus de détail sa conception de la bouche dans le troisième chapitre de la thèse. Gould (1981) explique que les personnages simoniens dans *L'Herbe* possèdent un rapport compliqué avec le langage. Elle dit par exemple que le rôle de Marie symbolise la perte du langage et donc la perte de

---

<sup>2</sup> Voir Britton (1982), pp. 451-452 : « *The novel opens with a description of the 'voices' of the acacia tree, which then evolve, via the sounds of the birds in the tree, into the ghostly whispers of a dead grandmother and her friends. It could be argued that these voices perform the function of 'grounding' the text in a human presence: except that they are, ironically, associated above all with the absence of a dead past.* »

soi. Pour sa part, Bonhomme (2011) examine les traits cinématographiques du burlesque dans l'œuvre simonien. Elle dit que la proximité à la mort transforme le corps physique des personnages en corps mécanique, et que ce corps-ci est risible. La mort contribue donc à la dépossession du corps, ce qui déclenche un rire de la part du lecteur selon Bonhomme, et elle est responsable de la défamiliarisation de la voix dans les études de Britton et de Rioux-Watine.

D'autres critiques, comme Makward (1973, 1974), Jiménez-Fajardo (1975), Higgins (1987) et Raclot (1997), examinent la juxtaposition d'Eros, dieu de l'amour dans la mythologie grecque, avec la mort. Makward parle du motif de la terre-mère et de son lien avec la mort. Selon elle, la pulsion de vie coexiste avec la pulsion de mort dans les romans de Simon. Jiménez-Fajardo qui, dans son ouvrage, examine les traits stylistiques de l'écriture, rapproche la mort de la jouissance sexuelle. Il voit la femme non comme la source de la vie, mais comme celle de la mort, et précise : « [...] *woman has become a central death-generating orifice* [...] » (Jiménez-Fajardo 1975 : 59). L'article de Raclot, que nous avons déjà mentionné dans notre introduction, analyse la description de deux actes de pénétration. Elle décrit l'image récurrente du corps fœtal, symbole du désir et des relations sexuelles. Higgins parle plutôt de la chair de la femme, et du fait qu'elle constitue un lieu de souffrance et de mort dans les romans de Simon. Elle imagine Corinne, figure de l'amour érotique, comme une représentation de la mort dans *La Route des Flandres*. La mort existe ainsi dans la vie et, comme nous tenterons de le prouver, la vie est présente dans la mort.

Plusieurs autres spécialistes se concentrent sur les descriptions de la mélancolie et du deuil dans l'œuvre simonien. Pingaud (1961) mentionne brièvement la représentation impassible des agonisants chez Simon. Il interprète cette absence émotionnelle comme signe de la présence de l'autre en soi : « [...] [le personnage] n'est pas lui-même, il est autre [...] » (1961 : 1033). Clément-Perrier (2009) et Sarfati Lanter (2018) parlent plutôt du ton mélancolique qui sous-tend les romans de Simon. Clément-Perrier analyse quelques motifs de la mélancolie qui parsèment les romans de Simon, y compris la couleur noire. Elle montre que la description des photographies ajoute au ton mélancolique de l'œuvre. Pour sa part, Sarfati Lanter discute des éléments mélancoliques qu'on retrouve dans *L'Acacia*, roman divisé en douze parties alternant entre les expériences du narrateur-enfant après la mort de son père, du narrateur-adulte à la guerre et du narrateur plus âgé d'après-guerre. Sarfati Lanter pense que le ton mélancolique qui traverse *L'Acacia* est lié à la crise identitaire du narrateur. Le deuil de la mère après la mort de son mari à la guerre contribue lui aussi au ton mélancolique de l'œuvre. Dubosclard (2014) explique que le deuil façonne l'identité de la mère et de son fils-narrateur. La mort provoque donc indirectement des troubles psychologiques chez les survivants.

La description de la guerre, de la maladie et de la souffrance figure aussi dans les analyses des simoniens qui s'intéressent à la représentation de la mort chez Simon. Sarkonak (2008) examine la représentation de la Deuxième Guerre mondiale et de l'Holocauste, alors que Karakostas (2014) discute des éléments associés à l'enfer. Comme d'autres spécialistes, il voit que « [l]a mort est [...] le sujet et le thème principal de [*La Route des Flandres*], autant que celui de la guerre. » (Karakostas 2014 : 203) Duffy (2005)

réfléchit plutôt à la représentation de la maladie chez Simon. Elle décrit comment les malades sont ostracisés de la société dans *Le Tramway*. En fait, *Le Tramway* est le sujet de plusieurs articles sur la mort, comme celui d'Alexandre (2002), d'Orace (2002), de Grodek (2005) et de Longuet (2007). Cependant, personne ne relie la mort et le personnage comme nous le ferons dans notre étude. Nous nous proposons, à notre tour, de situer nos analyses au croisement des études sur le personnage et sur la mort, en adoptant une perspective proche des théories de la lecture. Nous souhaitons démontrer que, dans les romans de Simon, la mort possède le statut d'un quasi-personnage. Les descriptions dans les scènes de maladie, d'agonie ou d'un danger mortel créent chez le lecteur le sentiment d'une présence pourvue de traits caractéristiques typiques d'un personnage romanesque sans pour autant que cette construction discursive soit complètement achevée et finisse par appartenir au personnel romanesque dans le sens traditionnel du mot.

Notre corpus est composé des romans suivants de Simon : *Le Vent* (1957), *L'Herbe* (1958), *La Route des Flandres* (1960), *Histoire* (1967), *L'Acacia* (1989) et *Le Tramway* (2001). Nous avons choisi ces romans pour deux raisons. Premièrement, ils témoignent des transformations stylistiques et linguistiques que subit l'écriture de Simon. Andrès regroupe par exemple *Le Vent*, *L'Herbe* et *La Route des Flandres* sous la classification « écriture transitionnelle » parce que dans ces romans Simon expérimente avec la composition (1992 : 24). *La Route des Flandres* est considéré comme le roman le plus caractéristique de cette période d'expérimentation car la ponctuation y est largement absente et les scènes glissent presque imperceptiblement les unes dans les autres. Andrès classe *Histoire* comme un roman néo-romanesque, et il classe *L'Acacia* et *Le Tramway* comme

appartenant à la période contemporaine (Andrès 1992 : 24-25). Dans ces derniers deux romans, on remarque une structure plus claire et une expression écrite plus directe. Les romans de notre corpus, dont la date de publication s'étend de 1957 à 2001, reflètent la majorité de la carrière de Simon écrivain, ce qui permet aussi d'étudier d'éventuels changements de la représentation de la mort au cours des années. Nous pouvons donc constater que le statut de quasi-personnage de la mort que les descriptions des mourants produisent sur le lecteur subsistent en dépit des évolutions stylistiques, linguistiques et structurales de l'écriture simonienne.

En ce qui concerne le référent biographique, *L'Herbe* (1958) et *Le Tramway* (2001) présentent tous les deux un portrait de la vieillesse et de la maladie, mais *Le Tramway* a été écrit vers la fin de la vie de Simon, quatre ans avant sa mort. Nous verrons que la présentation de la mort dans ce roman est différente que dans *L'Herbe*, roman écrit une quarantaine d'années plus tôt. On peut aussi comparer la représentation de la mort dans *La Route des Flandres* (1960) et *L'Acacia* (1989). *La Route des Flandres* décrit la mort à la guerre, contexte qui est repris vingt-neuf ans après dans *L'Acacia*. *Le Vent*, roman qui raconte l'histoire d'un jeune homme attiré par une femme de chambre qui devient ensuite impliqué dans un crime à cause d'elle et *Histoire*, roman de souvenirs, fonctionnent tous les deux comme des textes supplémentaires. Ils soutiennent notre argument que la mort est plus qu'un thème : un quasi-personnage qui existe même dans les romans où la mort n'est pas le thème dominant. Tout comme les personnages simoniens, qui réapparaissent à travers l'œuvre entier, nous verrons que le quasi-personnage de la mort est une représentation récurrente chez Simon.

Nous commençons ainsi notre analyse de la mort par un chapitre intitulé « Qu'est-ce qu'un personnage ? », qui présente les théories des narratologues qui se sont penchés sur ce concept. Nous y examinons les définitions du personnage romanesque en les présentant selon quatre catégories théoriques : le personnage et le monde réel, le personnage et le récit, le personnage et le langage, ainsi que le personnage et le lecteur. Puisque les personnages possèdent souvent les mêmes traits caractéristiques que les êtres du monde réel, les personnages romanesques sont actualisés dans l'imaginaire du lecteur. L'appui sur les théories de la lecture nous aidera à montrer que, dans les descriptions de la mort, il se crée un effet de lecture qui permet au lecteur d'esquisser une image de la mort comme quasi-personnage.

Dans le même chapitre, nous introduisons le concept d'effet-personnage de Vincent Jouve (1992). Jouve parle de la façon dont les personnages romanesques produisent un *effet* sur le lecteur, et comment cet effet influence la façon dont le lecteur les appréhende. Nous adapterons ce concept pour parler de la représentation autre de la mort dans les romans de Claude Simon. Nous proposons que la mort soit un effet-*de*-personnage qui existe en tant que trace esquissée derrière l'image du personnage simonien agonisant, image créée par les structures narratives et linguistiques du texte. Ce rapprochement entre la mort et les personnages est seulement un effet de la lecture, une impression ressentie par le lecteur. Notre cadre théorique principal se fonde donc sur la critique immanente au texte et les effets de réception qui permettent au lecteur d'imaginer la mort avec une anatomie semblable à celle de véritables personnages romanesques.

Le vocabulaire que nous empruntons pour parler de la mort (« effet », « illusion », « impression ») souligne le statut ambigu de la mort. Nous soutenons que la mort dans les romans de Simon n'est pas limitée au « thème », mais nous admettons aussi qu'elle ne devient jamais entièrement personnage. Puisque les personnages romanesques humains ressemblent aux personnes du monde réel, nous avons recours à quelques qualités humaines dont les analyses nous permettrons de construire une « anatomie de la mort ».

Le deuxième chapitre de notre thèse se concentrera sur les descriptions et les images qui donnent au lecteur l'impression que la mort possède un corps physique. Tout en reconnaissant qu'une telle image de la mort ne se conforme pas aux règles du monde réel, le lecteur est prêt à « suspendre son incrédulité »<sup>3</sup> (Coleridge 1817 : Tome II, 6 ; notre traduction) dans les scènes où il ressent une présence corporelle qui ne peut pas être attribuée aux personnages qui participent à la scène. Le corps physique est perçu comme un objet, et il provoque une prise de conscience de la part du lecteur qui interprète ainsi la mort comme un effet-de-personnage par sa ressemblance aux personnages simoniens. C'est ce que les théoriciens comme Wolf (2011) appellent l'illusion esthétique, et elle constitue la base théorique de l'ouvrage de Jouve.

C'est un terme qui décrit la *réception des représentations concrètes* (expression de Wolf 2011 : s.p.), que ce soit une représentation dans une œuvre littéraire ou une œuvre d'art. Selon Wolf : « *Aesthetic illusion consists primarily of a feeling, with variable intensity, of being imaginatively and emotionally immersed in a represented world and of*

---

<sup>3</sup> Jouve utilise aussi la terminologie de Coleridge dans son ouvrage, qui est traduit en français par Wolfgang Iser comme la « libre mise entre parenthèses de sa faculté critique (*willing suspension of disbelief*). » Voir Jouve (1992) et Iser (1976).

*experiencing this world in a way similar (but not identical) to real life.* » (2011 : s.p.)

L'illusion esthétique est avant tout une expérience viscérale, ce qu'on voit dans le mot *feeling* (« sensation »), mais elle est aussi une expérience intellectuelle. Il faut croire à la vérité de l'illusion pour que l'illusion esthétique ait lieu. Wolf explique que la « participation psychologique » (expression de Walton, citée dans Wolf 2011 : s.p.) du destinataire dans le monde représenté contribue à la création de l'illusion esthétique. Il précise toutefois que l'illusion esthétique n'est pas une immersion complète dans le monde représenté, mais la possibilité d'y participer tout en maintenant une certaine distance. L'illusion esthétique permet donc de mieux expliquer comment le lecteur peut envisager la mort dans les romans de Simon comme un personnage romanesque avec, par exemple, une ébauche de corps physique.

Le lecteur de Simon tombe aussi dans l'illusion esthétique parce qu'il peut associer certaines expressions sonores et gestuelles à la présence de la mort. Dans les scènes où la voix et la gestuelle des personnages agonisants sont défamiliarisées par leur proximité de la mort, le lecteur peut reconnaître « le corps parlant de la mort ». La description du corps parlant, qui ne peut être associé à aucun personnage humain ou animal présent dans la scène, crée chez le lecteur l'impression que c'est la mort qui communique sa présence. Comme le corps physique, le corps parlant provoque l'illusion que la mort est un effet-de-personnage. La représentation du corps parlant « recentre » (selon l'expression de Wolf 2011 : s.p.) le lecteur dans le monde simonien vers une nouvelle interprétation de la mort. Nous analysons le mécanisme de l'apparition du corps parlant de la mort dans le troisième chapitre.

Le quatrième chapitre s’inspire de quelques concepts de la psychanalyse freudienne, notamment celui de pulsions. La juxtaposition de la mort avec des images évoquant la vie concrétise l’illusion que la mort est animée par les pulsions, comme c’est le cas pour les personnages romanesques traditionnels. L’idée du corps pulsionnel de la mort semble plus abstraite que celle du corps physique et du corps parlant de la mort. Ces derniers laissent des traces visuelles dans la chair et éteignent la voix des mourants. Cependant, en réfléchissant au phénomène de la mort en général, il devient de plus en plus facile d’apercevoir le lien entre la mort et la pulsion de vie. La mort dépend de la vie, c’est-à-dire qu’elle ne peut exister qu’en présence et en opposition avec la vie. Figurativement parlant, elle a besoin d’une « vie » biologique pour « vivre ». Wolf décrit trois éléments qui participent simultanément à la constitution de l’illusion esthétique : la représentation elle-même, le destinataire et le contexte (2011 : s.p.). Dans le cas de nos analyses, les images associées à la vie réelle constituent la représentation, le lecteur est le destinataire et le contexte est la conception de la mort dans la société contemporaine. Le lecteur peut ainsi imaginer que la mort a des pulsions parce que son interprétation de la mort dans le monde réel coïncide avec l’image présentée dans les romans de Simon.

Notre dernier chapitre de la thèse est une étude du potentiel affectif de la mort. La mort, comme nous le savons, provoque des états psychologiques tels que le désespoir, la peur, la mélancolie, la dépression et la tristesse tant chez les mourants que chez les personnages en deuil. Le mot « affect » fait référence à une réaction psychologique encore plus viscérale. Pour parfaire cette image de l’effet-de-personnage de la mort, nous identifions dans ce cinquième et dernier chapitre les images et les descriptions des

expériences intenses du corps physique des agonisants qui sont directement associées à un état mental de peur ou d'angoisse et qui peuvent être analysés sur le plan de l'affect. Même si le lecteur est conscient qu'il s'agit seulement d'une illusion, dans plusieurs descriptions qui mettent en scène des agonisants, il reconnaît une dynamique affective qui peut être reliée à la mort. L'illusion esthétique montre ce rapport chez Simon entre le lecteur et la mort parce que le lecteur accepte momentanément l'impression de l'effet-de-personnage de la mort qui s'actualise au moment de la lecture.

Afin de montrer la façon dont le lecteur est pris dans cette illusion, nous entreprenons une analyse interdisciplinaire de la mort. La mort est un phénomène qui est interrogé par plusieurs domaines. En termes scientifiques, la mort est l'arrêt du fonctionnement des organes du corps. Sarbey (2016) décrit comment la cessation de l'activité cérébrale est un signe de la mort dans la société contemporaine, à côté des indices plus traditionnels comme l'absence de respiration et l'arrêt des pulsations du cœur (743-744). La mort influence également la sphère sociale parce qu'elle crée des ruptures familiales et sociales. Destemberg et Moulet (2007) expliquent que les rituels comme les funérailles permettent aux individus de mieux supporter la perte et la séparation (86). La mort contribue aux souffrances psychologiques comme la dépression. Parfois, la religion devient une source de réconfort en face de la mort. Les religions chrétiennes enseignent par exemple que la vie éternelle attend les croyants après la mort. La mort est aussi étudiée dans des contextes archéologiques. On apprend beaucoup sur la conception de la mort chez les anciens Égyptiens en étudiant les hiéroglyphes et les dessins sur les murs des pyramides, ainsi que les objets placés avec le corps défunt dans les tombes. La mort est le sujet de

plusieurs œuvres d'art visuel, comme le triptyque de Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices* (peint entre 1494 et 1505), de musique et de littérature. Le domaine des lettres ouvre un espace créatif à l'imaginaire artistique de la mort. N'oublions pas un intérêt profond et incessant des philosophes pour la mort (Bradley et al. 2012). La mort qui fascine autant qu'elle inquiète et dont le symbole le plus persistant est l'absence, possède une forte présence dans la culture, la société et l'art à travers les millénaires.

Puisque la mort est étudiée par la médecine, les sciences humaines, la psychologie, la religion, l'anthropologie, l'art et la philosophie, parmi d'autres domaines, notre étude de l'effet-de-personnage de la mort puise dans plusieurs de ces disciplines. Nous étudions l'art visuel de la Danse Macabre, des Vanités, des caricatures et des fresques grotesques pour expliquer l'illusion d'un corps physique de la mort. Ce sont les philosophes Jean-Luc Nancy et Henri Bergson qui nous permettent d'identifier le corps parlant de la mort. Les concepts du psychanalyste Sigmund Freud sont utiles pour montrer la juxtaposition de la pulsion de vie dans les images de la mort chez Simon. Finalement, la façon dont les philosophes Baruch Spinoza et Brian Massumi définissent le mot « affect » crée la base pour notre réflexion sur le corps affectif de la mort. Les idées de ces théoriciens qui opèrent dans des disciplines variées nous seront utiles pour soutenir la prémisse que la mort est un effet-de-personnage dans le monde romanesque de Claude Simon, tout comme la recherche de plusieurs disciplines scientifiques contribue à une meilleure connaissance du phénomène de la mort dans le monde réel. De la même manière que Jouve, « [n]ous ne prétendons nullement [...] épuiser la signification [des possibilités d'interprétation de la

représentation de la mort chez Simon] », et nous reconnaissons que « [l]’effet-personnage n’est qu’un effet de lecture parmi d’autres [...] » (1992 : 244).

## Chapitre 1 : Qu'est-ce qu'un personnage ?

Il n'est pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que *pour* et *par* eux.

Vincent Jouve, *L'Effet de personnage dans le roman* (p. 58) ; l'italique de Jouve

Une enquête réalisée à Londres montre qu'un quart des personnes interrogées croyaient que Winston Churchill et Dickens étaient des personnages imaginaires, tandis que Robin Hood et Sherlock Holmes avaient existé.

Umberto Eco, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*<sup>4</sup>

Ce n'est qu'au vingtième siècle que les spécialistes se penchent sur l'analyse du personnage. E.M. Forster (1927), Alain Robbe-Grillet (1963), Vladimir Propp (1965), Roland Barthes (1968 et 1970), Philippe Hamon (1972 et 1983), Seymour Chatman (1978), Algirdas Julien Greimas (1987) et Vincent Jouve (1992), parmi plusieurs autres, étudient la signification des personnages dans le roman. Pour plusieurs structuralistes, comme Propp et Greimas, les êtres romanesques existent en tant que fonction narrative. Chatman, quant à lui, imagine les personnages comme la somme des traits qui les décrivent. D'autres théoriciens ou écrivains associés au Nouveau Roman<sup>5</sup>, particulièrement Robbe-Grillet et Barthes, envisagent le personnage comme une entité ambiguë. Nathalie Sarraute (1956) définit ce type de personnage comme « [...] un être sans contours, indéfinissable,

---

<sup>4</sup> À cause de la pandémie et de l'accès limité aux collections des bibliothèques en 2020-2021, nous n'avons pas réussi à vérifier le numéro de page d'où est tirée cette citation.

<sup>5</sup> Le Nouveau Roman n'était pas un mouvement littéraire, mais une coalition d'écrivains et de théoriciens qui s'opposaient contre le roman traditionnel et qui proposaient une nouvelle façon d'écrire et d'analyser le roman au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Les « nouveaux romans » se débarrassent des éléments traditionnels associés au personnage et à la linéarité du temps du récit. Par exemple, les personnages peuvent être présentés de manière fragmentaire, et les scènes glissent presque imperceptiblement l'une dans l'autre.

insaisissable et invisible, un “je” anonyme qui est tout et qui n’est rien [...] » (58). À cause de ces diverses interprétations, les spécialistes préfèrent appeler les êtres romanesques par des qualifications plus spécifiques. Greimas emploie, par exemple, l’expression « actant » et Chatman utilise parfois le terme « existant » (traduit de l’anglais) afin de démontrer leur propre perception du personnage. Alors, il n’y a pas de définition univoque du personnage, mais plutôt une conception subjective de ce qui constitue un être romanesque.

Nous baserons notre parcours de la théorie du personnage sur quatre axes : personnage et réalité, personnage et récit, personnage et langage, personnage et lecteur. Au lieu de résumer les études du personnage selon les approches structuralistes ou poststructuralistes, les prochaines pages présenteront certains concepts qui reviennent dans les travaux d’analyse et de critique littéraire des théoriciens. Dans la première partie, nous étudierons les remarques des spécialistes sur le personnage et le monde réel. Un personnage est une entité fictive, mais il rappelle quand même quelqu’un ou quelque chose qui existe en dehors du texte. Les théoriciens reconnaissent les qualités mimétiques<sup>6</sup> de l’être romanesque tout en refusant de considérer le personnage comme une véritable représentation de la réalité. Le deuxième axe s’intéressera à la description du personnage en tant que structure narrative. Selon cette perspective, le personnage avance l’action du récit. Selon Hamon, l’être romanesque est « fonction » plutôt qu’une « fiction » (1983 : 22). La troisième catégorie examinera les interprétations du personnage en tant que procédé

---

<sup>6</sup> Le concept de *mimèsis* est pertinent à notre étude de la littérature et du personnage dit réaliste. Selon Dupont-Roc et Lallot (1980), qui traduisent l’ouvrage *Poétique* d’Aristote en français, le mot « mimesis » est synonyme de « représentation » (144). Il s’agit donc de la représentation de la réalité. Dès l’époque des grands philosophes, comme Platon et Aristote, ce concept-ci permet de traiter le rapport ambigu entre le monde fictif et le monde réel.

du langage. Un lecteur rencontre un personnage dans le langage écrit, donc un être romanesque est une construction linguistique. Le dernier axe se concentrera sur le personnage en tant qu'objet esthétique, créé dans le processus de concrétisation qui a lieu dans l'acte de lecture. Le lecteur produit des images mentales des personnages qui dépendent de la façon dont il aborde un texte. C'est sur cet axe que notre étude de la mort dans les romans de Claude Simon se fondera. Dans la dernière partie de ce chapitre, nous réinterpréterons la théorie de Vincent Jouve de l'effet-personnage en empruntant certains de ses concepts, y compris l'action du texte sur le lecteur, le lecteur implicite, l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte. Nous manipulerons l'expression « effet-personnage » pour parler de « l'effet-de-personnage » de la mort.

### **1.1 Personnage et réalité**

Les théoriciens du personnage parlent souvent de l'association entre le personnage et la réalité. La réalité est, dans ce contexte, traitée comme le contraire de la fiction. C'est le monde matériel, l'univers sensible. Souvent, le monde romanesque évoque le monde réel, et le personnage rappelle une vraie personne<sup>7</sup>. Ce sont notamment les romans du XIX<sup>e</sup> siècle qui essaient de saisir la réalité et de créer une image réaliste du personnage. Balzac, Zola et Maupassant sont bien connus pour leurs représentations hyperréalistes. Par exemple, Balzac crée une illusion de la réalité dans son monde fictif, en décrivant chaque détail du cadre, des personnages et de l'action : « Le poids des choses ainsi posées de façon

---

<sup>7</sup> Afin de dire que le personnage représente une personne, il faut savoir ce qui constitue une personne, un concept qui est lui aussi ambigu. Voir Phelan (1989).

précise constituait un univers stable et sûr, auquel on pouvait ensuite se référer, et qui garantissait par sa ressemblance avec le monde “réel” l’authenticité des événements, des paroles, des gestes [...] » (Robbe-Grillet 1963 : 125). Ou bien, les romans de Zola au sujet desquels on a dit qu’ils allaient « [...] sous le réel, derrière le réel, arracher une vérité derrière des masques ou apparences trompeuses. » (Hamon 1983 : 35) Pour ces écrivains, le personnage ressemble à une vraie personne, à quelqu’un qui pourrait exister dans le monde réel. L’efficacité de cet artifice romanesque peut être surprenante, comme le suggère Eco dans l’épigraphe au début de ce chapitre.

Les théoriciens abordent la relation entre un personnage fictif et une personne qui existe dans le monde réel, en soulignant qu’ils ne devraient pas être confondus. Chatman décrit ce rapport, disant :

*Characters do not have “lives”; we endow them with “personality” only to the extent that personality is a structure familiar to us in life and art. To deny that seems to deny an absolutely fundamental aesthetic experience. (1978 : 138)*

Leurs vies sont construites et non vécues. Phelan (1989) reconnaît lui aussi que les personnages possèdent des caractéristiques mimétiques qui coexistent avec des qualités synthétiques et thématiques (3). Selon lui, les attributs thématiques permettent au lecteur de voir le personnage comme une représentation des idéaux ou des normes de l’époque, des groupes sociaux, ou de l’écrivain lui-même (Phelan 1989 : 12), alors que les attributs synthétiques révèlent la nature « symbolique » du personnage : « *An author can focus the reader’s attention [...] on the character’s name or the descriptions of the character so that we regard the character as symbolic rather than natural.* » (Phelan 1989 : 14) Les personnages ressemblent aux êtres vivants, mais ils n’existent que dans le monde

représenté. Les éléments thématiques et synthétiques rappellent au lecteur que le personnage est une invention romanesque et non une personne du monde réel.

Il y a d'autres différences entre un personnage du monde fictif et une personne du monde réel. Margolin (1987) explique que la création d'un personnage romanesque est influencée par les exigences du texte :

*[...] actual individuals possess an indefinitely large number of properties of the most heterogeneous kinds. When literary characters are constructed, on the other hand, the information provided about their properties by the text about an individual, whether implicitly or explicitly, is not only circumscribed in scope but very often follows criteria of selection based on the requirement for semantic dimensions or categories. (109)*

Ce système de normes que le roman impose au personnage est, selon Scheiber (1991), important afin de garder un certain ordre et harmonie dans le texte. Scheiber décrit cette idée de la manière suivante :

*It is a longstanding critical habit to stifle the dissonant "lifelikeness" of complex characters in the drive to restore inevitability and coherence to the novelistic structures they inhabit. Regardless of how open-ended the connotative fields which define these characters, they are continually being pushed into "roles" which account only partially for their semic complexity. (1991 : 268)*

La typification des personnages n'est donc pas toujours délibérée. Forster, quant à lui, parle de la façon dont le texte est un espace libre qui permet à l'écrivain d'explorer les phénomènes qui précèdent la vie et y succèdent. Selon lui, le *Homo Fictus* a la possibilité d'une vie intra-utérine ou de l'au-delà, deux phénomènes qui arrivent à l'*Homo Sapiens* hors de la conscience (Forster 1927 : 36). Il parle aussi du fait que les personnages fictifs ne sont pas motivés par la nourriture et le sommeil de la même façon que les vraies personnes (Forster 1927 : 39-40). Un personnage se distingue donc toujours d'une personne, même s'il possède des caractéristiques puisées dans le monde réel.

De plus, un personnage n'est pas toujours un être humain. Le fait que le roman présente un monde fictif permet une interprétation libre de la conception du personnage.

Selon Chatman :

*It is easy to think of narratives whose protagonists are animals – Aesop's fables, for example – or even inanimate. Not only friendly or hostile robots in science-fiction stories can be characters, but even primal forces, like fires, winds and storms, the sun and the moon. (1978 : 139)*

Jouve donne comme exemple le roman *La Planète des singes* de Pierre Boulle publié en 1963 dont les héros ne sont pas des êtres humains, mais des singes, ce qui est révélé au lecteur à la toute fin du roman (Jouve 1992 : 37-38). Un personnage romanesque n'est pas forcément un être humain, tout comme les êtres humains ne sont pas toujours les véritables personnages dans un texte. Chatman dit que le mot « personnage » possède une signification spécifique. Ce terme n'est pas utilisé pour désigner n'importe qui dans un roman, mais pour décrire les individus qui possèdent une identité spécifique, et qui jouent un rôle actif dans le récit (Chatman 1978 : 139). Chatman explique, par exemple, qu'on n'appellerait pas « personnage » les groupes d'individus parce qu'ils existent afin de soutenir le récit plutôt que de l'avancer (1978 : 139)<sup>8</sup>. Les individus qui disparaissent après une courte apparition dans un texte ont, eux aussi, le statut de « non-personnage » selon Chatman (1978 : 139-140). Un personnage romanesque évoque donc dans le monde représenté une créature du monde réel à travers des « portraits » (Hamon 1983 : 150) ou des « descriptions » (Chatman 1978 : 138) fournis par le texte.

---

<sup>8</sup> Par contraste, Erman (2006) étudie la représentation du « personnage collectif » dans son ouvrage, *Poétique du personnage de roman*.

Un personnage rappelle une personne, un animal ou un phénomène du monde réel parce qu’il possède des caractéristiques, qualités ou traits fondés sur la réalité<sup>9</sup>. Chatman définit un personnage à travers la technique de la caractérisation. Il explique : « [...] *character [is] a paradigm of traits ; “trait” in the sense of “relatively stable or abiding personal quality” [...]* » (1978 : 126). À la différence d’un état affectif, comme la joie, un trait est assez constant (Chatman 1978 : 126-127). Chatman voit, par exemple, la timidité, la générosité et l’humilité comme les traits qui permettent d’identifier le caractère d’un personnage romanesque (1978 : 126). Rappelons que le mot « personnage » se traduit par *character* en anglais, un homonyme qui signifie à la fois un être fictif et son caractère moral. Alors, pour Chatman, un personnage est la somme de tous les traits que le lecteur peut également identifier dans le monde réel.

Chatman prévient pourtant contre une interprétation littérale de ces traits. Les traits présentés dans une œuvre littéraire sont seulement crédibles dans un contexte fictionnel parce qu’ils décrivent un personnage imaginaire (Chatman 1978 : 138). Un personnage romanesque ne possède pas de vrais traits, mais des traits « conçus » par l’écrivain. Hamon affirme lui aussi que le personnage romanesque se révèle à moitié grâce aux portraits descriptifs : « [...] le portrait, qui est expansion, qui se présente sous la forme d’une description (ou d’un ensemble de descriptions), joue également un rôle important dans la construction [du personnage]. » (1983 : 151) D’habitude, un portrait d’un personnage examine les qualités physiques, psychologiques et biographiques (Hamon 1983 : 169). Le

---

<sup>9</sup> Selon Jouve : « Même les créatures les plus fantastiques des romans de science-fiction conservent, au milieu d’attributs plus ou moins insolites, des propriétés directement empruntées aux individus du monde “réel”. » (1992 : 28)

lecteur crée donc un lien entre un personnage et une personne, le monde fictif et la réalité, grâce aux détails qui rendent le monde représenté et le personnage plus accessibles.

Le fait que les traits peuvent changer au fur et à mesure du développement de l'intrigue contribue à l'impression « réaliste » du personnage. Chatman explique que les traits sont « paradigmatiques » (1978 : 126 et 130), c'est-à-dire qu'ils peuvent être remplacés par d'autres qualités plus tard dans le roman. Les traits évoluent avec le personnage de la même manière que les traits d'une vraie personne évoluent au cours de sa vie. La différence réside dans le fait que les traits d'un être romanesque sont créés et non vécus. Pour sa part, Phelan parle de la « progression » du texte et de comment elle est inextricablement liée à l'illusion de l'existence d'un personnage. Selon lui, un personnage est façonné par la force dynamique du texte (Phelan 1989 : 15). Les qualités mimétiques, synthétiques et thématiques que Phelan identifie comme la base sur laquelle un personnage se fonde, se transforment avec la progression de l'intrigue (1989 : 20). Par conséquent, un personnage possède le potentiel de se transformer dans le monde fictif, les pages représentant une sorte de ligne de vie délimitée à travers laquelle les personnages peuvent muer.

Le nom propre est particulièrement révélateur de la présence d'un personnage. Puisqu'il est une propriété essentielle des personnes dans le monde réel, il donne au personnage romanesque l'apparence de vérité. Selon Barthes, les individus romanesques sont identifiables parce qu'ils possèdent un nom : « Lorsque des sèmes identiques traversent à plusieurs reprises le même Nom propre et semblent s'y fixer, il naît un

personnage. » (1970 : 74) Un nom est donc une identité stable à travers laquelle les autres caractéristiques et sèmes associés à un personnage sont organisés. Hamon ajoute :

Le nom propre n'est pas le seul élément du personnage à polariser l'attention du lecteur, à provoquer *l'effet-personnage* du texte. Certes, par les effets de motivation (dissonance ou harmonie) qu'il permet, par sa répétition même, quantitativement, le nom propre reste la marque et le signal privilégié de cet effet. Répété, il fait alors office d'anaphore, jouant à chaque apparition le rôle d'une synthèse sémantique de tout ce qui a été dit sur et par le personnage. (1983 : 150-151 ; l'italique de Hamon)

Un personnage prend forme grâce à l'ensemble des traits physiques et psychologiques mis en place, mais le nom permet de l'identifier comme un individu autonome et unique.

Cependant, un nom propre n'est pas toujours un signe fiable de la présence d'un personnage. Une figure anonyme peut être un personnage, alors que quelqu'un qui porte un nom propre peut exister en tant qu'élément du cadre (Chatman 1978 : 139-140). Chatman donne comme exemple quelques personnages du roman *Les Caves du Vatican* de Gide. Tout au début du texte, il y a une référence à Léo XIII et une autre, au docteur X. Ces êtres fictifs ne sont pas de vrais personnages parce qu'ils ne contribuent rien au récit (Chatman 1978 : 139-140). Par contraste, nous pouvons envisager les individus anonymes chez Simon comme des personnages. Selon Andrès :

[...] le sujet simonien résiste à la dissolution qui le menace. C'est l'histoire de cette résistance et de cette présence inaliénable du Personnage comme principe organisateur de la diégèse, ou comme motif compositionnel dans le discours, qui relance incessamment la lecture. (1992 : 272-273)

Rappelons-nous du vieil homme et de la mère dans *Le Tramway*, la mère étant une figure récurrente de l'œuvre simonien qui n'est pourtant jamais appelée par son nom. Alors, bien qu'un nom propre donne une certaine crédibilité au personnage, contrairement au monde réel, il n'est pas nécessaire dans le monde fictif.

Le rapport entre un personnage romanesque et la réalité est complexe. Le personnage rappelle un être du monde réel, mais il ne peut jamais être analysé comme s'il était un être véritablement existant. Les théoriciens, particulièrement Barthes, Riffaterre et Scheiber, insistent sur le fait que la semblance du « réel » n'est pas basée sur les similarités entre le monde réel et le monde fictif, mais sur les rapports entre les différents éléments du texte. Dans son ouvrage *L'Effet de réel*, Barthes étudie comment la rupture du système tripartite du signe, système dont nous allons reparler plus loin, donne une « illusion » du réel dans le monde romanesque : « Sémiotiquement, le “détail concret” est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant ; le signifié est expulsé du signe [...] » (1969 : 88). Dans le monde réel, les mots renvoient à un référent. Ils possèdent une signification, et cette signification est reliée à quelque chose de concret. Par exemple, le mot « personne » signifie « [un] [i]ndividu de l'espèce humaine, sans distinction de sexe. » (CNRTL, « personne ») Le référent est un être humain. Par contraste, dans le monde représenté, les mots ne possèdent pas de signification inhérente. Pavel (1986), qui étudie le concept de l'illusion référentielle de Riffaterre, explique : « *In everyday language, words appear to refer vertically to the objects they represent, but in literature, in which the meaningful unit is the entire text and the isolated word, lexical elements lose their vertical semantic force and act upon one another contextually [...]* » (118). Le sens des mots dans un roman dépend du contexte, et non d'une définition prescrite. Vu de cette manière-ci, les personnages semblent « réels » parce qu'ils sont crédibles dans leur propre monde, et non dans le monde réel. Comme le dit Scheiber : « [...] *what is “real” is less a matter of reference than of relations [...]* » (1991: 270 ; l'italique de Scheiber).

## 1.2 Personnage et récit

Selon Rasmussen (2001-2002), le héros, c'est-à-dire le personnage principal du roman, représente « le foyer du récit » (64). C'est à travers lui que le lecteur est introduit au monde fictif du texte. Pour Genette (1972), le père de la narratologie française, une œuvre littéraire est composée de trois éléments, et ces éléments sont basés sur les différentes connotations du mot « récit » : (1) « *récit* désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement, ou d'une série d'événements » ; (2) « *récit* désigne la succession d'événements, réels ou fictifs, qui font l'objet de ce discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. » ; (3) « *récit* désigne [...] l'acte de narrer pris en lui-même » (71 ; l'italique de Genette). Dans son ouvrage *Figures III*, Genette analyse le récit d'après la première définition ci-dessus, étudiant les structures narratives du texte romanesque et non son contenu spécifique (1972 : 72). Les deux autres interprétations du mot « récit », Genette les renomme « histoire » et « narration », respectivement (1972 : 72). Curieusement, Genette n'entreprend pas une étude directe du personnage romanesque même si le personnage est lui aussi une structure narrative du roman. Pawliez (2011) explique : « [...] Gérard Genette ne considère pas le personnage comme un élément narratif intrinsèque et n'y fait allusion qu'indirectement quand le personnage assume un rôle au niveau de la narration ou de la focalisation. » (191) Dans cette partie, nous étudierons le discours des théoriciens qui envisagent, par contraste, le rapport entre la présence d'un personnage comme « élément narratif », et la structure de l'œuvre littéraire. Nous examinerons donc la « fonction » (Hamon 1983 : 22) de l'être fictif.

Le référent invariable de tout discours contemporain sur le personnage romanesque est Aristote et son étude célèbre, *Poétique* (vers 335 av. J.-C.). Selon Aristote, ce qui compte dans une tragédie, à l'opposée d'une comédie, c'est l'action. Le personnage est donc toujours inférieur à l'action du récit : « En effet la tragédie est représentation non d'hommes mais d'action [...], et le but visé est une action [...] » (Aristote 1980 : VI, 55). Il continue en disant : « [...] [les hommes] n'agissent pas pour représenter des caractères, mais c'est au travers de leurs actions que se dessinent leurs caractères. » (Aristote 1980 : VI, 55) Selon cette perspective, le personnage ne se réalise pas à travers les traits qui lui sont attribués, comme dans la théorie de Chatman, mais il est le produit de ses actions. Son caractère n'existe que dans sa capacité d'agir et de réagir. En fait, Dupont-Roc et Lallot (1980) expliquent que le mot « personnage » n'existait pas à l'époque d'Aristote, et que les écrivains et les philosophes utilisaient un participe du verbe 'agir' afin d'identifier cette catégorie (1980 : 156). Un personnage n'est donc pas une entité autonome, mais il est nécessaire au déroulement du récit.

Propp et Greimas contribuent également à la conception du personnage comme structure narrative du texte. En étudiant des contes merveilleux, Propp explique que les personnages servent le récit. Il identifie trente et une fonctions, qu'il définit comme « les éléments fondamentaux [...], ceux dont est formée l'action. » (1965 : 86) Le récit s'organise autour des fonctions des personnages, donc un personnage existe en tant que tel parce que ses actions forment la base du récit. Comme « élément narratif », en empruntant la terminologie de Pawliez mentionnée ci-dessus, le personnage joue un rôle spécifique dans un conte. Propp divise les types de personnages en sept catégories : l'agresseur, le

donateur, l'auxiliaire, le mandateur, le héros, le faux héros et la princesse (1965 : 96-97). Le personnage est chez Propp fonction plutôt que forme. Il est façonné par sa participation au récit, et non par les descriptions qui révèlent ses attributs physiques ou mentaux. Quant à Greimas, il prend une position qui rappelle celle d'Aristote et qui s'inspire du modèle de Propp. Greimas explique qu'il y a six « actants » dans un récit : le sujet, l'objet, le destinataire, le destinataire, l'adjuvant et l'opposant (1987 : 107). Le lecteur peut associer une entité – et nous soulignons ici le substantif « entité » car les « actants » selon Greimas peuvent être des êtres humains, des concepts ou des phénomènes (Duvall 1982 : 192) – à plusieurs « actants », ou il pourrait relier un « actant » à plusieurs entités (Greimas 1987 : 107). Les « actants », à leur tour, effectuent certaines actions, y compris les actes d'ambition, de communication, ou d'hostilité (Duvall 1982 : 192). Un « actant » est donc une sorte de rôle que l'être fictif joue dans une œuvre littéraire. Le personnage n'est rien de plus qu'un élément qui fait avancer l'intrigue.

Hamon parle aussi des « rôles actantiels » (1983 : 235), d'après l'expression de Greimas, du personnage romanesque. Il envisage les mêmes fonctions que Greimas (sujet, objet, adjuvant, etc.) comme produits du vouloir, du pouvoir et du savoir de l'être fictif. Selon lui : « [...] le vouloir instaure le personnage comme actant-sujet et déclenche le processus narratif. » (Hamon 1983 : 236) Le désir motive le personnage à s'approcher ou à s'éloigner de l'objet (Hamon 1983 : 236). La motivation de l'être romanesque lance le récit, c'est-à-dire qu'elle suscite un certain niveau d'intérêt chez le lecteur. Hamon définit le pouvoir comme « la compétence du personnage » (1983 : 260). La nature puissante ou impuissante des personnages est le « “moteur” narratif du texte » (Hamon 1983 : 270). Le

pouvoir du personnage avance le récit, alors que le vouloir interagit avec les attentes du lecteur. Le savoir représente enfin les connaissances. Hamon explique : « elle [la modalité du savoir] contribue [...] à qualifier le personnage, à définir un type particulier de compétence préalable à l'action [...] » (Hamon 1983 : 274). Le savoir est non seulement lié aux actions prises par un personnage, mais il permet aussi de le caractériser : « [...] la mention d'un savoir opposé à un non-savoir permet de caractériser d'emblée le personnage [...] » (Hamon 1983 : 277). Le savoir contribue à la fois au déroulement du récit et à la perception de différents personnages par le lecteur. Un personnage n'est donc pas un élément indépendant du récit, mais une fonction reliée inextricablement à la progression de celui-ci.

Hamon soutient également que certains personnages présentent les descriptions narratives au lecteur. Il identifie trois types de personnages romanesques dans les textes de Zola, mais qui peuvent être aussi identifiés dans d'autres romans : le regardeur-voyeur, le bavard volubile, et le technicien affairé (Hamon 1983 : 69). Le regardeur-voyeur présente le monde fictif à travers les descriptions visuelles, le bavard volubile à travers la parole et le technicien affairé à travers ses actions (Hamon 1983 : 69, 89, 92). Comme précédemment, selon ce modèle aussi, le personnage existe comme fonction ou plutôt « fonctionnaire » (Hamon 1983 : 66). Il joue un rôle important dans le récit : c'est grâce à lui que les détails du monde représenté, comme le cadre, sont transmis au lecteur. Le personnage romanesque n'est pas perçu comme une entité autonome. Il est construit par le texte (Hamon 1983 : 20), et il construit également le texte. Hamon affirme : « Le personnage (*l'effet-personnage*) est une métaphore de la cohérence du texte. » (1983 : 185 ;

l’italique de Hamon) Un personnage est donc plus que son portrait. Comme « actant » ou « descripteur », il est une structure narrative qui contribue à la production et à la compréhension du récit.

Dans sa théorie du personnage, qui se fonde sur la rhétorique, Phelan parle de la façon dont les êtres romanesques se réalisent à travers l’identification des « dimensions » et des « fonctions » mimétiques, synthétiques et thématiques. Une dimension, selon lui, est une qualité inhérente du personnage qui existe uniquement pour le développement de celui-ci (Phelan 1989 : 9). Une fonction est la mise en pratique de cette qualité dans un texte (Phelan 1989 : 9). Ce sont plutôt les fonctions qui intéressent Phelan, qui explique :

*[...] when an author creates a character, she creates a potential for that character to participate in the signification of the work through the development of the character in three spheres of meaning [mimetic, synthetic and thematic]; that potential may or may not be realized depending upon the way the whole work is shaped. (1989 : 10)*

Autrement dit, un personnage contribue au déroulement de l’intrigue quand les dimensions mimétiques, thématiques et synthétiques, qui forment la base de son existence fictive, se transforment en fonctions. Rappelons que les qualités mimétiques permettent au lecteur de voir le personnage comme « réel » dans le monde romanesque, alors que les qualités thématiques permettent d’imaginer le personnage comme une « représentation » (Phelan 1989 : 13) des valeurs, des idéaux ou des idées. Les qualités synthétiques exploitent les caractéristiques factices du personnage : « [...] *it exploits the artificiality of the material out of which the character is made.* » (Phelan 1989 : 14 ; l’italique de Phelan) Quand le lecteur peut identifier seulement les fonctions et non les dimensions d’un personnage, l’être

romanesque devient un « actant » dans le monde fictif, quelqu'un qui joue un rôle spécifique et qui soutient les autres éléments narratifs du récit.

Comme nous venons de le voir, plusieurs théoriciens affirment que le personnage existe en tant que structure narrative parce qu'il est lié directement au récit, sans aucune relation nécessaire avec la réalité. C'est « agir », et non pas « être », qui caractérise un personnage romanesque, contrairement aux êtres en chair et en os qui « sont » toujours, même s'ils décident de « ne pas agir ». Nous venons justement de voir l'importance qui, d'Aristote à Greimas, a été attachée à la définition du personnage comme « agent » ou « actant ». Peu importe que le personnage soit appelé actant, fonction ou rôle, c'est son mode d'être relationnel et non indépendant qui est mis en lumière. Jouve (2012) affirme : « Lorsque des personnages n'existent qu'à l'intérieur de l'univers narratif [...], ils sont perçus [...] à travers les liens – inévitablement signifiants – qui les unissent aux autres éléments du récit. » (60) En étudiant le personnage par rapport au monde réel, et le personnage par rapport au récit, un motif commence à se dessiner. L'être romanesque apparaît dans le réseau de liens entre les éléments d'une œuvre littéraire, mais il est aussi le nœud de ce réseau. Il n'est pas une personne, ni complètement une figure actantielle, mais il est un système en soi qui organise les éléments disparates du monde romanesque.

### **1.3 Personnage et langage**

Un parcours du personnage ne serait pas complet sans une discussion des implications linguistiques. Un personnage romanesque rappelle une personne du monde réel, et il possède une « fonction » dans le texte, mais il est aussi une construction du

langage. Les spécialistes parlent souvent du rapport entre le personnage et le langage en relation au champ sémiotique. La sémiologie étudie la signification des signes linguistiques, qui, selon Saussure, sont composés de signifiants, c'est-à-dire de « l'image acoustique », et de signifiés, qui représentent le « concept » (1916 : 75). La théorie de Saussure se fonde notamment sur l'idée que la signification n'est pas inhérente au mot, mais plutôt différentielle : « [...] *dans une langue il n'y a que des différences.* » (1916 : 128 ; l'italique de Saussure) Il continue en précisant : « [...] la valeur d'un terme peut être modifiée sans qu'on ne touche ni à son sens ni à ses sons, mais seulement par le fait que tel autre terme voisin aura subi une modification. » (Saussure 1916 : 129) Autrement dit, ce sont les différences qui donnent sens aux mots et aux concepts. Les mots et concepts sont interdépendants. Les théoriciens, comme Hamon et Margolin, explorent aussi les aspects phonétiques, métaphoriques et stylistiques du langage descriptif, et comment ces éléments linguistiques contribuent à l'appréhension d'un personnage dans un texte. Par conséquent, dans cette partie du chapitre, nous étudierons la façon dont un être romanesque est perçu comme un élément sémiologique construit à travers le langage écrit.

Gilli (1975) explique qu'un personnage peut être vu comme un signe linguistique.

Il décrit ce rapport de la manière suivante :

Le personnage peut être comparé à un signe linguistique dont le signifiant et le signifié sont discontinus et répartis sur l'ensemble d'un texte. Le signifiant est constitué par le nom, le prénom, les diverses appellations d'un personnage ainsi que les pronoms personnels ; le signifié se découvre à partir d'un ensemble de traits distinctifs groupés d'après un certain nombre d'axes sémantiques. (71)

Le nom et les autres désignations montrent la présence du personnage. Ils fonctionnent comme « images acoustiques », ou bien indices concrets, de l'existence fictionnelle du

personnage romanesque. Ils constituent le signifiant du personnage. Les traits sémantiques, à leur tour, contribuent plutôt au développement du caractère ou du comportement du personnage. Ils créent le « concept » du personnage, c'est-à-dire le signifié d'un être fictif qui se réalise au cours de la lecture des descriptions de sa nature physique, mentale, etc.

Hamon propose une lecture intéressante des personnages romanesques comme signes linguistiques (1972 : 87). Il envisage le personnage comme un « morphème discontinu » qui est « vide » au début du récit, mais qui devient de plus en plus saturé de sens (Hamon 1972 : 98-99). Dans son étude, Hamon identifie trois catégories de personnages que l'on peut associer aux signes linguistiques : les personnages-référentiels, les personnages-embroyeurs et les personnages-anaphores. Les personnages-référentiels sont construits en référence à une personne ou une chose dans le monde réel (Hamon 1975 : 95). Autrement dit, ils ont un référent réel, ils sont donc, eux-mêmes, perçus comme signe de ce référent. Ils possèdent « un sens plein et fixe » (Hamon 1972 : 95). Les personnages-embroyeurs fonctionnent en tant que signes d'énonciation et marquent les modalités de la présence de l'auteur ou du lecteur dans le monde fictif (Hamon 1972 : 95). L'emploi des pronoms comme « je » ou « tu », « nous » ou « vous » établit un rapport entre le monde représenté et le monde réel, un personnage romanesque et une personne. Les personnages-anaphores enfin sont conçus comme « les signes mnémotechniques du lecteur [...] » (Hamon 1972 : 95-96) qui permettent de reconstruire les associations et les anticipations indispensables au processus de l'interprétation. Ils contribuent en particulier à la cohésion du texte parce qu'ils apparaissent à travers le récit (Hamon 1972 : 96). De cette manière, un personnage n'est qu'une structure dont le fonctionnement ressemble à celui d'un signe

linguistique. Hamon se sert de ce même modèle pour analyser les noms propres des personnages.

Dans la première partie du chapitre, nous avons vu que le nom propre est un trait souvent partagé par les personnages fictionnels et les personnes vivantes dans le monde réel. Il y a une certaine réalité associée aux personnages qui possèdent un nom parce que celui-ci constitue une sorte de carte d'identité du personnage. Le nom est aussi une fonction du langage, et il aide à appréhender non seulement la présence et l'identité d'un personnage dans le monde romanesque, mais aussi ses caractéristiques si l'on prend en considération les aponymes, ou bien des noms de famille. Hamon montre que dans certains cas, il est possible d'analyser un personnage comme un signe linguistique dans lequel le nom propre est signifiant *et* signifié. Il explique que les connotations métonymiques, phonétiques ou rythmiques d'un nom propre contribuent à la perception globale d'un personnage, c'est-à-dire à son signifié (1983 : 113-115). C'est notamment le cas des aponymes que Hamon étudie dans le cycle des Rougon-Macquart<sup>10</sup>. Hamon voit, par exemple, que le nom de Monsieur Bordenave rime avec son occupation dans un minable et suspect théâtre de « Variétés » qui ressemble à un bordel (1983 : 126). Il analyse aussi les aspects phonétiques des noms propres des femmes chez Zola, et comment certains noms qui se terminent, par exemple, en syllabe ouverte sont attribuées aux femmes qui sont négativement reçues par d'autres personnages (1983 : 120-121). En essence, un personnage *est* son nom parce que

---

<sup>10</sup> C'est un cycle de vingt romans sur cinq générations de la famille Rougon-Macquart que Zola a écrits entre 1870 et 1893.

le nom transmet des informations à propos du comportement, du métier et du caractère des personnages au lecteur à travers ses éléments linguistiques et stylistiques. Hamon affirme :

[...] le nom du personnage n'introduit pas seulement une redondance dénomination-comportement, mais [...] cette redondance peut rétablir une cohérence « à l'intérieur » du personnage, cohérence à effet « psychologique », rétrospective, mnémonique (entre le nom et ce que le personnage est, ou a déjà fait), mais aussi syntagmatique, prospective (l'action à venir du personnage). (1983 : 128)

Une étude onomastique, qui se fonde sur les jeux linguistiques, révèle donc plus que l'existence statique d'un personnage. Le nom permet parfois au lecteur de prédire le trajet de ce personnage à travers l'intrigue du roman.

Alors que Barthes envisage le personnage moins comme un produit de comparaison avec les personnes existant réellement que de la combinaison des unités sémantiques à l'intérieur du texte<sup>11</sup>, Margolin et Hamon parlent du fonctionnement du personnage romanesque selon le principe de la différence. Margolin développe sa théorie du personnage autour de cinq caractéristiques. Un personnage, selon lui, est (1) une présence identifiable et (2) reconnaissable dans d'autres situations ou textes, (3) il possède des qualités physiques et mentales qui (4) créent un individu unique et qui (5) appartiennent à un système spécifique de traits (Margolin 1987 : 111-117). Margolin parle de l'importance de la différenciation linguistique dans la constitution d'un personnage, en discutant de la quatrième caractéristique de l'unicité. Il explique :

*Unlike actually existing individuals, textually constructed ones cannot be distinguished by means of direct acquaintance but only through differences in their verbal descriptions. But these differences must be with regard to shared*

---

<sup>11</sup> Barthes explique : « Le personnage est [...] un produit combinatoire : la combinaison est relativement stable (marquée par le retour des sèmes) et plus ou moins complexe (comportant des traits plus ou moins congruents, plus ou moins contradictoires) [...] » (1970 : 74).

*dimensions or semantic axes, or they will not be able to fulfill a differentiating role.* (1987 : 115 ; l'italique de Margolin)

L'unicité se réalise quand les traits sont distincts, mais comparables. Notons en particulier l'emploi de l'expression « descriptions verbales » dans l'explication de Margolin, une confirmation de la nature linguistique des personnages. Hamon présente une explication similaire : « [...] le portrait d'un personnage est rarement posé seul, mais en opposition, en confrontation avec le portrait d'un autre [...] ; le portrait n'a de statut qu'intégré au sein d'une corrélation, ne prend sens que par différence [...] » (1983 : 169). La nature différentielle du portrait, qui est lui-même une série de descriptions et donc une fonction du langage, permet de saisir la présence d'un personnage. Un être fictif est composé des éléments linguistiques qui sont basés sur le concept de la différence dans la théorie de Saussure.

Hamon développe sa théorie du personnage autour d'un système de classifications basé sur les relations oppositionnelles entre les personnages. Son approche rappelle celle de Greimas, pour qui « [...] la structure, qui est le mode d'existence de la signification [littéraire], se fonde [...] sur le principe de l'opposition [...] » (Bocquet 2017 : 8). Afin de voir un être romanesque comme une entité sémantique, Hamon dit que le lecteur doit catégoriser les personnages selon les motifs qui réapparaissent à travers le texte, comme, par exemple, l'amour et la jeunesse, ou selon les « traits distinctifs », comme la sexualité (Hamon 1972 : 99 et 101 ; guillemets de Hamon). Un tel travail permet de distinguer les personnages les uns des autres au niveau le plus élémentaire. Puisque les personnages attribuent une signification différente aux différents motifs ou traits, il devient possible de les imaginer comme des entités en soi. Hamon explique aussi que le lecteur peut identifier

les variations d'intensité à travers la récurrence du même trait ou motif, ainsi que les attributs et les actions des personnages (1972 : 102). Selon lui : « Il faut [...] retenir des critères quantitatifs (la répétition), des critères qualitatifs, et des critères fonctionnels [...] » (Hamon 1972 : 102). Un personnage existe en tant que différence, et ce sont les différences qui lui donnent une valeur dans le monde représenté.

Une étude sémiologique du personnage révèle que les êtres romanesques sont des unités de sens. Un personnage est construit par les mots, donc il est possible de dire que le personnage existe en tant que signe linguistique. Il n'est pas autonome, mais il fait partie du réseau dynamique entre les éléments du texte. Plusieurs spécialistes, comme Chatman et Pawliez, critiquent pourtant les analyses du personnage qui se concentrent trop sur les éléments linguistiques. Chatman explique : « *Too often do we recall fictional characters vividly, yet not a single word of the text in which they came alive [...]* » (1978 : 118) Les personnages possèdent une « vie » hors des mots. Pawliez propose une conception interdisciplinaire basée sur les qualités « sémantico-narratologiques » (2011 : 192) des personnages. Il dit : « Le personnage est [...] à la fois être de langage caractérisé par un réseau de traits sémantiques [...], et être de paroles qui fait partie d'un texte énonciatif. » (Pawliez 2011 : 192) Autrement dit, le personnage existe grâce au langage *et* au récit. Mais c'est surtout dans l'acte de lecture et de la concrétisation par le lecteur que l'être romanesque prend forme. Un personnage n'est donc pas seulement un « être de papier », une expression utilisée par Barthes et citée par Pawliez en parlant du personnage (Pawliez 2011 : 192). Comme l'explique Chatman ci-dessus, le personnage existe aussi en tant qu'image mentale chez le lecteur.

#### **1.4 Personnage et lecteur**

Le lecteur qui s’immerge dans le monde fictif y découvre la présence des personnages. En l’absence d’acte de lecture et d’interprétation, le personnage est voué à une non-existence. Personne ne le connaîtrait sauf l’écrivain. Le personnage se réalise ainsi par la rencontre du lecteur avec le texte, qui est, selon Phelan, une « transaction communicative » entre l’auteur et le lecteur (1989 : 207 ; notre traduction). Cette rencontre permet au lecteur d’appréhender les êtres romanesques selon les indices narratifs, linguistiques ou sémiotiques que nous avons déjà mentionnés. C’est sur les concepts puisés dans les théories de la réception que nous fonderons nos analyses subséquentes de la représentation de la mort dans les romans de Claude Simon. Avant d’y passer, examinons les recherches qui se sont penchées sur la constitution du personnage dans l’acte de lecture.

Plusieurs théoriciens, comme Gerrig et Allbritton (1990), Jouve (1992), Schneider (2001) et Gerrig (2010), parlent du personnage comme d’une « construction mentale » produite par le lecteur dans l’acte de lecture. Les études de Gerrig et Allbritton, de Schneider et de Gerrig se concentrent sur les processus cognitifs qui se déroulent chez le lecteur et grâce auxquels un personnage romanesque prend forme. Jouve propose un modèle d’analyse des personnages romanesques. Les théoriciens de la lecture, dont Jouve, reconnaissent que le lecteur doit déduire plusieurs caractéristiques des personnages : « Les espaces d’indétermination, s’ils sont programmés par le texte, doivent être remplis par le lecteur. » (Jouve 1992 : 34) Puisque « [l]e texte ne [peut] pas tout décrire » (Jouve 1992 : 31), le lecteur utilise les indices textuels afin de construire un portrait du personnage. Par exemple, selon Gerrig, le lecteur déduit la plupart des traits caractéristiques selon la façon

dont les personnages se comportent dans le monde inventé : « *Fictional characters are often introduced by their behaviors, rather than by explicit mention of the traits that (potentially) generate those behaviors.* » (2010 : 360) Déduire, c'est pourtant un acte subjectif ; il dépend des premières impressions du lecteur par rapport au personnage, y compris des expériences du lecteur alors que son éducation et la culture à laquelle il appartient façonnent son interprétation du personnage (Gerrig et Allbritton 1990 : 385-386 ; Schneider 2001 : 611-612 ; Gerrig 2010 : 363, 367-368). Comme le personnage romanesque, qui n'a rien de matériel, la déduction se fonde sur des hypothèses. Alors, le personnage est à la fois un être concret construit par le texte, et un être ambigu, façonné par le lecteur.

En déduisant les traits des personnages, le lecteur s'engage dans un processus qui suit le modèle *top-down*. Schneider décrit ce processus de la manière suivante : « [...] *the reader's pre-stored knowledge structures are directly activated to incorporate new items of information [...]* » (2001 : 611). Quand un lecteur commence à lire, il rencontre des personnages qu'il essaie immédiatement de catégoriser selon ses connaissances du monde réel. C'est ce que Gerrig et Allbritton appellent *impression-formation* : « [...] *we follow the generally useful strategy of using our first impression as a foothold for later encounters.* » (1990 : 385) Au fur et à mesure de sa lecture, il raffine son image du personnage. Par contraste, dans le processus appelé *bottom-up*, le lecteur évite une interprétation jusqu'à ce que tous les détails associés à un personnage ne soient présents (Schneider 2001 : 611). Schneider le définit comme le processus dans lequel : « [...] *bits of textual information are kept in working memory separately and integrated into an*

*overall representation at a later point in time.* » (2001 : 611) Le lecteur utilise ce processus pour appréhender un être fictif dont l'interprétation reste ambiguë, en espérant que le personnage se concrétisera plus tard. La dernière approche est plus méthodique et plus fiable que le processus *top-down* qui, rappelons-le, se fonde largement sur les inférences du lecteur (Gerrig et Allbritton 1990 : 386). Les modèles *top-down* et *bottom-up* montrent les diverses façons dont le lecteur aborde la reconstruction du personnage romanesque.

Dans son ouvrage *L'Effet-personnage dans le roman* (1992), Jouve cherche à standardiser les effets que les personnages romanesques produisent sur le lecteur en développant un modèle qui pourrait être appliqué à n'importe quelle œuvre romanesque. Il entreprend une analyse de « l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit. » (Jouve, « Pour une analyse » 1992 : 109) Il appelle ce concept « l'effet-personnage ». Il représente la manière dont le lecteur interagit avec le texte, et le texte, avec le lecteur. Cette interaction permet au lecteur d'identifier les personnages et de les interpréter, mais elle montre aussi comment les personnages influencent le lecteur. L'étude de Jouve se fonde sur le pôle esthétique décrit par Wolfgang Iser dans son ouvrage *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976) :

Le pôle artistique se réfère au texte produit par l'auteur tandis que le pôle esthétique se rapporte à la concrétisation réalisée par le lecteur. Cette polarité explique que l'œuvre littéraire ne se réduise ni au texte ni à sa concrétisation qui, à son tour, dépend des conditions dans lesquelles le lecteur l'actualise, quand bien même elles seraient partie intégrante du texte. Le lieu de l'œuvre littéraire est donc celui où se rencontrent le texte et le lecteur. Il a nécessairement un caractère virtuel, étant donné qu'il ne peut être réduit ni à la réalité du texte ni aux dispositions subjectives du lecteur. (48)

Dans son rapport aux êtres fictifs, le pôle esthétique concerne la façon dont les faits sont présentés et non les faits en soi. Il donne à imaginer l'existence des personnages qui ne

sont pas explicitement mentionnés dans le texte, mais qui sont quand même ressentis dans ce rôle par le lecteur au fur et à mesure de sa lecture. C'est donc « la force *perlocutoire* du texte (sa capacité à agir sur le lecteur) plutôt que son aspect *illocutoire* (l'intention manifestée par l'auteur) » (Jouve 1992 : 14 ; l'italique de Jouve) qui caractérise le rapport entre le lecteur et le texte.

Avant de continuer, il faut clarifier qui est le lecteur dont Jouve parle. Les théoriciens reconnaissent deux types de lecteurs : le lecteur réel, c'est-à-dire « [l]e sujet lisant qui tient le livre entre ses mains [...] » (Jouve 1992 : 19) et le lecteur implicite, la personne en fonction de qui le texte a été écrit (Jouve 1992 : 19). La distinction réel/implicite provient de Wayne Booth qui, dans son ouvrage *The Rhetoric of Fiction* (1963), examine les différents rôles que l'écrivain joue dans un texte. Iser reprend la notion dans son étude de la réception littéraire. Le lecteur réel est chaque lecteur, et il effectue une lecture subjective. Le lecteur implicite, comme l'explique Iser, est construit dans l'acte de lecture :

[...] [le] lecteur implicite se réfère à une structure textuelle d'immanence du récepteur. Il s'agit d'une forme qui doit être matérialisée, même si le texte, par la fiction du lecteur, ne semble pas se soucier de son destinataire, ou même s'il applique des stratégies qui visent à exclure tout public possible. Le lecteur implicite est une conception qui situe le lecteur face au texte en termes d'effets textuels par rapport auxquels la compréhension devient un acte. (Iser 1976 : 70)

Puisque le lecteur implicite est lui aussi une construction du langage romanesque, ses analyses sont ancrées dans des preuves textuelles. La théorie de l'effet-personnage est donc basée sur le lecteur implicite, ou bien le *lecteur virtuel* comme le renomme Jouve. Dans les

prochaines pages qui examinent les concepts de la théorie de Jouve, le mot « lecteur » renverra au lecteur virtuel.

Afin de créer un modèle universel du personnage, Jouve examine trois concepts reliés à l'acte de lecture : perception, réception et implication. Dans la partie sur la perception, il parle des personnages comme des « image[s] mentale[s] » (Jouve 1992 : 40), une idée qui rappelle celle des théoriciens mentionnés ci-dessus qui étudient les personnages comme des « représentations mentales », et des « réalité[s] textuelle[s] » (Jouve 1992 : 56). Prenons le personnage en tant qu'image mentale. Jouve explique que le lecteur utilise à la fois sa connaissance des personnes dans le monde réel et sa connaissance des personnages dans le monde fictif afin d'imaginer les contours d'un personnage dans un roman : « L'image-personnage [...] s'avère prise entre le référentiel (elle renvoie à une extériorité) et le discursif (elle est construite par le discours). » (1992 : 50) Puisque les lecteurs ont des expériences différentes, et qu'ils se concentrent sur des détails différents dans le récit, ils ne façonnent pas tous les mêmes images des personnages. Jouve affirme que l'image-personnage est assez subjective, mais il souligne que le lecteur n'est pas tout à fait libre d'interpréter les personnages à sa guise : « La liberté du lecteur est elle-même codée par le texte : il est difficile de savoir ce que chacun en fait, mais non comment chacun en use. » (1992 : 15) La possibilité de créer une image mentale est une indication qu'un être fictif est un personnage, et non seulement une partie du cadre comme l'a décrit Chatman.

Le personnage se concrétise dans l'imagination du lecteur, mais il est aussi une construction qui se manifeste « à l'intérieur de l'univers narratif. » (Jouve 1992 : 56) Jouve

situe sa théorie du personnage dans le cadre de la narratologie et de la sémiologie, et il montre que le personnage atteint une réalité textuelle parce qu'il existe en tant que différence. Rappelons les recherches de Saussure et son analyse de la relation oppositionnelle des mots sur laquelle les études du personnage de Hamon et de Margolin se fondent. Comme eux, Jouve explique que les personnages « [...] sont perçus [...] à travers les liens – inévitablement signifiants – qui les unissent aux autres éléments du récit » (1992 : 60), y compris les autres personnages. De plus, le lecteur interprète les personnages en examinant leur fonction dans le récit. Jouve se rapporte à la théorie de Greimas et précise : « Le personnage est [...] conditionné par sa place dans la structure actantielle du récit. » (Jouve 1992 : 59) Autrement dit, le personnage contribue au déroulement du récit en jouant le rôle d'un, ou de plusieurs « actants ». Le personnage est lié inextricablement au récit et apparaît dans l'acte de lecture dans un réseau de liens qui unit tous les éléments du monde romanesque.

Dans la deuxième partie de son ouvrage, Jouve discute de la réception du personnage. Il parle de trois « positions » inconscientes que le lecteur peut adopter par rapport au texte. Les noms de ces postures sont empruntés à *La Lecture comme jeu* (1986) de Michel Picard : le *lectant*, le *lisant* et le *lu*. Jouve définit ces termes de la manière suivante : « [...] le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur de scènes. » (Jouve 1992 : 82 ; l'italique de Jouve). La manière dont le lecteur aborde un texte influence son interprétation des personnages. Quand le lecteur se trouve dans la position du *lectant*, il voit le personnage comme *pion narratif* ou *herméneutique* (Jouve 1992 : 93 et 99). Ce type

de personnage accomplit une fonction plutôt que d'emprunter une forme. Il existe soit comme structure narrative, auquel cas le récit s'organise autour de lui, soit comme structure symbolique qui représente le « système axiologique » du narrateur (Jouve 1992 : 93, 98 et 101-102). Quand le lecteur se trouve dans la position du *lisant*, il est victime de l'illusion référentielle. Il confond le personnage romanesque avec une personne du monde réel (Jouve 1992 : 108). Jouve explique que ce qui permet d'envisager le personnage de cette manière, c'est l'impression que le personnage est autonome, alors qu'il ne l'est pas, et que le personnage possède une vie psychique avec laquelle le lecteur peut s'identifier (1992 : 111, 116 et 119-149). Ce type de personnage, appelé en l'occurrence *personnage-personne*, (Jouve : 1992 : 149) maintient donc un lien avec le monde réel. Quand le lecteur se trouve dans la position du *lu*, il est « confronté à ses propres pulsions » (Jouve 1992 : 155). Le personnage représente alors un *prétexte* (Jouve 1992 : 150) pour que le lecteur puisse se libérer des fantasmes inconscients qui le hantent, fantasmes souvent associés aux phénomènes tabous dans la société contemporaine, y compris l'argent, la mort et le sexe (Jouve 1992 : 161 et 163). Le lecteur permet au personnage de s'infiltrer dans sa psyché. Les trois effets-personnages sont respectivement : *l'effet-personnel*, *l'effet-personne* et *l'effet-prétexte* (Jouve 1992 : 167). Le personnage romanesque se concrétise grâce au rapport avec le lecteur, qui interprète les indices textuels et au narrateur, qui manipule cette interprétation.

La troisième partie de l'étude de Jouve montre comment la réception du personnage comme *pion*, *personne* et *prétexte* est modérée par le narrateur, ainsi que les conséquences de la rencontre du lecteur avec les personnages romanesques. Jouve explique que le

narrateur, qu'il définit comme « celui qui [...] raconte [l'histoire] » (Jouve 1992 : 17), par rapport à l'auteur, qui est « celui qui [...] écrit [l'histoire] » (Jouve 1992 : 17), se sert des personnages afin de manipuler l'interprétation du lecteur vis-à-vis du monde inventé. Puisque le *personnage-pion* est seulement un outil ou, dans les mots de Jouve, « une marionnette » (1992 : 150), le narrateur l'utilise pour *persuader* le lecteur de croire à une certaine vérité (Jouve 1992 : 207) qui dépend du message du récit. Le narrateur emploie le *personnage-personne* afin de *séduire* le lecteur en lui faisant croire à la réalité du monde fictif (Jouve 1992 : 212). Une « victime innocente » est le type de personnage le plus efficace dans cette séduction parce que le lecteur sympathise avec lui (Jouve 1992 : 212). Le narrateur engage enfin le *personnage-prétexte* pour *tenter* le lecteur de confronter les traumatismes de son passé (Jouve 1992 : 215). Jouve cite Laplanche et Pontalis, qui dans leur ouvrage *Vocabulaire de la psychanalyse* (1967), définissent ce phénomène comme : « [la] [d]écharge émotionnelle par laquelle un sujet se libère de l'affect attaché au souvenir d'un événement traumatique lui permettant ainsi de ne pas devenir ou rester pathogène. » (cité dans Jouve 1992 : 214) Ce qui résulte de la tentation, c'est la confrontation du lecteur avec d'autres réalités que les siennes.

Jouve conclut son étude du concept de l'effet-personnage en décrivant les changements potentiels du lecteur incités par sa rencontre avec les personnages :

La transformation du lecteur par personnages interposés est donc plus réelle qu'on ne le croit. Elle peut prendre des formes mineures (le souvenir de lecture nous donnant le courage de briser certains codes), mais aussi des formes extrêmes. (1992 : 201)

D'un côté, Jouve détaille les dangers de cette rencontre, et de l'autre, les avantages. Le lecteur qui traite le texte de manière extrême, c'est-à-dire trop passivement ou trop

activement, risque de ne pas pouvoir évoluer. Par exemple, un lecteur qui ne questionne pas les motivations des personnages acceptera probablement de fausses informations et n'apprendra rien sur son propre monde (Jouve 1992 : 223, 230-232). Il ne pourra pas découvrir de nouvelles perspectives, ni les juger selon son propre système axiologique. Ou bien, un lecteur qui s'engage trop dans le monde fictif peut se confondre avec les personnages. Au lieu de se redécouvrir, il se perdra dans l'illusion référentielle (Jouve 1992 : 226, 232-233). Même si les personnages sont inventés, leurs effets sur le lecteur sont tout à fait réels, donc la meilleure façon de traiter les personnages, « [...] c'est de le[s] situer par rapport aux frontières du "réel" et de l'"irréel" [...] » (Jouve 1992 : 66).

Vincent Jouve souligne la position unique des personnages romanesques. Les personnages ne peuvent pas être évalués complètement en dehors de la réalité car d'abord celui qui les évalue, le lecteur, existe dans le monde réel et ensuite les personnages sont souvent créés sur les modèles puisés dans le monde réel. Mais ils ne peuvent pas non plus être dissociés du monde fictif. Afin de résoudre cette difficulté, Jouve propose une distinction entre le « comment », le « qui », et le « quoi » du personnage. Selon lui, le personnage existe grâce aux stratégies visuelles, narratives et sémiotiques, mais ces stratégies ne révèlent pas qui est ce personnage. Ce que le personnage *est* dépend de son rapport à l'écrivain et au lecteur. Le personnage romanesque n'est pas une abstraction, réduite seulement à une fonction spécifique ou à un signe linguistique, mais il est une entité en soi, un *pion narratif* ou *herméneutique*, une *personne* ou un *prétexte* dans les mots de Jouve. Ce que le personnage *fait* dépasse aussi les limites du monde inventé. Le personnage possède un pouvoir affectif que le lecteur cherche parfois à imiter dans sa propre vie. Jouve

va jusqu'à dire que « [...] la réception du personnage littéraire est la seule expérience d'une connaissance intérieure de l'autre. » (Jouve 1992 : 261). La théorie de l'effet-personnage examine donc le *devenir* du personnage plutôt que son *être*. C'est le personnage comme figure de « communication », et non le personnage en tant que « construction » littéraire que Jouve poursuit dans son étude (1992 : 13). Le personnage n'est pas un être décrit explicitement et une entité identifiable dans le récit. Il peut aussi exister comme une esquisse apparaissant entre les lignes du récit. Nous traiterons le phénomène de la mort dans les romans de Simon de cette manière-ci. Une analyse du rapport dynamique entre le lecteur et le texte révèle la façon dont la mort, qui n'est pas un personnage, le devient quasiment en s'appropriant les caractéristiques des agonisants simoniens.

### **1.5 Pour une réinterprétation de l'effet-personnage**

Dans une lettre à Bernard Andrès, un des spécialistes du personnage simonien mentionné dans l'introduction de la thèse, Claude Simon explique :

Quant au personnage lui-même, je répondrais naturellement [...] avec Butor : « Le personnage, oui, pourquoi pas ? », en précisant toutefois que, contrairement à la peinture « humaniste » de la Renaissance qui, par les procédés de lumière ou de composition focalisait tout l'intérêt du spectateur sur le ou les personnages principaux, le personnage m'apparaît indissociable du monde qui l'entoure [...] » (cité dans Andrès 1992 : 124).

Ses personnages sont présentés de manière fragmentaire, ils ne possèdent pas toujours de nom, mais comme l'explique Andrès : « [...] Simon nous renvoie d'un avatar à l'autre du même *sujet* : ce cavalier qui parcourt inlassablement l'œuvre entière, déjouant, abolissant l'idée même d'une origine, d'une fin. » (1992 : 275 ; l'italique d'Andrès) Simon joue avec la présentation du personnage romanesque, mais il ne cherche pas activement à défaire le

personnage comme d'autres Nouveaux Romanciers, en particulier Alain Robbe-Grillet.

Robbe-Grillet constate :

Nous en a-t-on assez parlé, du « personnage » ! Et ça ne semble, hélas, pas près de finir. Cinquante années de maladie, le constat de *son décès enregistré* à maintes reprises par les plus sérieux essayistes, rien n'a encore réussi à le faire tomber du piédestal où l'avait placé le XIX<sup>e</sup> siècle. *C'est une momie* à présent, mais qui trône toujours avec la même majesté – quoique postiche – au milieu des valeurs qui révère la critique traditionnelle. (1963 : 31 ; notre italique)

Il considère le personnage romanesque du XX<sup>e</sup> siècle « une momie », un élément obsolète associé au roman traditionnel qui est malheureusement – sa frustration avec la notion du personnage se manifeste dans sa première remarque – préservé d'une manière ou d'une autre dans le récit contemporain. En discutant de la façon dont Robbe-Grillet et Samuel Beckett abordent cette problématique du personnage dans leurs romans, Pingaud (1958) explique : « [...] il y a deux façons d'éliminer le personnage. L'une consiste à l'escamoter purement et simplement, l'autre revient à lui demander de se dévorer lui-même. Robbe-Grillet a choisi la première voie. Beckett la seconde [...] » (1958 : 56). Quant à Claude Simon, ses personnages paraissent « [...] résiste[r] à la dissolution qui le[s] menace. » (Andrès 1992 : 272) Puisqu'on peut parler du personnage simonien, il est possible d'envisager la mort comme un quasi-personnage.

Les romans de Simon présentent au lecteur de véritables personnages : Montès et Rose dans *Le Vent*, Louise, Sabine, Pierre et la tante Marie dans *L'Herbe*, Georges et Reixach dans *La Route des Flandres*, le narrateur dans *L'Acacia* et le narrateur et le vieil homme dans *Le Tramway*, pour en nommer quelques-uns. Cependant, à la différence d'Andrès, nous pensons que ces personnages ne « résist[ent] [pas] [toujours] à la

dissolution qui le[s] menace ». Dans les images et les descriptions des agonisants, le lecteur voit une esquisse d'un personnage qui semble être nul autre que la mort elle-même. Les personnages sont en quelque sorte « remplacés » par la mort dans leurs corps, donc le quasi-personnage de la mort les éclipse. C'est sur cette ligne de pensée que notre étude de la mort et du personnage se fonde.

Nous basons nos analyses de la mort sur une réinterprétation du concept de l'effet-personnage de Jouve. Contrairement à Jouve, qui étudie les personnages anthropomorphes, nous examinons le phénomène de la mort comme s'il était un personnage romanesque. C'est aussi la « lecture avertie » et non la « lecture naïve » (Jouve 1992 : 21) qui nous intéresse, la relecture et non la première lecture. Par contraste, nous orientons nos recherches autour du lecteur virtuel (implicite) comme le fait Jouve. L'interprétation du lecteur virtuel est aussi objective que possible parce qu'elle est « [...] codée par le texte [...] » (Jouve 1992 : 15). Nous analyserons donc les six romans de Simon mentionnés dans l'introduction de la thèse afin de montrer la récurrence des motifs associés à la mort comme un effet-de-personnage.

Comme le montre Jouve, le lecteur peut transformer les descriptions verbales des personnages en images mentales. La mort cesse d'être un phénomène abstrait parce qu'elle porte certaines caractéristiques empruntées aux personnages romanesques traditionnels : un corps physique, un corps parlant, un corps pulsionnel et un corps affectif. Le lecteur envisage la mort comme si elle était un être humain « vivant »<sup>12</sup>. L'image mentale de la

---

<sup>12</sup> Nous utilisons les guillemets autour du mot « vivant » dans le sillon de l'explication suivante de Chatman : « [...] *characters as narrative constructs do require terms for description, and there is no point in rejecting those out of the general vocabulary of psychology, morality, and any other relevant area of human experience. The terms themselves do not claim psychological validity. Validity is not at issue: a fictional-*

mort se forme de façon similaire à la formation de l'image mentale des autres personnages romanesques à qui on attribue des qualités physiques et psychologiques. S'appuyant sur les indices textuels, le lecteur se représente les contours du corps physique de la mort qui suscite l'apparition de la mort comme personnage.

Puisqu'une image mentale de la mort se produit chez le lecteur au fur et à mesure de la lecture, nous concluons que c'est le processus *bottom-up* qui entre en jeu, ce qui est d'ailleurs typique des romans de Simon. Le lecteur, en l'occurrence, ne sait pas identifier la présence physique que nous venons de signaler jusqu'à ce que les traits n'en commencent à s'accumuler. Il modifie légèrement son approche quand il reconnaît que c'est la présence physique de la mort elle-même. Le lecteur commence à synthétiser les indices textuels sous forme d'un personnage qu'il identifie comme étant la mort. C'est un processus « rétroactif » (expression d'Iser, empruntée par Jouve 1992 : 50-51) qui rappelle fortement le processus *top-down* défini plus haut. Selon Jouve : « L'image mentale [...] ne se satisfait pas d'une addition de traits : c'est au travers de synthèses successives effectuées par le lecteur qu'elle se développe. » (Jouve 1992 : 50) Le lecteur simonien assemble donc tous les traits associés à quatre aspects du corps mentionnés ci-dessus afin de visualiser la mort comme une entité en soi.

Nous proposons aussi de voir la mort comme un personnage parce qu'elle possède une « réalité textuelle » (Jouve 1992 : 56) chez Simon. Jouve explique : « Le personnage est [...] perçu simultanément à travers des structures narratives, génériques et discursives.

---

*character trait, as opposed to a real-person trait, can only be part of the narrative construct. All we need is some orthographic device like quotation marks to remind ourselves of that fact [...] » (1978 : 138).*

[...] [C]'est toujours le personnage, apparemment mû par son désir, ses passions et ses valeurs, qui est à l'origine de l'action narrative. » (1992 : 61) Le lecteur appréhende le quasi-personnage de la mort dans les descriptions de la dépossession et de la défamiliarisation du corps, ou à travers les métaphores qui sont dépourvues de référent stable. La mort existe ici en tant que différence ; elle *est* ce que les autres personnages ne sont pas. Les personnages agonisants sont perçus comme des « non-personnages », une idée qui rappelle le concept de la « non-personne » étudiée dans le domaine de la médecine. Haddow (2005) explique que la « non-personne » est, en essence, quelqu'un qui n'est plus « autonome » ou « conscient » (95). Son identité n'est plus reliée à son corps à cause de la présence de la mort dans la chair (Haddow 2005 : 96). De la même façon, la mort chez Simon s'empare du corps des agonisants pour s'y introduire elle-même. Dans les scènes qui décrivent le corps mourant, le lecteur ne voit plus le personnage, mais plutôt le quasi-personnage de la mort. La mort s'approprie les identités des personnages, ainsi que leur statut de « personnage ».

De plus, la mort fait souvent agir les personnages dans les romans de Simon, non seulement par des stimuli venant de l'extérieur de leurs corps, mais aussi par un élan intérieur. Nous nous reportons encore à la théorie de Jouve, et à sa conception du personnage comme construction narrative. Le lecteur imagine l'existence du quasi-personnage de la mort parce qu'il « [...] constitu[e] le niveau supérieur où [l]es [éléments du texte] prennent sens. » (Jouve 1992 : 58) C'est autour de la mort que certaines scènes s'organisent, et c'est elle qui donne sens aux événements ou aux actions des personnages. La mort se transforme en personnage quand le lecteur peut identifier les preuves de sa

présence physique, discursive, pulsionnelle et affective dans les structures linguistiques et narratives de l'œuvre simonien.

La mort ressemble à un personnage parce que le lecteur peut en créer une image mentale vaguement semblable aux autres personnages. Jouve, rappelons-le, parle des personnages en tant que pions, personnes et prétextes. Chacun de ces personnages est relié à un « mode de réception » (Jouve 1992 : 91) : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte, respectivement. Tous ensemble, ils constituent l'effet-personnage, un concept qui traite les personnages comme des « effets » que les personnages produisent sur le lecteur. En jouant sur l'expression « effet-personnage » de Jouve, nous dirons qu'avant d'être un personnage qui produit des effets sur le lecteur – question sur laquelle nous reviendrons dans la conclusion de la thèse en réétudiant les trois effets de la lecture de Jouve – la mort fonctionne dans les textes de Simon comme un « effet-*de*-personnage », ceci en imitant les véritables personnages. L'effet-*de*-personnage se rapporte au statut autre de la mort chez Simon, alors que l'effet-personnage est relié aux effets que les êtres déjà qualifiés de personnages créent chez le lecteur. Afin de passer à l'effet-personnel, à l'effet-personne et/ou à l'effet-prétexte, on doit montrer que la mort est un quasi-personnage qui se dessine à travers une esquisse anatomique semblable aux véritables personnages romanesques. Nous étudierons dans les prochains chapitres la mort par rapport aux caractéristiques quantifiables et qualifiables du corps physique, du corps parlant, du corps pulsionnel et du corps affectif des personnages pour qu'on puisse la nommer « effet-*de*-personnage ».

C'est le terme sémiotique d'actant qui permet de mieux décrire le rôle de l'effet-*de*-personnage de la mort dans les romans de Simon : « les actants sont les êtres ou les

choses qui, à un titre quelconque et de quelque façon que ce soit, même au titre de simples figurants et de la façon la plus passive, participent au procès. » (Tesnière 1976 : 106) De ce point de vue, les personnages romanesques et la mort jouent le même rôle d'actants. Si, philosophiquement parlant, un acte est « ce qui fait être », c'est-à-dire ce qui fait passer de la potentialité à l'existence (Greimas et Courtés 1993 : 5), la mort fait passer de la potentialité de mourir qui accompagne indivisiblement la vie au fait accompli d'être mort. Puisque cette façon de représenter le corps aux prises avec la mort est récurrente chez Simon, et se réalise dans le rapport entre le lecteur et le monde fictif, nous postulons que dans ses romans la mort est plus qu'un phénomène ou un thème. Elle est un actant dont le rôle se confond parfois avec celui du personnage.

L'effet-de-personnage, tel que nous l'avons défini, n'est pas la même chose que la personnification. Personnifier, c'est « [é]voquer quelque chose (d'inanimé concret ou plus souvent abstrait) comme si c'était une personne. » (« Personnifier », CNRTL) Créer un effet-de-personnage, c'est évoquer quelque chose, la mort dans notre cas, comme si c'était un personnage. Quoique les personnages simoniens ressemblent aux personnes, et la mort, à un être humain par association, c'est la comparaison directe avec les autres personnages du monde fictif qui crée l'effet-de-personnage, et non la comparaison indirecte avec le monde réel. La personnification est caractérisée par le rapport suivant : objet inanimé → personne, alors que l'effet-de-personnage est modéré par son rapport avec le personnage, représenté dans le schéma : objet inanimé → personnage → personne. De plus, la définition ci-dessus montre que la technique de la personnification est délibérée. C'est la représentation d'une chose inanimée comme si elle était vivante. Prenons l'exemple

suivant de personnification tirée du roman *Histoire*. La scène montre une ville vidée d'habitants pendant la guerre :

[...] elle (la mort) attaquait, minait la ville d'où s'exhalait cette macabre odeur de cadavre, de pourri – de melon pourri, de poisson pourri, d'huile rance), comme si elle (la mort) avait aussi commencé à les dévorer de l'intérieur parce qu'ils avaient de plus vulnérable, de sorte qu'il ne subsistait déjà plus d'eux que les parties non comestibles [...] (204-205).

Les verbes « attaquer » et « miner » présentent la mort comme agresseur, et le fait qu'elle « dévore » une ville permet au lecteur de l'imaginer avec un système digestif. Elle est vivante dans le monde inventé. Voici un autre exemple de la personnification, qui décrit la présence olfactive de la mort à la guerre :

[...] [Georges] se demande quelle odeur quelle haleine avait alors la mort si comme aujourd'hui elle sentait non pas la poudre et la gloire comme dans les poésies mais ces écœurants nauséux relents de soufre et d'huile brûlée [...] (RF, 351).

La référence à l'haleine montre que la mort possède des capacités respiratoires. La mort-personnifiée semble autonome, alors que l'effet-de-personnage ne l'est pas. Nous verrons que l'effet-de-personnage s'approprie le corps des autres, tandis que la mort-personnifiée est une entité en soi. La personnification est explicite, l'effet-de-personnage est implicite, et les deux sont des effets discursifs de la lecture.

En étudiant la *figure* de l'effet-de-personnage dans les prochains chapitres et non la *théorie* de l'effet-personnage, nous rendons l'acte de lecture et de réception plus concret. Nous ne nous concentrons pas sur les expériences subjectives du lecteur, mais sur les expériences des personnages simoniens communiquées au lecteur par le texte. Comme le phénomène de la mort, qui est difficile à imaginer car elle est le contraire de tout ce que nous sommes et que nous connaissons en tant qu'êtres vivants, l'effet-de-personnage de la

mort possède une qualité abstraite qui se concrétise peu à peu grâce aux représentations de la mort en tant que présence *tangible*.

## Chapitre II : Le Corps physique

[...] la mort, donc, s'avançant à travers champs en lourde robe d'apparat et dentelles, chaussée de godillots d'assassin [...]

Claude Simon, *La Route des Flandres* (p. 90)

Dans son ouvrage *Anthropologie du corps et modernité* (1992), David Le Breton souligne l'importance du corps physique : « Sans le corps qui lui donne un visage, l'homme ne serait pas. Vivre, c'est réduire continuellement le monde à son corps, à travers la symbolique qu'il incarne. L'existence de l'homme est corporelle. » (7) Autrement dit, un individu existe *dans* et *à travers* son corps physique. Le corps lui donne une présence visible, mais aussi la possibilité de connaître le monde qui l'entoure à travers les cinq sens. Dans les romans, les personnages romanesques sont concrétisés dans l'esprit du lecteur parce qu'ils possèdent un corps physique. Jouve explique : « [...] en l'absence de prescription contraire, le lecteur attribue à l'être romanesque les propriétés qu'il aurait dans le monde de son expérience. » (1992 : 36) Le lecteur actualise les personnages du texte avec les mêmes traits et qualités physiques que possèdent les personnes du monde réel. L'existence d'un corps physique est donc la première indication, quoique instinctive de la part du lecteur, de la présence d'un personnage dans le monde romanesque.

Les romans de Claude Simon sont peuplés de personnages souffrants. Dans les romans de notre corpus, presque tous les êtres romanesques sont tourmentés d'une façon ou d'une autre. Sabine dans *L'Herbe* ressent des angoisses psychologiques, Georges souffre du trouble de stress post-traumatique dans *La Route des Flandres* et le narrateur et le vieil homme sont gravement malades dans *Le Tramway*. Ce sont particulièrement les

descriptions du corps physique qui montrent la détresse des individus. Les corps des agonisants sont presque toujours décrits dans un état de décrépitude. Dans *L'Herbe*, par exemple, le corps de la tante Marie mourante ressemble à un « cadavre » (99, 149), et il est aussi présenté comme « osseux » (57, 58, 60, 148, 160) et « momifié » (19, 55, 180). Les visages des vieillards dans *L'Acacia* sont « desséchés » (153), « ravinés » (114), et leurs mains sont « crevassées » (127). Les anciens soldats dans *Le Tramway* sont réduits à un état déformé et « mi-végétal » (22), mutilés à la guerre par leur rencontre avec la mort.

En plus des êtres humains, le corps physique des animaux et des fruits est souvent présenté comme agonisant ou mort. Un cheval mort dans *La Route des Flandres* est décrit à trois reprises dans des degrés progressifs de décomposition. Le cheval est d'abord « presque entièrement recouvert [...] d'une boue liquide » (RF, 30). Il est ensuite « une fragile et mince enveloppe de boue séchée » (RF, 118-119). Son corps est enfin « transmué, assimilé par la terre profonde [...] », couvert maintenant de « la boue écaillée » (RF, 272). Dans un verger, les poires tombent par terre avant de mûrir et elles se décomposent, laissant une odeur permanente de pourriture dans l'air (H, 112-113). Ces descriptions, parmi plusieurs autres dans les romans de Simon, montrent un monde où le corps des personnages, des animaux et des éléments du monde naturel est en train de se défaire.

L'attribution des traits caractéristiques du corps physique aux phénomènes qui n'ont pas de corps humain produit d'ailleurs un effet de personnification comme dans l'épigraphe au début de ce chapitre. La manière dont la mort s'avance ainsi que la description de sa défroque lui donnent une présence matérielle et corporelle qui contredit un de ses traits caractéristiques essentiels : son invisibilité autrement que par les ravages

qu'elle fait au corps physique du mourant et le sentiment d'absence qu'elle provoque. Le fait que la mort semble posséder son propre corps crée chez le lecteur une « illusion d'autonomie » qui « accrédite [le phénomène] comme “vivant” » (Jouve 1992 : 116). La description permet ainsi au lecteur de façonner une image mentale de la mort en tant que *personne* selon la théorie de Jouve.

À la différence de la mort-personnifiée, l'effet-de-personnage de la mort dans les romans de Simon n'est pas autonome. Le corps physique de la mort est inextricablement lié à la représentation de la chair parce qu'on observe une distanciation du personnage de son corps souffrant. C'est la progression de la mort dans le corps physique qui produit la souffrance extrême de ces personnages. La mort rend le corps un étranger. Plus les êtres souffrent, plus ils se sentent aliénés de leur corps physique, impuissants et assujettis à la mort. Cela bouleverse leur statut de personnage romanesque traditionnel destiné à accomplir des actions dans le parcours narratif. La mort est perçue comme un actant quand, dans les scènes de maladie et de mort, le texte crée des images incomplètes d'un corps physique qui manifeste des traits du corps humain, mais qui semble ne plus entièrement appartenir aux personnages en souffrance.

Dans la suite de cette analyse, nous aurons recours à quelques référents artistiques qui permettront de mieux visualiser le phénomène. Tel que nous l'avons défini, le lecteur appréhende l'effet-de-personnage comme une image mentale. Étant donné la nature visible du corps physique, nous classifions les représentations des agonisants et de leur corps dans trois catégories associées à différentes formes d'art visuel : l'iconographie macabre, la caricature et les fresques grotesques. Nous appelons ces catégories le corps osseux, le corps

saillant et le corps fantastique, respectivement. Ces trois traitements descriptifs appliqués au corps physique accentuent sa défamiliarisation. Celle-ci ouvre à son tour un hiatus dans lequel un actant que nous identifions comme l'effet-de-personnage de la mort exécute l'acte de rendre le corps étranger à lui-même et incapable de continuer ses fonctions. L'effet-de-personnage de la mort n'est donc pas seulement une « présence [...] à l'intérieur du lecteur » (Jouve 1992 : 41), mais la mort possède aussi une « réalité textuelle » (Jouve 1992 : 56) en jouant le rôle d'actant dans le corps défamiliarisé des personnages agonisants chez Simon.

## **2.1 Le Corps osseux**

Derrière la surface épidermique de la peau se cache la structure osseuse du corps, le seul organe qui subsiste longtemps après la mort : le squelette. Elle est non seulement une charpente invisible du corps, mais elle protège les organes vitaux. Même si la structure osseuse n'est pas visible en tant que telle, elle devient plus prononcée et se profile clairement sous la peau à cause de la maladie, de la souffrance et de la mort. C'est une sorte de renversement dans lequel l'intérieur prend la place de l'extérieur, quand la structure osseuse donne l'impression de croître et percer la peau que la souffrance rétrécit. Cette transformation crée de la distance entre les agonisants et leur propre corps physique. Ils se voient maintenant comme des autres dans ce corps à peine reconnaissable. Vu de cette manière, le corps osseux représente un « autre qui est en soi » et qui, par le biais des lieux communs iconographiques, peut représenter la mort, cet autre de la vie, que l'être

humain porte en lui tout au long de son existence. Dans l'iconographie macabre<sup>13</sup>, représentée entre autres par les tableaux de la Danse Macabre<sup>14</sup> et par les Vanités, le corps osseux symbolise soit le corps mort, soit le corps physique de la mort elle-même. Le corps mort est un autre état du corps vivant, alors que le corps physique de la mort symbolise l'autre qui semble constamment guetter l'être vivant. Dans les deux cas, le corps osseux est présenté comme un corps autre et étranger aux vivants. Il fonctionne comme une actualisation visuelle de la présence de la mort.

### 2.1.1 Le Squelette

Par sa forme émaciée, le corps des mourants rappelle un corps mort dont les emblèmes fortement enracinés dans l'imagination collective sont le squelette et le crâne. Le squelette en particulier donne à voir les individus mourants comme des morts-vivants. Les agonisants sont encore en vie, mais ils ressemblent à des morts par la représentation de leur corps osseux. Dans les images de la Danse Macabre, c'est le squelette qui représente un mort-vivant. La nature animée de son corps osseux crée l'illusion que le squelette est

---

<sup>13</sup> Le mot « macabre » veut dire relatif à la mort, mais ses origines sont assez vagues. Parmi plusieurs théories, il se peut que Jean Le Fèvre, qui utilise le mot « macabre » dans son poème du XIV<sup>e</sup> siècle (« Je fis de Macabré la danse »), s'inspire de l'œuvre d'un peintre qui a représenté la mort par une danse. Une autre possibilité est que le mot est emprunté à la Bible et aux expériences des Maccabées, martyrs de la foi chrétienne. Dans sa thèse de doctorat, Caroline Denhez (2000) étudie d'autres interprétations de ce mot. Elle mentionne le travail de Valentin Dufour, qui trace les origines de « macabre » à l'Orient. Étymologiquement parlant, le mot « macabre », selon Dufour, provient de l'hébreu, *machabé*, signifiant « la chair quitte les os ». De ce point de vue, c'est sur le processus de la mort que le mot « macabre » se fonde. Denhez cite aussi Dufour, qui voit dans les évolutions du langage une modification légère du sens de « macabre », signifiant plus tard « cimetière ». Pour en lire plus, voir aussi : Dictionnaire étymologique (2009) et Ariès (1977).

<sup>14</sup> La Danse Macabre n'est pas uniquement un genre pictural. La comptine, *Ringa Ringa Rose*, est une vraie *danse* macabre. Les compositions musicales, comme la messe de requiem par Mozart, et les œuvres littéraires continuent la tradition de la danse macabre. Pour en lire plus au sujet de la musique et de l'art visuel associés à la danse macabre, voir Espinoza (1992). Pour lire un poème intitulé *Danse Macabre*, voir Baudelaire (1857).

une entité vivante. Alors, le squelette n'est pas seulement un symbole de la mort, mais il permet d'actualiser le « corps » d'un phénomène qui est absence plutôt que présence.

Les agonisants dans les romans de Simon ressemblent aux squelettes en raison d'un amaigrissement démesuré provoqué par la vieillesse, la maladie ou le trauma de la guerre. C'est une représentation négative car elle montre la dégradation flagrante du corps physique. La tante Marie est « cette creuse boule d'os » (H, 60), « une simple boîte d'os » (H, 61) et « un amas d'os » (H, 148). Le fait que le squelette de Marie n'est pas intact, mais une « boule », une « boîte » et un « amas d'os », montre l'étendue de la défamiliarisation de son corps physique. Le corps ne renvoie plus à Marie, mais à la mort. La tête de Marie est aussi « [en] forme osseuse » (H, 57), et son visage est « ossifié » (H, 160). Celui du vieil homme hospitalisé est plutôt « décharné » (T, 50), et son nez est également « osseux » (T, 44). Georges compare lui aussi le corps terriblement émacié des soldats dans le wagon des prisonniers à des squelettes (RF, 79 et 294). À cause de sa maladie, le corps de la mère est « réduit à quelques os » (T, 65), « trop blanc, presque squelettique » (T, 76). La mère dans *L'Acacia* est également « décharné[e] », et elle ressemble à « quelque chose comme un bistouri lui-même, une lame de couteau » (161). Ce qui « ossifie », « décharne » et « sculpte », c'est la mort qui devient de plus en plus prononcée, ou bien de plus en plus visible dans le corps.

Il semble donc que le squelette soit une extension de l'individu ou une sorte de double. Le cortège de squelettes qui se dessine à travers différents romans de Simon présente une vraie Danse Macabre dans la tradition des images datant du début du XV<sup>e</sup> siècle. Dans ces représentations visuelles, (Fig. 1), les êtres vivants se trouvent à côté d'un

squelette qui représente leur homologue mort (Guthke 1999 : 120). En tête du cortège danse d'habitude la figure socialement la plus importante, typiquement le roi ou le pape, et à la fin celle qui est la plus inférieure dans la société (Ariès 1977 : 118). Au lieu d'effrayer, Ariès explique que le squelette de ces images « [...] invite s[es] future[s] victime[s] à l[e] regarder [...] » (1977 : 119), à contempler la réalité de leur propre mortalité. Chez Simon, le squelette n'est pas seulement un présage de la mort, mais il permet au lecteur de visualiser mentalement un phénomène qui demeure invisible pour les yeux. Le corps squelettique des personnages agonisants n'est donc pas une représentation symbolique d'un phénomène abstrait qui est sémantiquement marqué par la notion de l'absence. Le corps osseux fonctionne plutôt comme un double qui s'installe dans le corps mourant et y fait apparaître la présence physique de l'effet-de-personnage de la mort.



FIG. 1. Yvan et Vincent de Kastav, Fresque de la Danse Macabre, 1474. Église Sainte-Marie à Beram en Croatie.

(Photographie : Toffel, 2008)

À l'apparition visuelle des os sous la peau des personnages agonisants dans les romans de Simon est associé un bruit particulier. Les images visuelles des Danses

Macabres, (Fig. 1), suggèrent d'ailleurs elles aussi des effets sonores accompagnant le cortège. À la manière des squelettes de la Danse Macabre, qui tiennent des instruments de musique à la main pour évoquer un effet de danse<sup>15</sup>, le texte crée une piste sonore par la façon dont le corps squelettique fait du bruit. Par exemple, Louise suppose que le corps de la tante Marie doit émettre « un imperceptible et creux cliquetis d'ossements », un son qui « [...] se produirait si on essayait de la lever, ou seulement même de l'asseoir dans son lit [...] » (H, 148). La description de Georges enfermé dans un wagon de prisonniers de guerre suggère aussi le même genre d'effets sonores provoqués par le mouvement du corps physique. Georges, qui essaie de libérer sa jambe coincée parmi celles des autres prisonniers couchés par terre, décrit la manœuvre comme « [u]ne suite d'os s'accrochant et s'emboîtant bizarrement les uns dans les autres, une suite de vieux ustensiles grinçants et cliquetants, voilà ce qu'était un squelette [...] » (RF, 79). Il établit ainsi un rapport entre le corps physique des prisonniers et le squelette grâce aux sons que produisent leurs os et qui signalent la présence d'un double osseux de leurs corps. Plus tard, il y a une description similaire de Georges qui vient de s'échapper d'un camp de prisonniers : « [...] pouvant, semblait-il entendre mon squelette entier s'entrechoquer [...] » (RF, 294). Encore une fois, on reconnaît la qualité sonore du corps osseux. Même les bruits des sabots rappellent le son sec des os qui s'entrechoquent : « [...] rumeur qui, dans l'esprit de Georges avait fini par se confondre avec l'idée même de guerre, le monotone piétinement qui emplissait la

---

<sup>15</sup> Voir Espinoza (1992). Elle explique que certains instruments peuvent aussi montrer la position des êtres vivants dans la société, ou symboliser l'attachement des individus aux biens de ce monde. Elle identifie les instruments suivants dans les images de la Danse Macabre : guitare, luth, trompette, orgue portable, tambourin, vielle à roue, xylophone et timbale. Les derniers trois instruments évoquent particulièrement les sons des os, les uns contre les autres.

nuit semblable à un cliquetis d'ossements [...] » (RF, 34). Tout comme les squelettes de la Danse Macabre, les corps osseux dans les textes de Simon montrent la mort non comme une absence muette, mais comme une présence sonore.

Les signifiants des mots dans les descriptions citées ci-dessus possèdent eux aussi un potentiel sonore. Le verbe « cliqueter » ne représente pas seulement les sons que le squelette produit, mais il reproduit ces sons. La répétition des consonnes occlusives, [k] et [t], ainsi que la consonne liquide [l] imite les sons des os qui s'entrechoquent. La récurrence du son [s] dans les mots « suite », « ustensiles » et « grinçants » et le son [ʃ] dans « entrechoquer » rappellent les bruits produits par le frottement de deux choses l'une contre l'autre. L'adjectif « grinçant » est particulièrement efficace dans la reconstitution de ce son. En tant qu'onomatopée, il est désagréable aux oreilles. Ces mots sont une autre façon d'évoquer le squelette de la Danse Macabre et donc de défamiliariser le corps physique des agonisants.

La similarité entre le corps osseux dans les romans de Simon et le squelette dans les réinterprétations visuelles de la *Danse Macabre* (Fig. 2, 3, 4, 5) de Hans Holbein<sup>16</sup> permet, elle aussi, d'envisager le squelette comme le corps physique de l'effet-de-personnage de la mort. Dans les quarante et un dessins, le squelette est une représentation de la mort comme figure vivante (Guthke 1999 : 120-121). Il est particulièrement animé en comparaison avec les individus paralysés par la peur (Ariès 1977 : 118). Observons comment les squelettes retirent brutalement les gens de leur vie quotidienne dans les

---

<sup>16</sup> Il faut noter que Holbein a dessiné les images, mais que c'est Hans Lützelberger qui les a gravées sur bois. Voir Dobson (1903).

images suivantes. C'est une représentation beaucoup plus violente des actes de la mort que celles dans les Danses Macabres des siècles précédents. Le corps figé des êtres humains montre leur résistance à la mort : l'abbesse et l'enfant sont traînés dehors à contrecœur par le squelette, le duc se détourne du squelette, et le chevalier essaie de contourner l'épée du squelette. Il est évident, cependant, que la résistance en face de la mort est futile.



FIG. 2, 3, 4, 5. DE GAUCHE A DROITE (l'abbesse, le duc, le chevalier, l'enfant).  
Hans Holbein le Jeune, *The Dance of Death*, vers 1524-1525. Publié en 1538 dans l'ouvrage,  
*Les Simulachres & Historiées Faces de la Mort avtant elegamtment pourtraictes, que  
artificiellement imaginées.*

(Photographies : Projet Gutenberg, 2007)

La manière dont le squelette et les personnages sont représentés dans les textes de Simon ressemble à la représentation des êtres humains et des squelettes dans la *Danse Macabre* de Holbein. Remarquons d'abord la nature immobile du corps des vivants chez Simon. Par exemple, dans *L'Herbe*, « [...] Marie gisait dans la pénombre suffocante de la chambre [...], immobile sur l'oreiller [...] » (55-56). Il y a d'autres références à son immobilité dans le roman (H, 16, 81). Dans le même texte, le corps démesuré de Pierre, que nous associons plus loin à la maladie et à la mort, fait qu'il lui est presque impossible de bouger. Il est paralysé par sa propre graisse qui est décrite comme ce « parasitaire

fardeau de viande morte [...] » (H, 146). La scène où Pierre tombe en essayant de se mettre debout montre que le poids de son corps est non seulement un obstacle, mais un vrai adversaire de sa motilité. Il ne peut pas se lever, même avec l'aide de sa femme, Sabine. Dans *La Route des Flandres*, Georges décrit à plusieurs reprises un sentiment de paralysie quand il chevauche sur la route de Flandres :

[...] les quatre cavaliers et les cinq chevaux somnambuliques et non pas avançant mais levant et reposant les pieds sur place pratiquement immobiles sur la route, la carte la vaste surface de la terre les prés les bois se déplaçant lentement sous et autour d'eux les positions respectives des haies des bouquets d'arbres des maisons se modifiant insensiblement [...] (RF, 340)

Le lecteur a l'impression que les cavaliers font partie d'un spectacle de marionnettes dans lequel la toile de fond est un panorama mouvant par un défilement de manivelle (*crankie scroll*) qui feint le passage du temps et le mouvement des poupées. Ailleurs, il y a une description d'un vieillard, fils d'un des amis qui fréquentait les salons de sa grand-mère, que le narrateur rencontre dans la rue : « [...] [un] demi-cadavre titubant dans l'éclatante cruauté d'un matin de soleil [...] » (Hist, 56). Le mot « titubant » montre comment son âge avancé influence sa mobilité. On comprend que l'homme deviendra de plus en plus immobile à cause de la vieillesse comme l'est devenu le camarade de chambre du narrateur hospitalisé dans *Le Tramway*. Ce vieil homme se déplace avec « une lourde lenteur » (T, 61), expression où l'adjectif « lourde » souligne une difficulté du mouvement extrême. Tous ces exemples affirment l'inertie du corps vivant subjugué à la mort. Il semble que le corps des agonisants est possédé par la rigidité et la torpeur de la mort elle-même. Autrement dit, le corps souffrant appartient plus à la mort qu'aux agonisants.

L'effet-de-personnage de la mort est particulièrement présent dans les descriptions de la dégradation corporelle écrites au participe présent. C'est le cas du visage de la tante Marie « se desséchant peu à peu [...] s'affinant, s'épurant, se momifiant [...] » (H, 18-19). Son corps est aussi décrit comme « se tavelant, se desséchant [...] se ridant insensiblement [...] » (H, 20). L'emploi du participe présent révèle la métamorphose en cours de son corps physique tandis que la forme pronominale brise la condition de cause à effet. La déchéance physique est due à la présence active, et non passive, de la mort dans le corps. La mort est perçue comme dynamique. De plus, le narrateur de *L'Acacia* exprime son choc vis-à-vis des changements physiques qui accablent sa mère :

[...] il avait avec le même égal et docile étonnement, sans bien comprendre, vu d'abord la femme [...] qui était sa mère fondre peu à peu, se résorber, échanger son visage bourbonien contre celui d'un échassier, puis d'une momie [...] puis disparaissant tout à fait [...] (A, 161).

Cet exemple rappelle la description de la mère dans *Le Tramway* :

[...] son propre visage, donc, depuis que la maladie qui devait l'emporter s'était attaquée à elle, s'était mis, comme par une sorte de mimétisme [...] à tout d'abord simplement maigrir, pour ensuite se creuser, se momifier peu à peu [...] (22).

Le pronom réfléchi « se » des verbes « résorber », « creuser » et « momifier », y compris ceux dans les descriptions précédentes de la tante Marie, montrent que les deux femmes ne contrôlent pas ces actions, ce qui met en évidence la démarche de la mort. Leurs corps répondent à une force intérieure, la mort, qui agit subrepticement sur elles. Par ailleurs, Montès, Louise et le narrateur d'*Histoire* réfléchissent tous les trois à la façon dont quelques tissus, comme les cheveux, les ongles et la barbe, continuent à pousser après la mort (V, 185 ; H, 175 ; Hist, 73). Cette image suggère que la mort n'est pas une cessation de toute action, car elle « vit » en quelque sorte de la chair morte. Bien que cela puisse

sembler contradictoire, car la mort rend le corps inerte, elle est, elle-même, en mouvement dans les textes de Simon. La mort est un actant qui remplace le personnage agonisant dans son propre corps physique.

Comme dans la série de gravures de la *Danse Macabre* de Holbein, on observe chez Simon une lutte entre la mort et les êtres humains. Selon Wilson (1976) : « [...] *Holbein represented Death as most ugly and savage when he directly harms, that is, kills, a man.* » (55) Le narrateur dans *Le Vent* semble conscient de ce fait quand il dit « [qu']il était aussi vain d'essayer d'échapper à cet engrenage dans lequel il était pris que de prétendre échapper à la maladie ou à la mort » (155). Le verbe « échapper » donne l'illusion que la mort poursuit les êtres vivants. C'est une drôle de poursuite pourtant, et sans distance à parcourir, car la mort habite depuis la naissance les corps qu'elle va annihiler dans son assaut final. Dans un autre endroit, les soldats sont décrits comme « luttant pour ne pas céder au sommeil » (RF, 337). Le sommeil est ici comparé à la mort parce qu'il représente un état d'inertie et d'inconscience. Le même champ sémantique de la lutte est mis en œuvre pour décrire la mère qui « lutt[e] [...] contre la mort » (T, 77). La mort existe là où il y a de la vie. Les corps agonisants sont engagés dans une bataille de la vie contre la mort. Le vieil homme hospitalisé « sembl[e] incarner jusqu'à la caricature une résistance pour ainsi dire obscène à ce pour quoi nous nous trouvions là [...] » (T, 59). Sa « résistance » en face de la mort montre une opposition tenace contre le phénomène auquel des effets visuels et sonores produits par les descriptions du squelette attribuent une présence toute particulière. Cette présence, dessinée d'un même trait descriptif que les corps des personnages malades et agonisants, s'actualise comme un effet-de-personnage notamment dans l'image d'un

corps osseux composé d'un squelette qui ressemble fortement aux squelettes de la Danse Macabre, et d'un crâne.

### **2.1.2 Le Crâne**

Il serait tentant d'inclure le crâne dans la catégorie « squelette » parce qu'il est, en essence, une partie de la même structure osseuse. Tout comme le squelette, le crâne est une image associée à l'agonie et au danger de mort. Chez les agonisants, éprouvés par la lutte contre la mort et amincis, les contours du crâne deviennent visibles. Ces individus subissent une transformation choquante à cause de leur proximité à la mort : les cheveux se clairsemment, les yeux s'enfoncent dans la tête, et les joues sombrent vers l'intérieur. Après la mort, le crâne survit alors que la chair se décompose. Il est non seulement une représentation de la mort, mais il est aussi une trace physique de la présence de la mort qui perdure. Le crâne appartient plus à la mort qu'à la vie, donc il est possible de l'envisager comme une marque de la mort. Il possède néanmoins une portée tout à fait distincte de celle du squelette. Dans les œuvres artistiques, le crâne est souvent représenté indépendamment du squelette entier. C'est le crâne, et non le squelette, qui est privilégié dans les Vanités, un genre pictural dont l'âge d'or appartient au XVII<sup>e</sup> siècle. Dans la société occidentale contemporaine, la tête de mort est aussi devenue emblème pour de musique, des gangs de motards (Quin 2008 : 15) et la culture « gothique ». Le crâne est une représentation défamiliarisée du corps physique, ce qui permet au lecteur des romans de Simon de visualiser la mort en tant que présence matérielle, et de la qualifier ensuite d'effet-de-personnage.

Le crâne occupe une position privilégiée dans les romans de Simon. Les descriptions des mourants révèlent l'étendue de la déchéance physique du corps par la nature visible du crâne. L'agonisant atteint une telle maigreur que la structure osseuse se montre sous les traits de son visage. Montès possède « [une] tête de noyé » (V, 13) tandis que celle de Cécile est une vraie « tête de morte » (V, 225). Dans *L'Herbe*, la tête de Marie est « en forme osseuse d[e] crâne » parce « [qu']on lui avait retiré sa perruque » (57). Le cheval mourant dans la grange ressemble aux « chevaux morts, l'immense et noir troupeau de vieilles carnes [...], projetant en avant leurs crânes aux orbites vides [...] » (RF, 149). S'il y avait encore un doute sur la nature du crâne dans ces descriptions, les « orbites vides » connotent clairement la mort. Ce phénomène se répète dans *Histoire* avec l'illusion de la présence des fantômes de la grand-mère, de Corinne et de l'oncle Charles : « [...] leurs orbites vides un trou noir à la place du nez leurs bouches édentées [...] » (417). Dans *L'Acacia*, c'est « un vieillard au visage blafard et figé, aux orbites caves [...] » (20). Le teint « blafard » rappelle aussi la couleur du crâne, celle des os. « [L]a tête décharnée » (T, 114) du vieil homme hospitalisé dans *Le Tramway* crée la même association directe à la mort.

Le lecteur peut envisager le crâne comme trace d'un corps physique étranger chez Simon de deux façons. La première est linguistique et la deuxième se rapporte à l'art visuel. En ce qui concerne la première, le crâne évoque l'expression « tête de mort ». Ce jeu de mots sur la tête de (la) mort permet de voir n'importe quelle description du crâne dans les romans de Simon comme un signe de la présence corporelle de la mort. En plus, le crâne chez Simon possède une valeur esthétique, une idée qui rejoint la catégorie artistique des

Vanités mentionnée brièvement ci-dessus. Le crâne occupe une place importante dans les œuvres d'art associés aux Vanités. Dans les Vanités du XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, comme la nature morte dans la Fig. 6 ci-dessous, le crâne, ainsi que d'autres symboles de la mort, comme la coquille et la plume<sup>17</sup>, se trouve à côté d'objets liés à la vie, comme le violon<sup>18</sup>. Quelquefois, le crâne se trouve sur l'envers des portraits, sur les bijoux ou les meubles comme rappel de la finitude de l'être humain (Ariès 1977 : 323 et 325). Au lieu de représenter un corps mort particulier, le crâne des Vanités aide à visualiser le phénomène de la mort en général. Autrement dit, il rend visible ce qui est autrement invisible. Le fait que chez Simon le crâne est associé aux individus vivants crée une juxtaposition entre la vie et la mort, de la même manière que dans les Vanités. Cela permet de voir dans le crâne des agonisants, aux contours qui s'accroissent avec l'approche de la dernière heure, la tête de la mort qui se profile en dessous de la surface du corps mourant.

Dans les romans de Simon, c'est dans les descriptions de la tante Marie et du vieil homme hospitalisé que le lecteur perçoit les objets associés aux Vanités. Le crâne de Marie possède d'abord une valeur esthétique parce qu'il est présenté comme « la boule d'os, d'ivoire, sur l'oreiller » (H, 58). Ce n'est pas une simple tête de mort, mais un objet fait d'un matériau précieux. Par ailleurs, le crâne se situe près de la seule chose qui représente

---

<sup>17</sup> Les objets qui représentent la mort sont : le crâne, le sablier, l'horloge, la faux, les bulles de savon, les plumes, une bougie éteinte, les fleurs fanées et les fruits pourrissant. Voir Ariès (1977), de Jongh (2000) et Buci-Glucksmann (2010).

<sup>18</sup> Buci-Glucksmann (2010) énumère aussi des objets qui représentent la vie : les instruments de musique et d'astronomie, les livres, les cartes à jouer, les bijoux.



FIG. 6. Pieter Claesz, *Vanitas with Violin and Glass Ball*, vers 1628. Germanisches Nationalmuseum en Nuremberg, Allemand.

(© Web Gallery of Art, 1996, sous la dir. de Emil Krén et Daniel Marx)

une vanité pour Marie : sa boîte à berlingots<sup>19</sup>. Cette boîte contient quelques objets typiques des Vanités : les bijoux, les carnets et les bourses en or et en argent. La scène se transforme donc en scène de Vanités dans laquelle la tête de la vieille femme est plutôt la tête de la mort. Dans *Le Tramway*, le lecteur peut considérer la description du crâne du vieil homme de manière similaire. Son crâne possède une qualité esthétique parce qu'il est « couronné de ce cimier d'argent qu'il ne cessait tout au long des jours de lisser avec une coquetterie macabre [...] » (T, 114). Le crâne est en quelque sorte orné par les cheveux, un autre signe de vanité. L'accent mis sur la préciosité dans les descriptions du crâne de Marie et de celui

---

<sup>19</sup> Britton (2014) explique que la boîte se transforme en objet de la mort parce qu'elle est comparée à une boîte d'os.

du vieil homme rappelle la création artistique de Damien Hirst intitulée *For the Love of God* (Fig. 7). Hirst recouvre une réplique d'un crâne de milliers de diamants, donnant à cet objet associé à la mort une valeur exorbitante de cinquante millions de livres (Riding 2007 : « Alas »). Par sa qualité précieuse, ce crâne, comme ceux de la tante Marie et du vieil homme dans les descriptions de Simon, devient l'antithèse de la mort. Comme l'explique Rudi Fuchs, qui parle de l'œuvre de Hirst : « *I tend to see the skull as a glorious intense victory over death – at least over the temporal, physical and ugly aspect of it: rotting decay.* » (2007 : « Victory »). Le crâne est donc un symbole qui montre la lutte des personnages simoniens contre la finitude de la vie humaine, une lutte qui n'est pourtant jamais victorieuse.



FIG 7. Damian Hirst, *For the Love Of God*, 2007. Collection privée.

(Photographie : *The Telegraph*, Prudence Cumming Associates, 2011.)

Par son essence même, le corps osseux est un autre « corps », un corps invisible, rigide et, comme nous venons de le voir, mort. Le corps squelettique des agonisants rappelle en particulier les squelettes représentés dans les fresques de la Danse Macabre. Un tel rapprochement permet d'envisager la mort, et non les personnages, comme propriétaire de ce corps osseux, et d'y voir s'esquisser un effet-de-personnage par la façon dont la mort usurpe des aspects du corps humain. Les descriptions du crâne mènent à la même conclusion, mais à travers d'autres procédés, y compris des tropes stylistiques

comme les allitérations et les œuvres visuelles associées aux Vanités. Imaginer le corps osseux comme le corps physique de la mort projette une nouvelle perspective sur la mort. Considéré à la lumière de l'art visuel, le corps osseux, résultat de la putréfaction du corps physique, est revalorisé. Les artistes de la Danse Macabre et des Vanités attribuent une valeur esthétique<sup>20</sup> au squelette et au crâne. Leurs œuvres ont recours au corps osseux, vestige de la vie, présenté comme un objet qui ne sert plus à rien après la mort. Marqué par l'idéologie politique et religieuse, l'objectif de ces représentations visuelles est de discipliner, faire peur et rappeler la finitude et la futilité de la vie humaine. Le squelette et le crâne sont devenus des points de référence culturelle communs à l'Occident. L'effet-de-personnage de la mort dans les romans de Simon se produit grâce à l'exploration du potentiel discursif de ces deux attributs du corps osseux, et aux jeux textuels avec ces deux références.

---

<sup>20</sup> La définition courante du verbe « esthétiser » est de rendre quelque chose plus beau. Quelque chose qui est beau est « capable de susciter l'admiration en raison de ses qualités supérieures ». Voir « esthétiser » (CNRTL). Dans le sillon d'une attraction constante des artistes à la représentation de la laideur, des travaux de Karl Rozenkrantz (1853), du culte moderniste de la laideur (Ezra Pound, 1913) et de la dé-esthétisation postmoderne de l'art, cette définition traditionnelle a été révisée par la philosophie de l'art moderne et contemporain. Il n'y est plus question du beau, mais de toute sensation forte, y compris la répulsion, éveillée chez le spectateur. Même les images affreuses et effrayantes, comme celles du corps mourant dans les textes de Simon, possèdent une valeur esthétique parce qu'elles provoquent une réaction vive de dégoût ou d'un plaisir macabre chez le lecteur. Selon Kieran (1997) : « *It seems that we do derive a particular delight from the portrayal of distorted physiognomies or the rendering of grotesques. [...] So even though an artwork may be constituted from repugnant materials, depict perverse scenes or people, we may be afforded pleasure by attending to them rather than being repelled by them.* » (385) Il termine en disant : « *The point of these examples is that we, or at least some of us, seem to value in art images or music which are assumed to fall outside the sphere of aesthetic value because they are ugly, grotesque or incoherent and that is their very point.* » (Kieran 1997 : 386)

## 2.2 Le Corps saillant

À la différence de la structure osseuse, les saillances du corps physique n'ont pas une connotation liée directement à la mort. Elles ne symbolisent pas la mort en soi, comme le squelette ou le crâne, mais il est quand même possible de voir le progrès de la mort dans le corps physique à travers elles. La vieillesse provoque, par exemple, quelques transformations du corps saillant. Les seins et le pénis flétrissent, comme si la présence de la mort privait le corps d'énergie sexuelle. D'autres saillances, comme le nez et le ventre, deviennent de plus en plus prononcées par la détérioration du corps

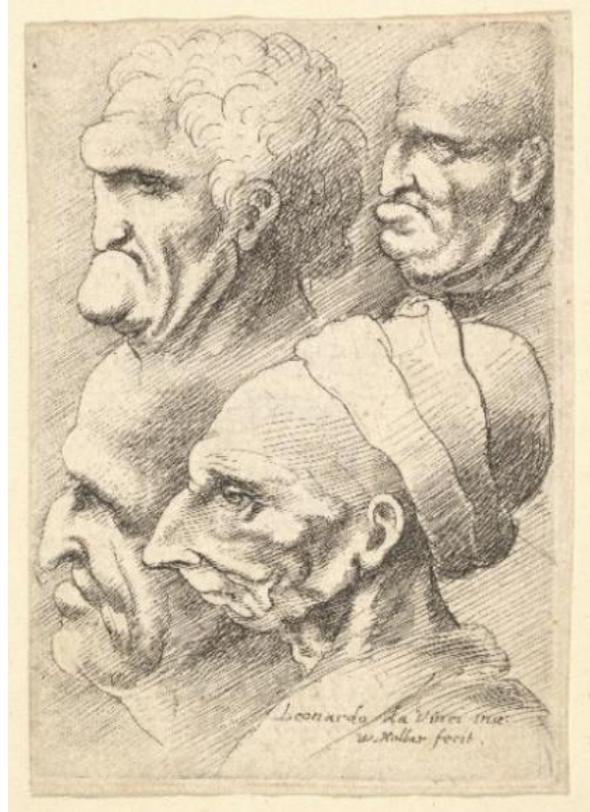


FIG. 8. Gravures de Wenceslaus Hollar, *Four grotesque heads in profile to left*, basées sur les images de Leonardo da Vinci, vers 1625-1677. The Metropolitan Museum of Art.

(Photographie : Domaine public)

physique. La proéminence de ces attributs physiques rappelle en particulier les dessins de la caricature<sup>21</sup>. La caricature est une représentation visuelle qui esthétise le corps physique en exagérant les traits caractéristiques d'un individu. Elle est une manipulation du corps tel

---

<sup>21</sup> En parlant du corps grotesque, selon l'acceptation familière du mot qui le relie au corps caricatural, Bakhtine (1970) dit : « L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances : bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. » (35)

qu'il est en réalité. Observons les images ci-dessus (Fig. 8). Les individus possèdent une qualité étrange parce que leurs traits physiques sont exagérés : le nez bulbeux, le menton saillant et le front proéminent. L'étrangeté de la représentation du corps physique fait rire, mais ce rire est souvent sous-tendu par le mépris. Selon Streicher (1967), les caricatures attirent l'attention sur les défauts physiques et moraux d'un individu afin de les ridiculiser (431). La caricature détient un aspect nuisible car ce qui plaît aux spectateurs, ce sont les imperfections des autres.

Dans la littérature, les tropes stylistiques permettent au lecteur de façonner des images caricaturales des personnages. Selon Worth (1974), la métaphore est particulièrement efficace pour relayer la caricature dans la littérature :

*A caricature, like a picture, is neither true nor false but, like a metaphor, is a structure that reveals a set of meanings intended to communicate a certain set of relationships within some understood or understandable context and bounds. A caricature is a structure that means neither that something is as it is or as it is not. A caricature is rather a structure that relates several elements on one level (in shorthand – that of “reality”) with elements on another (the symbolic). It puts things together both as they are and as they are not, and the portrait of caricature, like that of metaphor, is that neither is only a “portrait”. A metaphor is more than “as it is” but it cannot be totally “as it is not”. (204)*

La métaphore est un espace entre la réalité et la fiction. Il y a des éléments de la métaphore qui sont réels, mais la comparaison entre les éléments est figurée. Comme les caricatures, les métaphores étudient le caractère autre de quelque chose ou de quelqu'un sans effacer complètement son identité. C'est l'idée que l'autre existe en soi en juxtaposant « ce qu'il est » et « ce qu'il n'est pas », selon l'expression de Worth. Nous examinerons ainsi la représentation métaphorique et, par conséquent, caricaturale du nez et du ventre des personnages simoniens. Dans les descriptions qui présentent ces parties corporelles comme

menaçantes, un lecteur attentif peut remarquer la défamiliarisation du corps physique des agonisants dans lequel la mort est activement présente, et l’attribuer à l’effet-de-personnage de la mort.

### 2.2.1 Le Nez

Le nez est la partie du corps qui reflète de manière la plus visible l’amaigrissement du corps. Il n’est pas véritablement possible de cacher l’apparence émaciée du nez. Les vêtements peuvent couvrir les membres osseux et les lunettes peuvent protéger les yeux chassieux. Mais il n’y a rien, sinon un voile, qui puisse efficacement dissimuler la maigreur du nez. Plus le nez diminue en épaisseur, plus il devient prononcé comme dans les images caricaturales. Cependant, il n’y a rien de comique ni de satirique dans cette représentation si le nez saillant est une marque de la maladie et de la proximité de la mort.

Dans les romans de Simon, cette qualité particulière du nez est utilisée comme signe de la détérioration physique des personnages. Puisque les agonisants sont proches de la mort à cause de la maladie, de la vieillesse ou de la guerre, leur nez perd toute épaisseur et laisse voir la structure osseuse juste derrière la surface de la peau. Par conséquent, le nez rappelle un bec d’oiseau par sa forme et l’impression qu’il donne d’être composé d’une matière dure et rigide. Par exemple, les soldats dans *L’Acacia* « ressemblaient aux oiseaux aux plumages détrempés, pourvus de becs [...] » (232). La mère agonisante dans *Histoire* et *Le Tramway* est également décrite avec « non plus un nez mais un bec [...] » (Hist, 410) et « [un] nez autrefois bourbonien maintenant devenu semblable à quelque bec d’oiseau de proie [...] » (T, 36). D’autres individus subissent le même traitement du corps : les

hommes-troncs « se dirig[ent] vers cette Allée des Marronniers, impassibles, terrifiants, eux, leurs moustaches cirées, leurs nez d’oiseau de proie, leurs petites voitures et leurs corps martyrisés [...] » (T, 20) tandis que le vieil homme hospitalisé possède un « semblable et tragique visage au bec de rapace [...] » (T, 59).

Le nez en forme de bec d’oiseau qui rend visible le progrès de la mort rend ainsi sensible la présence de la mort. Le bec est un outil dangereux qui déchire, blesse et même tue les créatures comme le fait la mort avec les agonisants. Le lecteur a l’impression que le nez qui ressemble à un bec n’appartient plus aux personnages humains décrits, car ce n’est pas l’agonisant qui puisse déployer des qualités comparables à un oiseau rapace. Évidemment, il n’appartient pas non plus à un oiseau parce que l’expression apparaît dans les descriptions du visage humain. Chez les agonisants, il constitue plutôt une trace visible de la présence du phénomène qui est en train de les détruire. Le corps physique n’est donc ni naturel ni familier, il crée une rupture dans l’acte de concrétisation par lequel le lecteur s’imagine le personnage. Celui-ci n’est pas comparable à une vraie personne, mais apparaît comme une créature ambiguë.

La représentation métaphorique du nez des agonisants en forme de bec d’oiseau rappelle clairement le masque porté par les médecins qui traitaient les pestiférés au XVII<sup>e</sup> siècle (Fig. 9). Un poème de la même époque détaille le costume porté par les médecins de la peste :

*In Rome the doctors do appear, / When to their patients they are called / In places by the plague appalled, / Their hats and cloaks of fashion new, / Are made of oilcloth, dark of hue, / Their caps with glasses are designed, / Their bills with antidotes all lined, / That fouldsome air may do no harm, / Nor cause the doctor man alarm, / The staff in hand must serve to show, / Their noble trade where'er they go. (Auteur inconnu, cité dans Nohl 1969 : 94-95)*

Avec son immense nez courbé, le masque protecteur ressemble fortement à un bec d'oiseau. La fonction en était de protéger les médecins des respirations des malades et des odeurs des cadavres en décomposition. À cette époque-là, la perception générale était que cette maladie mortelle et extrêmement contagieuse s'attrapait par la voie respiratoire (Nohl 1969 : 94-95). La simple présence de ce masque provoquait la peur parce qu'il représentait une mort certaine. Comme la figure fantastique de la Faucheuse, le masque au bec portait la mort aux malades parce qu'il était porté par la personne qui proclamait le diagnostic funeste. Le masque protégeait en même temps qu'il exposait. Il était donc perçu comme un vrai masque de mort.



FIG. 9. Artiste inconnu, Costume du médecin de peste. Frontispice du livre de Jean-Jacques Manget, *Traité de la peste : Recueilli des meilleurs auteurs anciens et modernes, et enrichi de remarques et observations théoriques et pratiques : Avec une table très ample de matières*, publié en 1721.

(Photographie : Domaine public)

De ce point de vue, il semble que les agonisants chez Simon portent eux-mêmes le masque de peste, ou bien le masque de mort, parce que leur nez ressemble à un tel bec d'oiseau. Il y a pourtant deux différences entre le masque des personnages et celui des anciens médecins qui permettent de l'envisager non seulement comme un accessoire de la

mort mais comme une esquisse caricaturale et incomplète du visage de la mort. La première différence est le fait que les mourants chez Simon ne portent pas le masque de leur plein gré comme le faisaient les médecins. C'est la souffrance qui transforme involontairement leur visage en masque. Leur corps physique n'appartient plus à la vie et il est déjà, en partie, celui de la mort. De plus, le masque des agonisants n'est pas un objet apposé sur leur visage, qui existe indépendamment de leur corps, mais il se sculpte à même leur corps. Le masque se confond ainsi avec leur propre visage. Il y a donc une sorte de renversement dans lequel le visage humain devient le masque et le masque de mort, avec son bec d'oiseau, représente le visage. Ceci à la différence d'Hollenbeck, qui voit que « les visages des vivants, hommes et enfants quel que soit leur âge, ressemblent plus à ceux de la mort qu'à ceux de la vie. » (1982 : 104) Nous disons donc que c'est la mort qui semble s'approprier le visage de l'être humain dans les romans de Simon.

Le lien entre le bec d'oiseau et la mort se concrétise aussi en étudiant une sculpture contemporaine de Gino De Dominicis qui s'appelle *Calamita Cosmica* (Fig. 10). Elle a été présentée pour la première fois au Centre National d'Art Contemporain à Grenoble en 1990. C'est une reproduction précise et énorme d'un squelette humain. Le squelette n'est pas, pourtant, un symbole de la mort. Il représente le corps physique de la mort elle-même. Grenier (2010) parle de cette idée, disant que l'œuvre se concentre sur « ces figurations démesurées de la mort » (118). Ce qui rend la sculpture plus bizarre encore est l'ajout d'un nez pointu qui ressemble fortement à un bec d'oiseau. Sans ce nez en forme de bec d'oiseau, le squelette ne serait peut-être pas considéré une sculpture, mais un modèle anatomique de l'être humain. Tout comme le masque porté par les médecins, le bec

d'oiseau devient un trait caractéristique de la mort en plus qu'un phénomène. Le lecteur de Simon peut donc imaginer le bec d'oiseau comme signe d'une autre présence que nous associons à l'effet-de-personnage de la mort. Le bec d'oiseau contribue à la défamiliarisation du corps physique. Il est le trait caractéristique des masques de mort portés par les médecins de peste, et du squelette de De Dominicis. Il devient donc un effet physiologique de la mort qui plane sur le mourant. Autrement dit, en lisant les descriptions, le lecteur rencontre la mort dont les actes et l'effet-de-personnage se dessinent dans les traits de visages des malades et des agonisants.

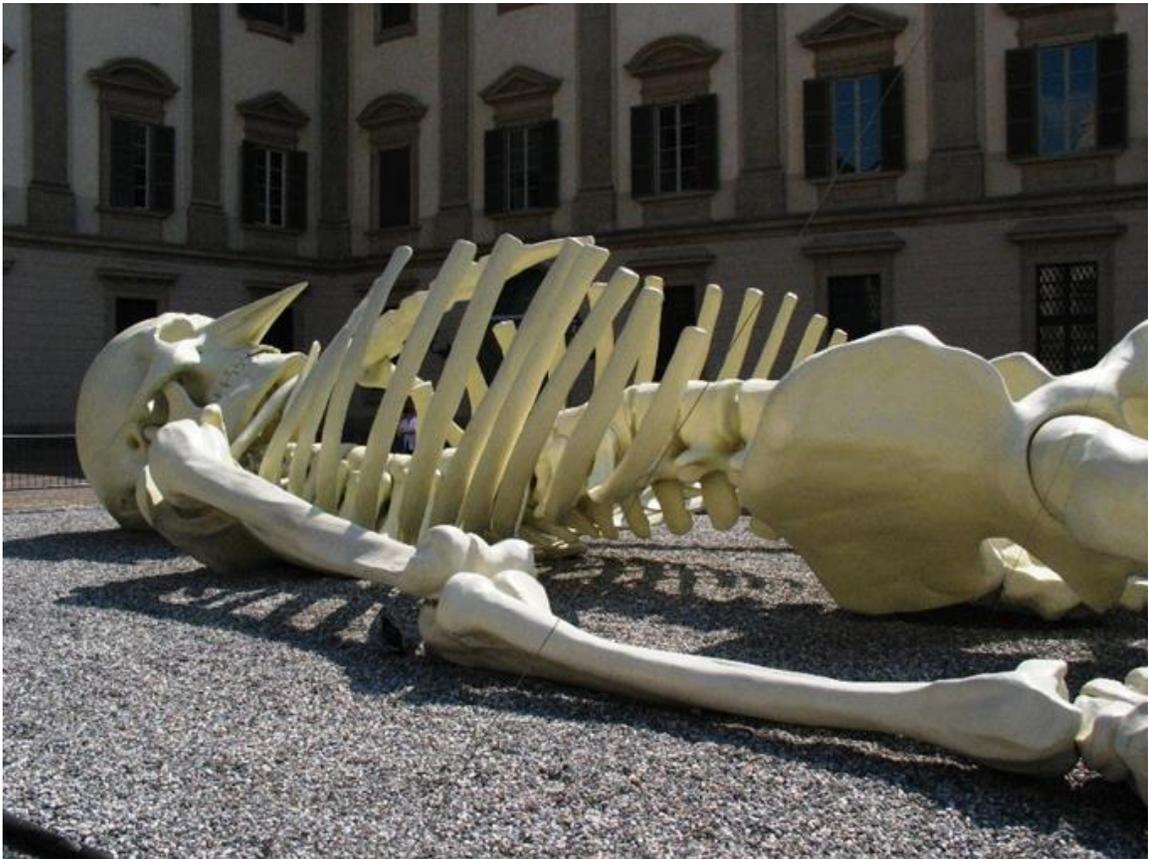


FIG. 10. Gino de Dominicis, *Calamita Cosmica*, 1988. Centro Italiano Arte Contemporanea, en Foligno, Italie.

(Photographie : Kieran Lynam, 2007, dans la Cour de Palazzo Reale à Milan en Italie)

### 2.2.2 Le Gros ventre

Un autre exemple du corps saillant est le gros ventre. Georges Vigarello (2010) étudie les évolutions dans les perceptions du gros ventre à travers les siècles à partir du Moyen Âge. Pendant cette période de guerres, de famine et de peste, la corpulence était un signe du bien-être de l'individu (Vigarello 2010 : 21). Elle était preuve de la bonne santé, donc le gros ventre représentait la vitalité de la personne. À l'exception des religieux, qui voyaient le gros ventre comme signe de la glotonnerie (Vigarello 2010 : 41), un des sept péchés capitaux, « le gros [ventre] est rarement objet d'injure dans les siècles centraux du Moyen Âge. » (Vigarello 2010 : 26) C'était l'époque qui a largement valorisé la grosseur.

Selon Vigarello, il y avait un changement dans la perception globale du gros ventre dans les siècles suivants. À la Renaissance, époque de l'épanouissement culturel, scientifique et technologique, la corpulence était un signe de l'inactivité, non seulement physique, mais aussi intellectuelle. Vigarello explique que le gros ventre signifiait « lenteur », « inintelligence », « inutilité » et « paresse » (2010 : 59, 61, 62). La grosseur était donc caractéristique des gens qui exhibaient un manque de motivation dans la vie. Cependant, la maigreur possédait elle aussi une association négative avec la mort : « [La maigreur] est dessèchement, aspérité, faiblesse, ce qui, dans l'imaginaire ancien, s'oppose aux ressorts de la vie. Elle profile l'inéluctable, le chemin de la vieillesse, celui de la mort [...] » (Vigarello 2010 : 73). Ce qui était légèrement préférable, c'était un corps gros et non un corps mince (Vigarello 2010 : 72). Pendant le siècle des Lumières, ce n'était pas la grosseur, mais la « rondeur » qui était acceptable pour les hommes, surtout riches, alors que les femmes séduisaient par une petite taille (Vigarello 2010 : 115 et 171). Aux XIX<sup>e</sup> et

XX<sup>e</sup> siècles, le gros ventre était critiqué parce qu’il présentait un danger à la santé, et non seulement une transgression des canons de la beauté. Vigarello explique que plusieurs facteurs ont incité cette nouvelle perspective : les nouveautés vestimentaires, les séjours à la plage, la prolifération des publicités et les avancées médicales, pour en nommer quelques-uns (2010 : 222, 249, 264-266). Plutôt que d’être vue comme une marque de la vivacité et du bien-être, la grosseur commence à être associée aux problèmes de santé et potentiellement à la mort.

La grosseur et la maigreur sont des états corporels extrêmes. Elles sont toutes les deux délétères à la santé, mais dans la société contemporaine, le corps obèse est toujours plus stigmatisé que le corps trop mince. Selon Vigarello, une obésité extrême contribue à une « identité brisée » :

L’identification [...] accentue chez l’obèse une insurmontable déchirure intime : vivre une identité « brisée », tout en constatant l’impossibilité de la surmonter. Plus profondément encore, vivre un corps dans lequel le sujet se sent trahit, alors même qu’il y trouve son expression ultime : un corps qui est autre et soi en même temps. (2010 : 279).

La graisse crée une rupture entre une personne et son corps. Dans les cas où il y a une prise de poids démesurée, le lien entre l’apparence physique du sujet et le sentiment d’identité avec son corps physique précédent peut se rompre. Le corps ne fonctionne plus de la même manière qu’avant, et il peut devenir méconnaissable. Le gros corps est donc un corps autre qui appartient davantage à la mort qu’à la vie.

Dans les romans de Simon, il suffit de rappeler Pierre<sup>22</sup> dans *L’Herbe* que l’obésité empêche de marcher. Il atteint à bout de souffle la chambre de Marie, située au premier

---

<sup>22</sup> Nous attirons l’attention sur le nom, Pierre. Il y a un rapprochement entre Pierre, l’homme, et une pierre, objet. C’est comme si son corps démesuré et lourd rappelait une grande roche de la terre.

étage de la maison familiale. Le fait qu'il peut à peine monter les escaliers reflète aussi la dégradation probable de ses organes internes, comme le cœur ou les poumons. Le corps morbide de Pierre est donc « la monstrueuse prison de chair » (H, 102) et « [l']écrasante prison de chair [...] privé[e] de vie » (H, 104). Le père dans *La Route des Flandres* ressemble à Pierre dans *L'Herbe*. Il est décrit comme « pachydermique, massif, presque difforme [...] » (251). Ces descriptions présentent au lecteur un portrait caricatural de Pierre. La graisse est perçue comme une déformation du corps. La nature « presque difforme » du corps physique, y compris son caractère monstrueux, rappellent la représentation du corps dans les images visuelles de la caricature. Pierre n'est pas totalement humain ; il ressemble à un pachyderme. Ou bien, dans *Histoire*, Paulou est « incapable de faire l'effort de courir, se contenant de se véhiculer en trottinant sur ses courtes jambes ce ventre tressautant [...] » (250). La graisse excessive de ces personnages rend les activités quotidiennes, comme monter les escaliers ou accélérer le pas, difficiles sinon impossibles à accomplir. Elle devient une prison qui impose des limites à Pierre, au père anonyme et à Paulou. Il semble que ces hommes ne contrôlent plus leurs propres mouvements. Leur corps démesuré dicte les actions qu'ils sont capables d'accomplir. Le corps obèse est donc une image d'inertie. Puisque la graisse « prive » le corps de « vie », empêchant les mouvements, et puisque l'obésité est liée à un taux de mortalité plus élevé, nous croyons que le corps démesuré représente le corps physique de la mort elle-même, phénomène d'immobilité par excellence.

En fait, le lecteur a l'impression que la graisse est en train de tuer Pierre : « [...] le vieil homme, envahi, écrasé, étouffé par le monstrueux poids de sa propre chair [...] » (H,

159). Le gros ventre est lié encore plus directement à la mort plus tôt dans le texte : « [...] l'autre immobilisé dans sa montagne de graisse, cette mort pesante qui le cerne, l'envahit, l'écrase, l'immobilise [...] » (H, 105). Le corps appartient à Pierre, et il ne lui appartient pas, quand il est perçu comme un obstacle. C'est bien le même personnage de Pierre, mais l'extrême obésité déforme son corps et le défamiliarise. Dans l'espace où s'installe le sentiment d'étrangeté de son corps par rapport à lui-même, s'installe aussi la sensation de l'appartenance de ce corps étranger à la mort. Ou encore, il y a cette description de Pierre « [...] semblable à un homme qui serait obligé de porter sans cesse le cadavre d'un autre ligoté à lui [...] attaché tout entier, membre à membre, visage contre visage, au corps de l'autre [...] » (H, 146). Cette image montre clairement la perception que le corps obèse est soi et autre, une superposition de deux identités. Le corps est celui de Pierre, mais aussi de ce « cadavre » qui est superposé à lui. Ce corps morbide appartient donc à la mort qui ne remplace pas Pierre dans son propre corps, mais qui fait un même corps avec lui. Pierre est en « connivence avec la mort » (1982 : 106), pour emprunter le vocabulaire d'Hollenbeck. Le lecteur imagine la mort en tant qu'effet-de-personnage car elle possède un corps physique identifiable tout comme les autres personnages du monde inventé.

Rappelons aussi ce que Louise entend se passer dans la chambre de Pierre et de Sabine adjacente à la sienne. Pierre tombe à trois reprises parce que ses mouvements sont paralysés par sa graisse. Son corps aux mouvements ainsi entravés ressemble plus à un corps qui passe par l'étape de *rigor mortis* après la mort qu'à celui d'un être vivant. Le gros ventre des personnages simoniens est présenté comme symptôme de maladie et attribut d'un corps qui n'appartient plus complètement à la vie : « [...] c'est la chair elle-

même qui par sa prolifération secrète sa propre destruction. » (Raclot 1997 : 82). L'extrême obésité du corps humain apparaît comme agent de défamiliarisation du corps. Le corps humain ainsi défamiliarisé se transforme de cette manière en un lieu de l'apparition d'un autre corps que le narrateur de *L'Herbe* associe lui-même à la mort.

Le fait de donner à un nez aminci et au gros ventre la signification d'objets meurtriers ou menaçants, esquisse une image de la mort au moment où elle pénètre le corps physique des personnages chez Simon. La présence de l'effet-de-personnage est suggérée par la façon dont les descriptions des becs d'oiseau et de la graisse créent, grâce au sentiment d'étrangeté qu'elles évoquent, de la distance entre le corps de l'individu et l'individu lui-même. Les parties saillantes ne fonctionnent plus de manière habituelle. Ce n'est plus l'être humain qui porte le masque de mort mais la mort, avec son bec d'oiseau, qui s'approprie le visage de l'être humain. Le bec d'oiseau permet au lecteur de visualiser mentalement la mort. C'est le gros ventre, et non le propriétaire du corps lui-même, qui semble influencer et restreindre les actions de l'individu. Perçu ainsi comme actant, ce qui, nous le rappelons, « fait être », la mort existe en tant que structure narrative. Le lecteur appréhende l'effet-de-personnage de la mort parce que son corps physique est non seulement envisageable, mais aussi inscrit directement dans le texte.

### **2.3 Le Corps fantastique**

À l'opposé des structures osseuses ou des saillances corporelles, qui sont concrètes et identifiables, le corps fantastique joue sur les imprécisions du corps physique. D'habitude, le corps est représenté de manière univoque : il est vivant *ou* mort, humain *ou*

animal. Il est soit l'un soit l'autre, et non les deux à la fois. Cependant, le corps fantastique est plus ambigu car il est souvent représenté par un mélange de plusieurs traits appartenant à des corps différents. Prenons comme exemple les fresques découvertes à la Renaissance dans les ruines de *Domus Aurea*, un somptueux palais impérial construit par Néron en 65 après J.-C. à Rome (Astruc 2010 : 11). La nature de ces fresques a beaucoup étonné les contemporains car elles ne représentaient rien de réel, elles montraient plutôt différentes espèces de créatures fusionnées ensemble dans un seul corps (Kayser 1963 : 20-1). Dans son ouvrage célèbre *De Architectura* du premier siècle av. J.-C., Vitruve dénonce cette technique qui brise les qualités inhérentes de l'art classique étudiées dans Rousseau (2004), comme la structure, l'ordre et le vraisemblable :

Mais cette belle nature, dans laquelle les anciens allaient prendre leurs modèles, nos goûts dépravés la repoussent aujourd'hui. On ne voit plus sur les murs que des monstres, au lieu de ces représentations vraies, naturelles ; en place de colonnes, on met des roseaux ; les frontons sont remplacés par des espèces de harpons et des coquilles striées, avec des feuilles frisées et de légères volutes. On fait des candélabres soutenant de petits édifices, du haut desquels s'élèvent, comme y ayant pris racine, quantité de jeunes tiges ornées de volutes, et portant sans raison de petites figures assises ; on voit encore des tiges terminées par des fleurs d'où sortent des demi-figures, les unes avec des visages d'hommes, les autres avec des têtes d'animaux. (Vitruve, Livre VII, Sous-titre V « De la manière de peindre les murailles », vers 30-15 av. J.-C)

À partir de la découverte de ces *grottesche* à la Renaissance, (Fig. 11), les artistes comme Raphaël et Signorelli se sont inspirés de leur forme libre et de leur représentation chimérique, c'est-à-dire une représentation qui ne correspondait à aucune réalité concrète (Wellnitz 2004 : para. 3 ; Kayser 1963 : 20-21). Puisque le corps fantastique est un corps qui n'est pas pleinement lui-même, et puisqu'il existe dans l'espace entre la réalité et l'imagination, le lecteur de Simon peut interpréter les représentations qui juxtaposent deux corps ensemble comme les manifestations d'une présence étrangère. Le corps fantastique

dans les romans étudiés est donc relié à la description des agonisants comme des automates et poupées, et des fantômes. Un tel corps défamiliarisé apparaît systématiquement dans des scènes marquées par la mort ou la douleur. Il s'en dégage un dessin incomplet d'un corps qui n'appartient pas aux personnages du roman, mais à l'effet-de-personnage de la mort.



FIG. 11. Artiste inconnu, Fresque des centaures dans la Sala della Sfinge dans le *Domus Area*, entre 65 et 68.

(Photographie : Domaine public)

### 2.3.1 Les Automates et poupées

Un automate est une machine qui ressemble physiquement à un être humain, et qu'un mécanisme fait mouvoir comme s'il était vivant. Observons la Fig. 12, et la ressemblance de l'automate à l'être humain. *Repliee Q2* est capable de faire quarante-deux gestes, y compris des mouvements du torse, des bras, de la main, du cou et de la tête

(Becker-Asano 2011 : 246). Sa nature presque vivante nous surprend en même temps qu'elle nous inquiète parce qu'elle est un objet inanimé qui agit de façon similaire à un être vivant. Dans son fameux ouvrage publié en 1919, Sigmund Freud décrit un phénomène qui nous permet de qualifier l'expérience du spectateur avec les automates. L'inquiétante étrangeté, selon Freud, est « [...] cette sorte de l'effrayant qui se rattache aux choses connues depuis longtemps, et de tout temps familières. » (*L'Inquiétante étrangeté* : s.p.) C'est le paradoxe familier-étrange qui caractérise la sensation de l'inquiétante étrangeté. Une cinquantaine d'années après la publication de l'ouvrage de Freud, Masahiro Mori (1970) reprend la notion de l'inquiétante étrangeté et

étudie le degré par lequel les similarités physiques d'un automate avec un être humain créent une sensation perturbatrice chez le spectateur. Il appelle son concept « la vallée inquiétante » : « [...] *in climbing toward the goal of making robots appear human, our affinity for them increases until we come to a valley [...], which I call the uncanny valley.* » (2012 : 98 ; l'italique de Mori) Plus les automates ressemblent aux êtres humains, plus les spectateurs sont bouleversés quand l'effet de réel est brisé. Mori étudie comment les



FIG. 12. Développé par l'Université d'Osaka, créé par Kokoro Company, Ltd., *Repliee Q2*, 2003.

(Photographie : Brad Beattie, 2006, prise à Index Osaka. English-language Wikipedia)

prothèses correspondent à la vallée inquiétante. Il donne comme exemple la main prothétique :

*One might say that the prosthetic hand has achieved a degree of resemblance to the human form, perhaps on a par with false teeth. However, when we realize the hand, which at first sight looked real, is in fact artificial, we experience an eerie sensation. For example, we could be startled during a handshake by its limp boneless grip together with its texture and coldness. When this happens, we lose our sense of affinity, and the hand becomes uncanny. (2012 : 99)*

De la même manière, les automates sont marqués d'étrangeté car ils ressemblent aux êtres humains et agissent comme eux, mais ils sont en réalité des machines.

Les poupées peuvent elles aussi déranger un spectateur car elles possèdent des traits physiques humains. Parmi les types de poupées, les mannequins sont particulièrement déconcertants pour les spectateurs parce qu'ils ont la même taille et portent le même type de vêtements que les personnes. La gestuelle de leurs corps ressemble aux postures typiquement humaines<sup>23</sup>. Cependant, le spectateur est moins susceptible de vivre une expérience d'inquiétante étrangeté, et de tomber dans la vallée inquiétante, parce que les poupées ne sont jamais perçues comme des êtres autonomes. On les manipule directement par la main ou par des ficelles qui sont attachés à leur corps physique, mais selon Mori : « *If the mannequins started to move [on their own], it would be like a horror story.* » (2012 : 100) Les poupées possèdent un aspect familier du corps humain, tout en étant autre.

Dans les textes de Simon, les mourants sont souvent représentés comme des automates et des poupées. Par exemple, la maladie fait ressembler la tante Marie à « une petite poupée noire et brisée [...] » (H, 56). L'adjectif « brisée » crée l'illusion que le corps

---

<sup>23</sup> Dans son ouvrage *L'Inquiétante étrangeté* (1919), Freud fait référence à E. Jentsch, qui affirme que les automates et les poupées éveillent les sentiments de l'inquiétante étrangeté chez les spectateurs.

de Marie est le jouet de la mort. Il semble que la mort brise son corps. Ou bien, les soldats dans *La Route des Flandres* procèdent « comme un cortège figé de mannequins oscillant par saccades [...] » (314). La juxtaposition figé/oscillant montre que les mouvements des soldats sont mécaniques. C'est comme si les personnages étaient contrôlés par un autre déjà existant dans leur corps. De la même façon, le narrateur dans *L'Acacia* est présenté avec des « réflexes d'automate [...] » (A, 86, 98). Le vieil homme hospitalisé possède lui aussi « cet aspect à la fois guignolesque et macabre de marionnette [...] » (T, 59). Leur corps est offert à la manipulation par l'autre. De plus, la mère dans *Histoire* ressemble « à quelque mannequin, quelque épouvantail méchamment disposé là [...] » (65), une image qui rappelle la mère dans *L'Acacia* et *Le Tramway* : « une sorte d'épouvantail vivant [...] » (A, 161 ; T, 83). Ce qui est épouvantable, ce n'est pas la mère elle-même, mais le fait que son corps appartient déjà à la mort. Il semble donc que la proximité des personnages à la mort fait naître une nouvelle identité qui n'est pas proprement humaine ni vivante, ce qui fait tomber le lecteur dans « la vallée inquiétante » décrite par Mori ci-dessus.

Bonhomme (2011) propose que les références aux automates et aux poupées révèlent la présence de l'autre : « Les personnages n'apparaissent pas comme des individus singuliers mais comme des pantins dont quelqu'un tire les ficelles. » (138) Ce corps, selon elle, est « [...] sous-tendu par la mort. » (Bonhomme 2011 : 139). Cette interprétation de la mort nous permet de constater que la mort est plus qu'un thème dans les scènes. La mort est décrite comme un actant parce qu'elle fait agir le corps des agonisants. Ou alors, le fait que le corps des mourants ne leur appartient plus entièrement permet de l'envisager comme le corps physique de la mort. Ce n'est pas une manipulation ; c'est une possession. Boddy

(1994) explique : « Possession [...] *is a broad term referring to an integration of spirit and matter, force or power and corporeal reality, in a cosmos where the boundaries between an individual and her environment are acknowledged to be permeable, flexibly drawn, or at least negotiable.* » (407 ; l'italique de Boddy) Le corps devient une enveloppe dans laquelle une autre entité s'insère. Le fait que la mort existe dans le corps physique des personnages, et non à l'extérieur de leur corps justifie notre réinterprétation de la mort en tant que possesseur plutôt que manipulateur. La défamiliarisation du corps physique qui n'est ni complètement humain, ni complètement réifié, et qui n'est ni complètement vivant, ni complètement inanimé, révèle donc la présence physique de l'effet-de-personnage de la mort.

### **2.3.2 Les Fantômes**

Le mot « fantômes » décrit des apparitions fantastiques qui paraissent naviguer entre la mort et la vie. Dans l'imagination collective, les fantômes représentent des esprits des morts qui reviennent sur terre pour hanter les vivants. Puisqu'ils ne possèdent pas de substance matérielle, dans l'art visuel les fantômes sont souvent représentés avec un corps semi-transparent. Ou bien, les artistes dessinent seulement une forme ambiguë et indiscernable. Ce sont des traits artistiques qui montrent visuellement quelque chose qui est un produit de l'imagination. Les personnages romanesques décrits comme des ombres et des silhouettes spectrales partagent la qualité du corps immatériel avec les descriptions des fantômes. Un personnage perçu comme une ombre ou une silhouette n'a pas de vraie substance matérielle. Ces types de descriptions possèdent une qualité irréaliste. Selon Astruc

(2010), le spectre, ou, selon nous, toute entité décrite comme spectrale, est « celui qui est réduit à l'a-corporéité, à l'absence de point de contact avec l'extérieur comme les personnages occupés à faire des tours et des tours en eux-mêmes, pures présences pensantes, [...] étant en quelque sorte "morts au monde". » (151-152) Le corps fantomatique symbolise donc deux coupures : une coupure identitaire, et une coupure avec le monde réel.

Le traumatisme transforme les êtres romanesques en fantômes, en ombres et en silhouettes dans les textes de Simon. La représentation du corps fantomatique est particulièrement récurrente dans les romans de guerre. Les soldats dans *La Route des Flandres* sont décrits comme « quelque fantomatique cavalcade de rosses exsangues et défunts [...] » (149). C'est notamment l'adjectif « exsangue » qui donne à voir la condition fantomatique de leurs corps. Dans le même texte, Georges, Iglésia et Blum sont :

[...] trois fantômes, trois ombres grotesques et irréelles, avec leurs visages décharnés, leurs yeux brulant de faim, leurs crânes ras [...] dans ce fantomatique décor que dessinaient les baraques alignées sur la plaine sablonneuse, [...] et un soleil rougeâtre immobile, et d'autres exsangues silhouettes errant, s'approchant, tournant [...] autour d'eux [...] (RF, 193).

Il y a deux explications possibles pour cette représentation fantomatique : les effets du coucher du soleil et la transformation totale des hommes à la guerre. Ce qui permet d'écarter la première possibilité, c'est le fait que les personnages ne sont pas décrits *comme* des ombres, mais ils sont devenus ombres, le mot de comparaison étant absent. Puisque la guerre et, par extension, la mort brise leur rapport avec le monde et avec eux-mêmes, les hommes sont représentés comme étranges et irréels. Dans *L'Acacia*, un soldat anonyme est lui aussi « un fantôme au crâne rasé [...] au visage semblable à tous les visages des autres

fantômes marqués des stigmates de la faim, de la rancœur et de l’humiliation [...] » (33). Le substantif « fantôme » permet de visualiser un corps dépourvu de son essence matérielle. Les civils à la guerre sont « de fantomatiques silhouettes » (A, 72), une image qui se répète à plusieurs reprises dans le roman (A, 150 et 151), et les soldats sont « les ombres somnambuliennes » (A, 237). Les effets de la guerre provoquent une défamiliarisation qui est ressentie physiquement comme un éloignement de soi. Derrière ce nouveau corps, qui est plus mort que vivant, se profile un autre qui est décrit comme fantomatique. Dans les espaces autrefois occupés par les personnages apparaît ainsi un effet-de-personnage de la mort.

Selon Schenkel (2016), la fascination pour les fantômes provient de l’intérêt de mettre en mots, ou en images, ce qui est indicible ou invisible (11). Les fantômes, les ombres et les silhouettes sont propices à la représentation de la mort comme effet-de-personnage chez Simon parce qu’ils symbolisent la transformation de quelque chose d’abstrait en quelque chose de matériel. Comme nous l’avons suggéré plus haut, le corps fantomatique montre l’étrangeté du corps physique des soldats, qui, en étant décrits d’une telle manière, semble immatériel. Leurs corps, autrement symboles de la présence, sont maintenant synonymes de l’absence. En envisageant le corps fantomatique de la même manière que Schenkel, comme la présence d’une absence, nous associons ce corps à la mort. La mort est l’absence par excellence, et elle existe déjà dans le corps physique des soldats menacés par la faim, la mutilation et l’assassinat. Le lecteur envisage donc le corps fantomatique comme le corps de la mort qui se profile comme un personnage dans le

monde simonien parce qu'elle possède des traits caractéristiques de véritables personnages simoniens.

Le corps fantastique est avant tout un corps autre. La représentation des êtres romanesques comme des automates, des poupées et des fantômes montre la rupture entre le personnage et son corps physique, ainsi que la rupture entre le personnage et le monde réel. Le corps devient non seulement étrange, mais surtout étranger. Puisque le corps fantastique n'existe pas dans la réalité, le lecteur voit les agonisants décrits avec un tel corps comme des entités imaginaires. Autrement dit, ils ne sont plus des personnages romanesques, mais des êtres fabuleux. La mort, à son tour, est cette autre présence dans le corps physique des personnages. Elle est la seule réalité de ce moment particulier de leur existence. La manière dont la mort est représentée produit un effet-de-personnage parce qu'elle prend forme ou plutôt, elle prend « corps » dans les textes de Simon.

Dans ce chapitre, nous avons cherché à démontrer l'existence de l'effet-de-personnage de la mort à travers les descriptions qui créent chez le lecteur l'impression que la mort possède un corps physique. Afin de dire que la mort est un quasi-personnage du monde simonien, et non seulement un phénomène sans substance matérielle, il a fallu identifier les traits caractéristiques concrets associés aux véritables personnages romanesques. Les qualités défamiliarisées du corps physique des personnages mourants, morts et exposés au danger de mort imminent persuadent le lecteur que la mort est une sorte de doublure dans le corps du personnage agonisant. Le squelette et le crâne du corps osseux suggèrent la présence viscérale de la mort chez les mourants. La chair est remplacée par les os, donc l'attention du lecteur est ciblée sur ce renversement de l'extérieur par

l'intérieur. Une étude du corps saillant, y compris du nez en forme de bec d'oiseau et du gros ventre, révèle elle aussi une autre présence chez les agonisants. Au lieu de voir les agonisants eux-mêmes, le lecteur est attiré par ce parasite qui semble remplacer les êtres humains dans leurs propres corps. Finalement, le corps fantastique des automates, des poupées et des fantômes montre la défamiliarisation totale du corps physique des agonisants. Ce sont des corps qui ne sont plus basés sur la réalité, mais qui existent seulement dans l'imagination. Par conséquent, les personnages détiennent un aspect imaginaire par rapport à la réalité de la mort qui envahit leur corps. Puisque le corps physique est avant tout visuel, nous avons étudié la manifestation du corps physique de la mort dans un contexte visuel. En comparant les images et les descriptions littéraires aux éléments des œuvres artistiques de la Danse Macabre, des Vanités, de la caricature et du grotesque, nous avons montré que la mort est présence plutôt qu'absence dans le sens traditionnel du mot.

Chez Simon, la mort acquiert le statut de l'effet-de-personnage en dépouillant les personnages de leur réalité physique. En lisant les passages qui décrivent le corps physique des agonisants, le lecteur substitue la mort au personnage. Il visualise la mort plutôt que les personnages agonisants dans les descriptions qui présentent le corps osseux, le corps saillant et le corps fantastique. Il semble donc que la mort possède une « puissance d'exister » comme le décrit Jouve : « La vie, c'est le mouvement : l'être n'est pas existence, mais puissance d'exister. » (1992 : 116) Nous avons vu que la mort immobilise et fige le corps des mourants, alors que c'est elle qui est en mouvement. La mort demeure un effet-de-personnage parce qu'elle prive les autres personnages de leur propre existence. Il

semble qu'elle s'efforce de vivre, tandis que les personnages mourants, particulièrement la tante Marie et le vieil homme hospitalisé, sont plutôt résignés à la mort. Ils sont fragilisés par la présence de la mort dans leur corps, et ils ne déploient pas d'efforts pour empêcher l'ébauche de cet effet-de-personnage de se parfaire. Ce n'est pourtant pas seulement à travers la constitution de son corps physique que le lecteur peut envisager la mort comme un effet-de-personnage, mais aussi à travers les descriptions métaphoriques et visuelles qui donnent l'illusion que la mort possède un corps parlant. Dans le chapitre suivant, nous poursuivrons l'idée que la mort détient les capacités communicatrices de la même manière que les personnages simoniens.

### Chapitre III : Le Corps parlant

ESTRAGON. – En attendant, essayons de converser sans nous exalter, puisque nous sommes incapables de nous taire.  
VLADIMIR. – C'est vrai. Nous sommes intarissables.  
ESTRAGON. – C'est pour ne pas penser.  
VLADIMIR. – Nous avons des excuses.  
ESTRAGON. – C'est pour ne pas entendre.  
VLADIMIR. – Nous avons nos raisons.  
ESTRAGON. – Toutes les voix mortes.  
VLADIMIR. – Ça fait un bruit d'ailes.  
ESTRAGON. – De feuilles.  
VLADIMIR. – De sable.  
ESTRAGON. – De feuilles.

Samuel Beckett, *En attendant Godot* (pp. 80-81)

La capacité de communiquer est une des caractéristiques essentielles de l'être romanesque. Les personnages qui peuplent le monde représenté dans un roman communiquent en échangeant des messages, en quoi ils ressemblent aux personnes du monde réel. Walter Ong (1979) explique :

*[...] every human being who is not physiologically or psychologically impaired, inevitably learns to speak. Speech wells up out of the unconscious, supported by unconsciously organized grammatical structures [...]. Speech is structured through the entire fabric of the human person. (2)*

Une qualité semblable est également observée chez les animaux non-humains, qui utilisent les sons pour communiquer avec d'autres membres de leur propre espèce. On peut aussi communiquer des attitudes et des sentiments par le mouvement du corps physique. Les gestes, les expressions du visage et la posture du corps sont des formes de communication non-verbale car, à travers elles, on ne « [...] s'exprime [pas] par les mots, le langage. » (CNRTL, « verbale ») La communication, qui entraîne la participation du corps et des

organes de la parole, fait partie de ce que l'on peut appeler le corps parlant des personnages romanesques.

Dans les romans de Simon, la souffrance transforme la façon dont les personnages communiquent. La parole est souvent remplacée par des sons incompréhensibles, comme le râle « formidable », « monotone », « obsédant et cadencé » (H, 56) de la tante Marie, ou par une gestuelle. C'est par exemple « le geste [...] d'ennui » (T, 64) du vieil homme hospitalisé qui remplace la parole. De plus, les personnages parlent parfois à travers un porte-parole. Rappelons la figure de la bossue dans *L'Herbe* et *Le Tramway* à laquelle nous reviendrons plus tard dans le chapitre, et comment elle traduit les sons incompréhensibles de la tante Marie. Le corps parlant des personnages agonisants est ainsi constitué de sons et de gestes, et il peut être représenté par un intermédiaire. Puisque l'effet-de-personnage de la mort ressemble aux personnages simoniens, nous imaginons que la mort possède elle aussi un corps parlant composé de sons et de gestes.

Nous étudierons dans ce chapitre l'esquisse d'un personnage qui se concrétise dans la représentation du corps parlant des personnages agonisants. Les manifestations sonores et les gestes qui proviennent d'un corps presque mort ou déjà mort permettent au lecteur d'y voir le corps parlant de l'effet-de-personnage de la mort. Le corps parlant des mourants fonctionne comme un espace à travers lequel la mort communique. Pour arriver à une telle conclusion, nous examinerons deux formes de communication : la communication orale et la communication visuelle. Ces catégories servent à contourner la notion que la mort possède des compétences discursives, ce qui présuppose l'existence d'un système cognitif. Le système cognitif est abstrait, fait « [...] [des] pensées, sentiments, passions, angoisses

ou désirs d'un personnage [...] » (Jouve 1992 : 111). La première partie de notre étude de la mort en lien à la communication orale sera basée plutôt sur la représentation d'aspects concrets qui constituent le corps parlant, comme l'orifice buccal et les manifestations sonores. Nous nous appuyerons sur les recherches de Jean-Luc Nancy et d'Henri Bergson dans leurs ouvrages *Ego Sum* (1979) et *Le Rire, Essai sur la signification du comique* (1964), respectivement, afin de montrer pourquoi dans certaines scènes la bouche et le ricanement appartiennent plus à la mort qu'aux personnages agonisants. La deuxième partie du chapitre associée à la communication visuelle se concentrera sur le corps qui parle, c'est-à-dire la gestuelle des agonisants, et le corps parlant du texte. La description de certains gestes et postures du corps mourant donne à visualiser le corps parlant de la mort, et les métaphores de la mort contribuent aussi à l'illusion que la mort est un effet-de-personnage. Vu de cette manière, la mort n'est pas absence, mais elle détient une présence formidable.

### **3.1 La Communication orale**

Tout d'abord, le corps parlant communique en engageant deux aspects : les organes de la parole, notamment la bouche, et un aspect auditif, c'est-à-dire l'articulation sonore. Sans la bouche, il n'y aurait pas de *corps* parlant. Sans articulation sonore, il n'y aurait pas de *corps parlant*. Pour montrer la présence d'un corps parlant que l'on pourrait associer à la mort, nous étudierons la représentation de la bouche selon l'interprétation de Nancy, ainsi que les manifestations sonores, et plus spécifiquement le ricanement par opposition au rire comme le définit Bergson dans son ouvrage. Nous concentrerons notre étude de la

communication orale sur les scènes de la maladie, de la guerre, de la souffrance et de la mort des personnages.

Avant de commencer, reconnaissons que deux critiques simoniens discutent en profondeur des concepts de la bouche et du rire. Rioux-Watine (2007) examine l'omniprésence de l'image buccale chez Simon, et comment elle peut représenter soit la bouche soit le sexe féminin selon le contexte textuel. Rioux-Watine analyse, entre autres choses, la description de la bouche comme une blessure saignante qui est liée directement à la souffrance et à la mort des personnages. Elle dit : « C'est donc bien toujours chez les morts que la bouche prend un relief obsédant. Elle est l'organe des cadavres [...] » (2007 : 386). La bouche, qui, à première vue, n'a rien à voir avec la mort, est un des endroits où la mort est fortement présente dans le corps des personnages agonisants. Ce n'est pas seulement la bouche, mais aussi les processus buccaux que Rioux-Watine associe à la mort. La dévoration et la digestion, surtout lorsqu'elles se rapportent à la guerre, symbolisent une « néantisation » (Rioux-Watine 2007 : 447) de l'individu. Rioux-Watine explique : « Dès que le sujet se représente sa propre disparition ou celle de l'autre, c'est le plus souvent sous la forme d'un phénomène de manducation ou de digestion. » (2007 : 444). La mort n'est pas passive, mais elle est une force active qui détruit le corps des mourants. C'est sur ce même fil que nous entraînons notre étude de l'effet-de-personnage de la mort. Nous ne cherchons pas à démontrer l'existence du lien entre la mort et la bouche, qui est déjà esquissé chez Rioux-Watine, mais à analyser la façon dont la représentation de la bouche inscrit le corps parlant du quasi-personnage de la mort. Nous reviendrons sur les images de la dévoration et de la digestion dans le prochain chapitre, qui porte sur le corps pulsionnel.

Le travail de Bonhomme (2011) est particulièrement pertinent à notre analyse du ricanement dans les romans de Simon. Elle étudie les images risibles dans les textes de Simon, et elle s'appuie, comme nous, sur la théorie du rire de Bergson. Bonhomme décrit dans quelles situations les corps agonisants, mourants et souffrants suscitent le rire du lecteur. Par exemple, elle explique que le corps des personnages menacés par la mort est risible parce qu'il est décrit comme figé et mécanique. Les personnages se comportent plus comme des automates, image que nous avons mentionnée dans le chapitre précédent, et moins comme des personnes sur lesquelles ils sont basés. Ce qui fait rire, c'est un corps humain et « vivant » (à l'opposé de « mort » dans le monde inventé) qui agit comme une machine. Bien que nous examinions les mêmes concepts que Bergson, nous les utilisons de manière différente. Nous allons comparer et contraster la description du rire et du ricanement afin de démontrer pourquoi le rire est propice aux agonisants et le ricanement, à l'effet-de-personnage de la mort. Commençons notre discussion de la mort avec une étude de la bouche.

### **3.1.1 La Bouche**

À travers les siècles, les philosophes – de Platon, Aristote et Descartes à Kant, Heidegger et Merleau-Ponty – se sont intéressés à la métaphysique, c'est-à-dire à la spécificité de l'existence humaine. Pour Descartes (1637), l'existence est liée aux capacités cognitives. C'est lui qui affirme : « *Je pense, donc je suis* » (Descartes 2002 : 22, l'italique de Descartes). Husserl, et après lui Merleau-Ponty, croient que l'existence est « incarnée » (Reynaert 2009 : 98). Merleau-Ponty (1945) pose par exemple la question suivante :

« Pourquoi notre corps est-il pour nous le miroir de notre être, sinon parce qu'il est un *moi naturel*, un courant d'existence donnée [...] » (1976 : 199 ; l'italique de Merleau-Ponty).

C'est grâce au corps physique que nous avons l'impression d'être dans le monde (Reynaert 2009 : 98). Quant à Jean-Luc Nancy (1979), il crée un lien explicite entre notre « sens d'être » et l'orifice buccal. Il explique dans la préface à la version anglaise de son ouvrage,

*Ego Sum* :

[...] *the sense of "being" [sens d'"être"] ought not to be understood as a "sense of Being" ["sens de l'Être"]. But the sense of "being" is an act of speech, [...] for even when I simply sense without saying anything, the "I" of the "I sense" is pronounced silently as the knowing-oneself-sensing (or sensing-oneself-sensing) of the existent that senses, and thus senses itself.* (Nancy 2016 : ix ; guillemets anglais de Nancy)

Il suggère que notre sens de la réalité découle des actes de parole que nous sommes capables de produire et qui nous donnent un « sens d'être » ou bien la certitude que nous existons dans le monde réel.

Nancy continue en disant que notre « sens d'être » s'actualise à travers la bouche, l'organe où se produisent des énonciations verbales :

Le lieu ontologique, le lieu de la substance est le lieu d'où j'énonce ce discours. L'invention se confond avec l'énonciation, elle ne peut avoir lieu dans aucun lieu, en aucune instance antérieure ou sous-jacente à l'extrémité de la feinte, puisque cette extrémité porte la fiction généralisée de l'absence de tout être et de toute vérité. La substance ici n'est donc pas sous-jacente, elle *s'énonce*. Ou bien, elle est la sous-jacence de l'énonciation à elle-même... : la profondeur vide, la cavité retranchée d'où se fait entendre une voix [...] (1979 : 120-1).

C'est à travers la cavité buccale que nous devenons présents à nous-mêmes et que nous pouvons concevoir un « moi » et un « je ». Nancy explique :

Mais quelque chose [...] s'ouvre (ça aurait donc allure ou forme de bouche) et cette ouverture s'articule (ça aurait donc allure de discours, donc de pensée), et cette ouverture articulée, dans une contraction extrême, forme : *je*. Du coup,

convulsée, elle se forme en *je*, elle s'éprouve *je*, elle se pense *je*. (Nancy 1979 : 157 ; l'italique de Nancy)

Par conséquent, Nancy pense que « [l]a bouche est l'ouverture de *Ego*, *Ego* est l'ouverture de la bouche. » (1979 : 162 ; l'italique de Nancy) De ce point de vue, la représentation de la bouche est un élément qu'il est essentiel d'explorer afin d'identifier la réalité de l'existence. Dans les scènes où la mort est présente, et où il y a des références à l'orifice buccal sans référent stable, un lecteur peut envisager que la mort possède sa propre bouche.

Dans son étude, Rioux-Watine parle du motif de la bouche souffrante à travers les descriptions de la coupure, de l'asphyxie, de la faim, de la souillure, de la blessure et du brûlement (2007 : 380). Nous reprendrons ici quelques-uns de ces exemples pour montrer la récurrence de cette image. C'est à travers la bouche de la tante Marie qu'émane « ce râle continu, paisible et formidable qui [...] semblait la respiration monstrueuse de quelque géant [...] » (H, 16). Le lecteur voit dans l'image une contradiction entre la vieille femme fragile et le souffle « monstrue[ux] de quelque géant ». Même si on est tenté de croire que le son du râle marque la présence de l'effet-de-personnage de la mort comme le suggère Gould<sup>24</sup> – car la mort est cette monstruosité qui submerge le personnage de Marie – on y voit seulement une métaphore de la mort-phénomène. La respiration de la tante Marie devient de plus en plus laborieuse parce qu'elle s'approche de la mort. Le lecteur a aussi l'impression que Georges est blessé par un brin d'herbe qu'il essaie de manger : l'herbe coupe sa langue (RF, 292). Quelque chose qui a le potentiel de rassasier la faim et d'entretenir la vie à la guerre devient dangereux et est donc évité. Un client dans un

---

<sup>24</sup> Gould (1981) décrit le rôle de la tante Marie de la manière suivante : « [...] *the powerful noise of death [that] has begun to pass through the walls, passing through the house like a remindful and haunting spectre [...]* » (83). Elle utilise aussi : « *the booming sounds of death* », « *death's "cavernous rumble"*. » (1981: 83)

restaurant est décrit avec une « bouche de mort édentée » (Hist, 216). C'est l'adjectif « édentée » qui permet de visualiser le client comme un individu âgé qui s'approche de la mort. La bouche d'Hélène, la femme angoissée du narrateur dans le même texte, trahit une souffrance intérieure : « les coins de sa bouche tremblant légèrement [...] » (Hist, 385). Ces exemples confirment que la mort et la souffrance sont souvent représentées dans la description de la bouche.

De plus, les cadavres sont presque toujours décrits avec la bouche ouverte. Wack, par exemple, « avait été arraché de son cheval gisant mort la tête en bas me regardant de ses yeux grands ouverts la bouche grande ouverte [...] » (RF, 99). Cette image est reprise plus tard dans le même roman : « [...] la bouche toujours ouverte sur le même cri [...] » (RF, 179), et ensuite dans le contexte de la mort de Reixach « [...] avec sans doute comme Wack cette expression de surprise stupide des morts, la bouche bêtement ouverte [...] » (RF, 277). Il y a aussi l'image d'un cheval mort sur la route dans *La Route des Flandres* : « [...] la mâchoire ouverte [qui] laissait voir la tache violette du palais [...] » (30). Puisque la bouche ouverte est un trait caractéristique des personnages morts, et que l'effet-de-personnage de la mort emprunte ses attributs des personnages simoniens, nous disons que la bouche ouverte doit constituer elle aussi un des traits caractéristiques du corps parlant de la mort.

La cavité buccale ouverte est représentée comme une cavité terrestre pourvue de lèvres dans *La Route des Flandres*. Par exemple, il y a une description de Georges qui se cache entre les « lèvres du fossé » pendant une embuscade à la guerre :

[...] Georges, toujours couché dans le fossé, attentif, raide, maintenant complètement insensible et paralysé de crampes, [...] son corps tout entier

aplati, comme s’il s’efforçait de disparaître entre *les lèvres du fossé*, se fondre, se glisser, se faufiler tout entier par cette étroite fissure pour réintégrer la paisible matière (matrice) originelle [...] (RF, 274-275 ; notre italique)

Quelques pages plus tard, la même expression est utilisée pour parler des rapports sexuels entre Georges et Corinne :

[...] il me semblait rapetisser à mesure qu’il [le pénis] grandissait se nourrissait de moi devenait moi ou plutôt moi devenant lui et il ne restait plus alors de mon corps qu’un fœtus ratatiné rapetissé couché entre *les lèvres du fossé* comme si je pouvais m’y fondre y disparaître m’y engloutir accroché comme ces petits singes sous le ventre de leur mère [...] (RF, 289-290 ; notre italique)

Même si le contexte est différent, le lecteur a l’impression que le narrateur fait également référence à la guerre dans la deuxième citation et aux rapports sexuels dans la première. Les glissements à peine perceptibles entre la guerre et la scène sexuelle dans la troisième partie du roman établissent un rapport entre les deux scénarios. Alors, l’expression « lèvres du fossé » évoquent une bouche soit comme une ouverture dans la terre soit comme le sexe féminin à la représentation duquel nous reviendrons dans le prochain chapitre. Rioux Watine affirme : « [...] le percement de la frontière (de la terre, de la peau) est fantasmé comme une bouche ouverte. » (2007 : 401) C’est donc le mot « lèvres » et l’image de l’enfoncement dans la terre qui permettent d’envisager cet orifice terrestre comme bouche<sup>25</sup>. Par conséquent, le « fossé » représente une cavité buccale qui se transforme en bouche de la mort par son lien avec la « fosse », et cette bouche rappelle d’autres bouches ouvertes de Wack, de Reixach et du cheval sur la route. La bouche ouverte chez Simon

---

<sup>25</sup> Selon Rioux-Watine : « L’oralité, c’est donc aussi le fantasme de l’orifice, du percement de la limite, de l’orée : la frontière enfin crevée, qui laisse aussi entrevoir l’origine. Un excursus lexical s’impose ici : « orée », « oral » et « orifice » ont bien la même origine » (402). Cette idée concrétise le fait que l’orifice terrestre est aussi lié à la bouche, endroit de l’oralité.

n'est pas seulement un signe de mort comme le pense Rioux-Watine, mais elle est aussi un signe de la présence de l'effet-de-personnage de la mort.

Le mot « fossé » rappelle un autre mot qui possède une connotation clairement reliée à la mort. Comme le mot « fossé », qui renvoie au fait d'avoir été creusé, une fosse est aussi une cavité dans la terre, mais ce mot-ci est utilisé en particulier dans le contexte de la mort (TLFi, « fossé »). Les mots « fosse » et « fossoyeur » proviennent tous les deux du latin *fossa* qui signifie « tombe » (Dictionnaire étymologique, « fosse »). Le fait que, dans cette description, Georges est essentiellement « sous terre » transforme le fossé dans lequel il se cache en fosse. Cette association avec le danger de mort et le monde souterrain, qui dans la mythologie grecque est peuplé de divinités telluriques, permet de rapprocher l'image du fossé à celle d'une bouche ouverte de la mort.

Dans la scène citée ci-dessus (RF, 274-275), la bouche de la mort est présentée de manière contradictoire. D'un côté, elle protège Georges de la mort imminente au champ de bataille. D'un autre côté, la bouche semble être en train de dévorer Georges parce qu'il est enfoncé entre les « lèvres du fossé ». Comme l'explique Rioux-Watine : « [...] mourir c'est – outre être englouti par le fossé – être dévoré par les vers [...] » (2007 : 444). Le lien entre la bouche et la mort est implicite dans sa remarque, évoqué par les substantifs « fossé » et « vers », ainsi que le verbe « dévoré », donc nous disons que mourir, c'est être dévoré par l'effet-de-personnage de la mort en tant qu'actant. Nous reviendrons à l'idée de la dévoration dans le prochain chapitre sur le corps pulsionnel, mais pour le moment, il suffit de rappeler la double représentation de la mort chez Simon. Comme nous l'avons mentionné dans l'introduction de la thèse, la mort submerge les personnages, mais elle est

aussi perçue comme un endroit de paix et de repos. On retrouve donc des similarités entre la métaphore de la mort et l'effet-de-personnage de la mort.

Ce sont d'autres effets buccaux qui donnent l'impression d'une présence en filigrane que nous relient à l'effet-de-personnage de la mort. Rappelons en particulier un cheval mort dans *La Route des Flandres* et *Histoire* et l'aspect ricanant de « ses longues dents » (RF, 304 ; Hist, 108). C'est comme si « par-delà la mort [le cheval] [les] narguait prophétique fort d'une connaissance d'une expérience que nous ne possédions pas, du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère [...] » (RF, 304). L'image des dents, qui attire l'attention dans la scène de la mort du cheval, devient une indication matérielle de la présence de la mort, qui est invisible en elle-même. Notons que les vieillards « à demi momifiés » (45) dans *Le Vent* possèdent aussi les dents « rongées » (45). La condition pourrie des dents dans le corps des vieillards rend visible le progrès de la décrépitude qui mène à la mort. Les dents montrent à quel point le corps appartient déjà à la mort.

Un lecteur attentif des romans de Simon peut facilement identifier les dents de la mort dans le langage métaphorique. Dans *L'Acacia*, on lit une description d'un paysage anéanti par la guerre :

[...] [c'est] comme si tout, collines, champs, bois, villages, avait été défoncé ou plutôt écorché par quelque herse gigantesque et cahotante, aux dents tantôt écartées, tantôt rapprochées, ne laissant subsister derrière elle rien d'autre que quelques pans de murs et quelques troncs d'arbres mutilés [...] (19).

Dans la scène, la herse, un outil de jardinage, est une métaphore de la destruction et de la mort. Cette description n'aurait rien de particulier sans la métaphore des « dents » qui sont « tantôt écartées », « tantôt rapprochées ». La juxtaposition de ces groupes adjectivaux

donne l'impression que les dents sont en mouvement. Il semble qu'elles s'ouvrent et se referment comme si elles faisaient partie d'une bouche invisible. C'est donc comme si la herse qui dévore le pays ravagé par la guerre et la mort, telle une bouche dévore de la nourriture, représentait la mort elle-même. La description des voitures bombardées emploie elle aussi l'image de dents pour signifier la présence de la mort :

La nuit suivante les cavaliers qui couvraient la retraite remontèrent un convoi immobilisé sur une route par un bombardement et dont les voitures brûlaient encore. À la lueur des flammes, on pouvait voir les corps carbonisés des conducteurs encore assis à leurs volants. Certaines des camionnettes étaient renversées sur le côté, leurs bâches à demi consumées, et à l'intérieur on distinguait vaguement des tas confus. [...] De petites flammes bleues et jaunes en dents de scie se poursuivaient sur les poutres des charpentes écroulées. (A, 313-314)

Le feu réduit toute chose en cendres, donc à la poussière, ce qui dans la Bible symbolise la mort : « C'est à la sueur de ton visage que tu mangeras du pain, jusqu'à ce que tu retournes dans la terre, d'où tu as été pris ; car tu es poussière, et tu retourneras dans la poussière. » (Genèse 3.19) Les références à la bouche et aux dents instaurent ainsi chez le lecteur le sentiment d'une présence indépendante des occurrences spécifiques des êtres morts ou mourants. Le lecteur relie cette présence à l'effet-de-personnage de la mort dont la force destructrice et anéantissante traverse les images étudiées.

En plus des dents, la bouche comprend la langue. La langue est une partie buccale, et elle se rapporte aussi à la parole<sup>26</sup>. Examinons d'abord la signification de la langue comme organe de la cavité buccale. Nous reprenons la description de Georges qui mange

---

<sup>26</sup> Britton (1982) affirme le lien entre les « langues d'herbe » et la voix narrative : « [...] *there is suggestion that the narrative voice does not belong to any of the characters, but to the grass itself* [...] » (453). Selon Gould (1981) : « *Louise is compelled to listen to and decipher the "language" of her natural environment [...] that continues its course in spite of human tragedy.* » (84)

un brin d’herbe : « [...] espérant apaiser calmer un peu ma faim j’essayai de la mâcher, pensant C’est pareil à de la salade, le jus vert et âpre faisant mes dents râpeuses un brin effilé me coupa la langue comme un rasoir [...] » (RF, 292). Au lieu de soulager la faim, l’herbe blesse la langue de Georges. La langue devient donc un lieu de souffrance dans la scène. On constate aussi les occurrences de l’expression « les langues d’herbe » qui associent la forme des brins d’herbe à la forme de la langue de l’orifice buccal. En réfléchissant sur la mort de la tante Marie, par exemple, Louise est décrite de la manière suivante :

Toujours debout, l’herbe, les minces langues d’herbe le long de ses jambes nues mollement balancées, [...] les hautes graminées, leurs têtes arachnéennes oscillant, flexibles, léchant ses chevilles, les multiples et vertes langues de la terre [...] (H, 17).

Cette idée se répète plus tard dans le roman : « [...] les langues de l’herbe léchant ses jambes nues [...] » (H, 90). Dans cette scène, Louise essaie d’échapper au rôle de la tante Marie, mais elle revient toujours à la question de la signification de la vie même dans le refuge de la nature. Il est donc possible de voir les « langues » d’herbe comme la langue buccale de la mort qui se profile sous les traits à peine esquissés d’une présence à qualités humaines.

D’autres exemples concrétisent l’association entre l’herbe et la mort. Les réflexions sur la mort viennent à l’esprit de Louise quand elle s’allonge dans l’herbe. Louise y imagine que son corps est mort : « Voilà. Je suis morte [...] toujours immobile, la tête toujours à la même place – pouvant sentir le creux, la forme moulée de son crâne dans la terre molle [...] » (H, 176). Georges ressemble aussi à un mort quand il se cache dans un trou dans la scène dont nous avons déjà discuté : « [...] ce serait l’herbe qui se nourrit de moi [...] »

(291). Même les représentations visuelles montrent « la mort d’hommes de guerre plus ou moins légendaires, agonisant presque toujours à demi étendus dans l’herbe [...] » (A, 319). Dans le langage quotidien, l’association de la mort avec les couches de terre en dessous de la végétation de surface transparait dans les expressions comme « manger les pissenlits par la racine », « manger les salades par le trognon » ou « se retrouver six pieds sous terre ». Puisque les descriptions de l’herbe sont souvent associées à la mort et que la forme de l’herbe ressemble à l’organe buccal, nous proposons d’imaginer les références aux brins d’herbe dans les scènes où la mort est mentionnée comme preuve de l’existence d’un *corps* parlant de la mort.

### 3.1.2 La Communication sonore

Un corps parlant c’est un corps qui communique. À première vue, la souffrance et la mort instaurent une atmosphère de silence dans les textes de Simon. Les agonisants et les personnages en deuil ne répondent pas aux questions ou ils émettent des sons incompréhensibles. Dans *L’Herbe*, la bossue interprète les marmonnements, « l’espèce de grondement caverneux » (H, 81) de la tante Marie. La femme qui s’occupe de la mourante est « capable de traduire un langage que personne d’autre ne pouvait entendre, ou, le plus souvent, pas de langage du tout [...] » (H, 81). Iglésia et les autres soldats sont tourmentés par un cheval mourant et ne répondent pas aux questions de Georges dans *La Route des Flandres* :

[...] Qu’est-ce qu’il y a qu’est-ce qui se passe ? mais ils ne me répondirent même pas, pensant sans doute que c’était inutile [...] je m’approchai et regardai à mon tour pendant un moment le cheval respirant péniblement, Iglésia était là lui aussi mais pas plus que les autres il n’avait paru m’entendre

quoique entre lui et moi je pensais j'espérais qu'il pourrait au moins y avoir une possibilité de contact [...] il était à peu près aussi renfermé aussi taciturne aussi peu communicatif que n'importe lequel d'entre eux et comme eux toujours occupé absorbé [...] (49-50)

La mort entraîne une atmosphère de respect, et donc de silence. Ou bien, la mère en deuil dans *L'Acacia* utilise les tantes comme interprètes : « [elle] ne formulait pas elle-même les questions, usant des deux femmes [...] comme des sortes d'interprètes, comme si elle-même n'avait pas parlé la même langue ou comme si quelque rite lui interdisait de s'adresser directement à des inconnus [...] » (16). C'est presque comme si la mort de son mari avait eu des effets si profonds sur son corps physique et mental que la femme ne possédait plus l'énergie de parler. Aussi, le rapport entre le vieil homme hospitalisé et le narrateur dans *Le Tramway* est décrit de la manière suivante : « [...] quoique depuis que l'on m'avait installé dans cette chambre nous avons tous deux, comme par un accord tacite sur l'inutilité (ou la futilité) de toute parole, gardé le silence [...] » (63). La proximité de ces personnages à la mort rend donc la parole « inutile ». Pourquoi parler quand la mort est inévitable ? Le lecteur a l'impression que les agonisants parlent donc la langue du silence qui est aussi, traditionnellement, celle de la mort. Comme le phénomène de la mort, qui éteint la voix, les agonisants restent muets.

Si le silence est la langue de la mort, la mort est perçue comme absence plutôt que comme présence. Et si la mort est absence, elle est aussi absente, c'est-à-dire qu'elle n'existerait pas comme un effet-de-personnage chez Simon. C'est pourtant grâce aux manifestations sonores sous forme de ricanement que le corps *parlant* de la mort s'actualise. Dans les romans de Simon, le ricanement est presque toujours associé à un corps mourant ou déjà mort. La tante Marie possède « ce visage ricanant, se moquant,

comme une superficielle couche de chair imperméable, impénétrable [...] » (H, 59). Le médecin explique que « c'était le côté correspondant à la partie du cerveau qui n'était plus irriguée [qui] lui donn[ait] une expression moqueuse, sarcastique [...] » (H, 59). Un cheval mort à la guerre est décrit de façon similaire :

[...] le cheval était mort pendant la nuit et nous l'enterrâmes au matin dans un coin du verger [...] je le regardai osseux lugubre plus insecte plus mante religieuse que jamais [...] l'amer ricanement de ses longues dents découvertes comme si par-delà la mort il nous narguait prophétique fort d'une connaissance d'une expérience que nous ne possédions pas, du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère [...] (RF, 304)

Pareillement, le narrateur dans *Histoire* imagine « [l]es longues dents jaunes ricanant [...] » (108) des chevaux à la bataille de Waterloo. Le cheval est favorisé parmi les autres animaux parce qu'il éprouve la souffrance de la même manière que son cavalier<sup>27</sup>. Dans *Le Tramway*, ce sont les hommes mutilés qui ont frôlé la mort pendant la guerre qui irritent la mère du narrateur. Leur présence lui rappelle sans cesse que son mari n'a pas survécu : « [...] leur existence (ou leur obstination à vivre) était perçue par elle comme un affront à sa douleur, un ricanement sans cesse renouvelé [...] » (23). Dans le même roman, le narrateur décrit de la façon suivante sa réaction à la présence du vieil homme qui partage avec lui sa chambre d'hôpital :

Vieillard (mon voisin dans la chambre double où l'on me mit tout d'abord après la première nuit passée au TRANSIT) dont la seule vue, d'emblée, a été pour moi un choc, éprouvant immédiatement à son égard une insurmontable répulsion, non que ce malheureux fut malpropre ou d'un aspect dégoûtant mais peut-être, paradoxalement, parce que sa personne semblait incarner jusqu'à la caricature une résistance pour ainsi dire obscène à ce pour quoi nous nous trouvions tous les deux là, comme s'il m'était donné de voir et de cohabiter avec une sorte de double ricanant de moi-même [...] (T, 58-59)

---

<sup>27</sup> En étudiant *La Route des Flandres*, Raclot (1997) dit : « L'agonie du cheval de la grange est une image de la souffrance humaine. » (80)

Dans tous ces exemples, le ricanement provient d'un individu qui est soit déjà mort, soit au seuil de la mort. Puisqu'un corps mort, ou même un corps comateux, n'est pas capable de ricaner, le lecteur peut donc se demander quel sujet, autre que les êtres mourants, serait la source de ce ricanement. Nous voyons ici une manifestation de l'effet-de-personnage de la mort.

Il est curieux que les romans représentent les agonisants de cette manière, surtout parce qu'on constate un nombre frappant de références non pas au ricanement mais au rire dans l'œuvre simonien. Par exemple, Rose « fai[t] entendre ce rire bref, dur [...] sans joie, qui était même le contraire du rire [...] » (V, 100) en parlant de sa vie avec le gitan. Après la mort de Rose, Montès, mortifié mais vivant, laisse sortir « [un] rire malheureux, sans gaîté, comme pour s'excuser, mais s'étranglant, ne parvenant à extraire de sa gorge qu'un ridicule gargouillis [...] » (V, 186). De sa part, Louise fait entendre « cette sorte de rire silencieux, morne, qui est comme le contraire du rire [...] » (H, 151). À plusieurs reprises, le narrateur dans *L'Acacia* est « habité par cette sorte de rire silencieux, furibond, froid, qui était le contraire de la gaieté et qui s'était installé en lui quatre jours plus tôt [...] » (335-336). Cet homme est « accompagné de ce même rire silencieux » (A, 350), décrit encore comme « cette chose [...] [qui] se mettait de nouveau à rire, incoerciblement, sauvagement. » (A, 355) Alors que le rire est un attribut humain, le ricanement le remplace dans les descriptions des agonisants au seuil de la mort. La clé de la distinction entre l'emploi du rire et du ricanement chez Simon se fonde sur leurs définitions différentes et sur la théorie du rire de Bergson.

De manière générale, le rire est une réaction consciente. Ce verbe signale une manifestation « [d']un état émotionnel, le plus souvent un sentiment de gaieté, par un élargissement de l'ouverture de la bouche accompagné des expirations saccadées plus ou moins bruyantes [...] » (CNRTL, « rire »). Le fait que le rire « manifeste » un « état émotionnel » montre que les individus qui rient possèdent un certain contrôle de cette expression sonore. Prenons les exemples du rire cités ci-dessus. Bien que le rire n'y soit pas gai, il « constitue [...] une sorte de protection »<sup>28</sup> (Bonhomme 2011 : 163) pour les personnages. Rose, Montès et Louise rient délibérément afin de minimiser la douleur et la gravité de la situation. Leur rire est un mécanisme compensatoire.

De l'autre côté, le ricanement est un rire « forcé » ou « contenu » (CNRTL, « ricaner »). Il possède notamment « une intention malveillante [...] de la moquerie ou du mépris. » (CNRTL, « ricaner ») Le ricanement antagonise et menace. Il ne protège pas, mais il blesse. Dans les romans de Simon, le ricanement est souvent décrit comme forcé. La majorité des occurrences du mot « ricanement » apparaissent dans les descriptions des agonisants ou des malades. On peut l'envisager comme « forcé » par la mort qui prend progressivement le contrôle de leur corps physique mourant. Le caractère menaçant et cynique du ricanement rappelle la façon dont le phénomène de la mort menace constamment et subrepticement la vie de tous les jours. Vu que la mort est « sans mystère, évidente, irréfutable, la seule certitude en fin de compte » (V, 185-6), le ricanement des

---

<sup>28</sup> Bonhomme reconnaît ici la théorie de Bergson. Nous citons Bergson : « [...] le comique exprime avant tout une certaine inadaptation particulière de la personne à la société [...] » (1964 : 101). Nous avons aussi rencontré cette notion chez Astruc qui commente la théorie bergsonienne : « [le rire] referme la société sur elle-même par pression sur les déviants. En effet, [...] [il] demeure une réaction qui vise à préserver ou recouvrer une certaine forme de "santé" [...] » (Bonhomme 2011 : 137).

agonisants semble manifester le triomphe de l'effet-de-personnage de la mort qui se moque de la vie car celle-ci progresse irrémédiablement vers la mort. Par son essence même, le ricanement permet au lecteur d'imaginer la présence d'une figure autre que les personnages et qui est ouvertement sinistre et hostile à la vie.

Selon Henri Bergson, le rire est avant tout lié à « ce qui est proprement humain. »

(1964 : 2) Il explique :

Un paysage pourra être beau, gracieux, sublime, insignifiant ou laid ; il ne sera jamais risible. On rira d'un animal, mais parce qu'on aura surpris chez lui une attitude d'homme ou une expression humaine. On rira d'un chapeau ; mais ce qu'on raille alors, c'est la forme que des hommes lui ont donnée, c'est le caprice humain dont il a pris le moule. (1964 : 2-3)

Autrement dit, c'est un être humain qui rit d'un autre être humain « dans son milieu naturel qui est la société. » (Bergson 1964 : 6) Son rire peut être bienveillant, mais il peut aussi agir comme « une correction » qui est « [f]ait[e] pour humilier » (Bergson 1964 : 150). Ce type de rire est donc un phénomène culturel dont l'un des objets est celui de corriger les déviations dans le comportement de l'être humain. Ces déviations, selon Bergson, sont celles « de l'automatisme installé dans la vie [...] » (1964 : 25). Il donne comme exemples la répétition, la mécanique et la raideur. Ce sont des qualités qui sont en décalage avec la fluidité et la mobilité de la vie humaine, et qui rapprochent le corps vivant d'une simple machine. Le rire se déclenche donc parce que l'être humain se comporte comme s'il « n'[était] plus de la vie [...] » (Bergson 1964 : 25), tout en étant vivant. Le rire fonctionne pour protéger les valeurs de la vie et les normes sociales.

Chez Simon, le ricanement des agonisants peut aussi référer à la folie de l'être humain. Cependant, à la différence du rire, le ricanement ridiculise les besoins, les espoirs

et les désirs qui constituent la base de l'existence humaine. Dans *L'Herbe*, il représente la futilité de la tentative d'échapper à la mort : « *Louise learns about the solitary nature of mankind's end [...] [and] the futility of all rebelliousness against la condition humaine.* » (Gould 1981 : l'italique de Gould) Alors, la jeune femme décide de ne pas partir avec son amant : « [...] sachant maintenant qu'elle ne viendra pas, sachant qu'il sait qu'elle ne viendra pas [...] se demandant seulement depuis combien de temps elle le sait, si elle ne l'a pas toujours su, si tout cela n'a pas été qu'un mensonge [...] » (H, 177). Dans *La Route des Flandres*, le ricanement montre que la mort est « la certitude de l'absence de tout secret » (304). La mort est synonyme de néant. Ce commentaire suggère qu'il n'y a rien après la mort, rien à espérer. Le narrateur dans *Le Tramway*, qui est répugné par les actions du vieil homme, imagine que le vieillard ricane à ses dépens parce que la trajectoire de la vie du narrateur le conduira aussi vers la même fin. Le ricanement qu'entend la mère dans le même texte témoigne plutôt de l'injustice de la mort. À la différence du rire, le ricanement corrige les croyances et valeurs des vivants en face de la mort.

Contrairement au rire, tel qu'il est discuté par Bergson, le ricanement se situe du côté du mécanique et du rigide. Les agonisants sont souvent décrits comme des « gisants ». Cette position évoque celle d'un corps qui entre dans un état de *rigor mortis*. Par exemple, la tante Marie est une « fragile carcasse » (H, 72) et un « cadavre – une de ces choses que l'on empaquette en boîtes étanches, et enfouies ensuite en terre [...] » (H, 99). À l'exception de la main, qui se déplace inconsciemment, le corps de la vieille femme ne bouge plus. Un cheval mort sur la route est « osseux lugubre [...] avec ses pattes de devant repliées son énorme tête douloureuse et résignée [...] » (RF, 304). Le fait que le corps des

hommes-troncs est « martyrisé » (T, 20) suggère une faiblesse, donc une immobilité, alors que celui du vieil homme possède « quelque chose d'hallucinant [...] » (T, 61). Le corps physique qui se comporte de manière rigide et mécanique ne déclenche pas le ricanement, ce qui est le cas pour le rire des personnages incapables de sortir de la réalité de leur vie. Le fait que le ricanement se situe directement dans ce corps et se moque ouvertement des personnages vivants permet de l'imaginer comme preuve de l'existence d'un corps *parlant* de la mort. C'est pourquoi il n'est pas possible d'envisager le rire du narrateur dans *L'Acacia* (pp. 335-336, 350, 355) comme celui de la mort en dépit de la façon dont le narrateur est « habité » par le rire. Le narrateur ne rit pas intentionnellement, mais son rire manifeste sa *réussite* en face de la mort. Le rire naît pour la première fois après sa fuite du camp des prisonniers et réapparaît à deux autres reprises à la suite de cette scène. Son rire possède un aspect honteux parce qu'il est « silencieux » et « le contraire de la gaîté » (A, 350 et 355), mais c'est aussi un rire « de triomphe, de violence et d'invincibilité » (A, 350). Le rire affirme la vie tandis que le ricanement signale la présence de la mort.

N'oublions pas que le ricanement se déclenche dans des espaces situés en marge du courant principal de la vie. Il s'entend dans la grange, le champ de bataille et à l'hôpital, des « non-lieux » pour emprunter le terme de Marc Augé (1992) : « Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. » (100) La grange, le champ de bataille et l'hôpital sont des endroits qui isolent les individus des environnements familiers de la même façon que la souffrance, la maladie et la vieillesse éloignent les agonisants de leur vie quotidienne. Duffy (2005) souligne que ce sont des

états liminaux, une idée empruntée de Van Gennep et de Turner dans leurs ouvrages respectifs, *Les Rites de Passage* (1909) et *The Ritual Process : Structure and Anti-Structure* (1969). Duffy précise : « [...] *illness is readily classifiable within the category of the liminal experience; that is, a transitional state [...] in which the individual has been isolated from his/her familiar social context, routines and activities.* » (2005 : 210) Contrairement au rire, le ricanement apparaît dans des endroits de passage, c'est-à-dire des non-lieux où la mort est présente et active. Cette interprétation concrétise davantage le lien entre le ricanement et la mort dans l'œuvre simonien.

L'apparition de l'effet-de-personnage de la mort chez Simon pourrait être attribuée aux procédés de la communication orale qui mettent en place des aspects du corps parlant qui n'appartiennent à aucun personnage du roman. Le lecteur a l'impression que cet effet survient d'emblée grâce à la représentation métaphorique de la bouche, des lèvres, des dents et de la langue. Les descriptions ponctuelles de l'orifice buccal déformé et exagéré qui apparaissent dans le contexte de la mort, incitent à penser que cette bouche déformée appartient à la mort elle-même. On observe aussi la récurrence de la description du ricanement dans la représentation des personnages mourants ou déjà morts. Le ricanement symbolise une sorte de dépossession du corps. Le fait que le corps déchu est si proche de la mort crée chez le lecteur le sentiment d'une présence étrangère que nous relierions à l'effet-de-personnage de la mort. La constitution de la bouche et la représentation du ricanement permettent au lecteur de concrétiser la mort avec les mêmes traits caractéristiques des autres personnages simoniens.

### 3.2 La Communication visuelle

La communication ne se déroule pas exclusivement à partir de la cavité buccale et elle n'est pas non plus limitée à la parole. Il est aussi possible de communiquer à travers le langage corporel et l'écriture, deux types de communication qui dépendent de l'interprétation de signes visuels. En lisant un texte, le lecteur est confronté aux signes visuels qui renvoient aux objets ou aux concepts. Souvent, les mots nous trompent en nous menant dans des directions imprévues. Dans son *Discours de Stockholm* (1986), Simon mentionne la théorie des signes de Lacan. Il explique que le mot écrit possède plusieurs interprétations : « Les mots [...] ne sont pas seulement “signes” mais nœuds de significations ou encore, [...] carrefours du sens, de sorte que déjà par son seul vocabulaire la langue offre la possibilité de “combinaisons” en “nombre incalculable” [...] » (Simon 1986 : 28). Cette idée rappelle celle de Barthes (1973) qui parle de la « jouissance » des textes : « [...] la possibilité d'une dialectique du désir, d'une *imprévision* de la jouissance : que les jeux ne soient pas faits, qu'il y ait un jeu. » (11 ; l'italique de Barthes) Le mot écrit possède donc un dynamisme d'échange, tout en suggérant une présence corporelle par les traces matérielles laissées sur la page.

Une autre manière de communiquer visuellement est celle qui entraîne les signes du langage corporel. Les gestes aident, par exemple, à visualiser le sens du message sans que les mots soient utilisés. Dans la société occidentale, un mouvement de la main peut signifier « bonjour » dans certains contextes. La main tenue devant le corps signale d'une certaine façon l'exigence de s'arrêter. Le pouce levé est un signe d'encouragement. Paul

Valéry, parmi plusieurs autres, a attiré l'attention à l'importance des gestes dans la communication :

Les gestes de l'orateur sont des métaphores. Soit qu'il montre nettement le pouce et l'index, la chose bien saisie ; soit qu'il touche du doigt, la paume vers le ciel. Ce qu'il touche, ce qu'il pince, ce qu'il tranche, ce qu'il assomme, ce sont des imaginaires, actes jadis réels, quand le langage était le geste ; et le geste, une action. (cité dans Fónagy 2001 : 578).

Les spécialistes de la communication, comme Di Pastena et al. (2015), disent que les gestes sont « co-verbaux ». Ils apparaissent souvent en même temps que la parole, et contribuent à la signification globale du message<sup>29</sup>. D'autres signes, comme la position du corps ou le mouvement, peuvent également communiquer les sentiments ou les états d'esprit. Par conséquent, nous allons étudier le langage corporel des agonisants et, en particulier, celui de la tante Marie et du vieil homme hospitalisé afin d'identifier la présence de la mort comme corps parlant à travers le geste. Nous allons ensuite examiner les structures linguistiques et sémantiques utilisées dans le contexte de la mort.

### 3.2.1 Le Langage corporel

Bien que le langage corporel fasse partie de la communication non-verbale, il se rapproche de la communication verbale sous plusieurs aspects. Selon Argyle (1989) :

*Gestures are like words, some rituals are like sentences, meaning depends on context and on what has gone before, nonverbal communication signals can be combined together, they can have meanings as part of wider meaning systems, and there is some evidence of the structuralist principle of opposition and contrast. (162)*

---

<sup>29</sup> Selon McNeill (1985), à qui Di Pastena et al. font aussi référence en parlant de la nature « co-verbale » des gestes : « *Gestures are semantically and pragmatically parallel to their concurrent linguistic units in speech output.* » (360)

Cette forme de communication imite les structures syntaxiques et linguistiques de la langue orale ou écrite. Le langage corporel a été étudié par des spécialistes comme Ekman (1976) ou McNeill (1985), et les caractéristiques en sont reprises dans les études plus récentes de Rimé et Schiaratura (1991) et de Di Pastena et al. (2015). Le langage corporel contient, par exemple, les gestes « emblématiques » ou « symboliques » qui peuvent se traduire facilement en mots (Ekman 1976 : 14 ; McNeill 1985 : 351 ; Argyle 1989 : 161 ; Di Pastena et al. 2015 : 465). Rimé et Schiaratura parlent en particulier des gestes de salutation parce qu'ils symbolisent dans la culture occidentale « bonjour » ou « au revoir » (1991 : 247). D'autres gestes peuvent représenter ou imiter des concepts de manière spatiale, picturale ou kinétique<sup>30</sup>. Ces gestes sont les compléments de la parole parce qu'ils permettent de saisir plus concrètement l'idée exprimée par la langue. Cependant, selon Argyle, le langage corporel n'influence pas la conduite ou les pensées de la même manière que la communication verbale. Il explique que la plupart des gestes, des mouvements ou des expressions du visage communiquent seulement un message<sup>31</sup>, tandis que la communication verbale incite souvent à une réaction (1989 : 160). Le langage corporel est donc une autre façon de représenter ce que nous avons appelé « le corps parlant » car dans le geste et le mouvement, c'est littéralement le corps qui parle.

---

<sup>30</sup> Rimé et Schiaratura expliquent que plusieurs spécialistes, comme Efron (1941), Ekman et Friesen (1972), et Cosnier (1982), étudient ces types de gestes (1991 : 245). De manière générale, les gestes spatiaux représentent l'espace ou la distance. Ceux qui sont picturaux représentent un concept abstrait. Par exemple, Rimé et Schiaratura expliquent que l'imitation d'une spirale par le doigt peut signifier un escalier en colimaçon (1991 : 245). Les gestes kinétiques représentent une action.

<sup>31</sup> En revanche, Argyle (1989) dit que les publicités créent souvent un lien entre les gestes et les réactions. Il donne comme exemple une publicité qui montre un individu dans une position détendue après avoir bu du café.

Le langage corporel des agonisants simoniens permet de mieux saisir les scènes de mort. Par exemple, quand Wack est atteint par une balle, il est décrit de la manière suivante :

[...] les bras tendus en avant les mains ouvertes dans le geste de saisir d'attraper quelque chose plus loin [...] puis à la fin la tête de nouveau en bas les jambes désunies et les bras en croix comme pour me barrer le chemin mais immobile maintenant plaqué contre le revers du talus et ne bougeant plus me regardant le visage empreint d'une expression surprise et imbécile [...] (RF, 179)

De la même manière, un cavalier mort dans *L'Acacia* est décrit avec « la tête en bas, les bras en croix, une expression stupide de surprise et d'incrédulité sur le visage figé [...] » (88). C'est une image récurrente du corps mort des soldats chez Simon. Les bras « tendus » ou « en croix » suggèrent que les cavaliers sont des martyrs, ou même des saints, par la référence à la crucifixion du Christ<sup>32</sup>. L'expression de surprise sur leur visage montre la nature toujours imprévue de la mort. Par ailleurs, les personnages meurent souvent dans une position fœtale. Un cheval mort sur la route est décrit avec « ses deux pattes de devant repliées dans une posture fœtale d'agenouillement et de prière [...] » (RF, 30). Le narrateur dans *L'Acacia* raconte que son père « gît la face contre le sol [...] le corps lui-même tout entier recroquevillé dans une position fœtale [...] » (321). Dans ces scènes, il semble qu'en face de la mort, naît le désir de retourner dans le ventre de sa mère<sup>33</sup>. Cette idée se

---

<sup>32</sup> Cette image rappelle les attitudes envers la mort pendant la Première Guerre mondiale. Selon Wilkinson (1997) : « *Many facing death or bereavement were inspired by the stories of the compassionate Jesus, his sufferings, death, and resurrection.* » (150)

<sup>33</sup> Higgins (1985) parle de la signification du fœtus dans le contexte de la mort : « [...] *desire takes the form of sexual desire, and the end is death, a return to an earlier state [...]. Pleasure takes the form of George's return to the womb via Corinne, but his pleasure mimics the dead horse's return to the earth [...]* » (123). Le fœtus est une image ambiguë qui ne signifie pas toujours la vie, mais aussi la mort. Nous pensons en particulier aux fœtus avortés ou évacués par une fausse couche.

concrétise dans la description de Georges comme « [...] un fœtus [...] entre les lèvres du fossé [...] » (RF, 290). Nous revenons à l'idée du fœtus dans le chapitre prochain, mais pour le moment, nous voulons mettre l'accent sur les capacités communicatrices de la gestuelle. Même si le langage corporel est un signe de vie, car les gestes et les mouvements montrent la nature vivante du corps, les descriptions ci-dessus montrent que le corps physique peut communiquer bien après la mort.

Il est surtout possible d'envisager quelques exemples du langage corporel décrit dans les romans de Simon, en particulier chez les mourants et les morts, comme traces du corps parlant de la mort. La mort ne coupe pas la communication mais plutôt, c'est dans et par la mort que le corps physique continue de communiquer. C'est une impression qui se dégage notamment des descriptions de la tante Marie. Dans une scène, la vieille femme mourante, qui jusqu'ici n'a montré aucun signe de vie, lève la main dans une sorte de geste démonstratif : « [...] la main non plus allant et venant sur le drap mais dressée maintenant, immobile, comme une sorte de sceptre [...] » (H, 81). Louise ressent que la main communique un désir, et elle y répond en suivant le geste et en s'approchant d'une commode :

[...] car ce n'était pas les paroles, les sons indistincts provenant du lit qu'elle percevait, mais, pour ainsi dire, quelque chose qui venait de la main levée (quoiqu'elle ne bougeât pas), des yeux (quoiqu'ils ne bougeassent pas, eux non plus) fixés sur elle ; et plus que cela : sans même avoir besoin de voir les yeux, la main : comme si celle-ci l'avait prise par le bras, la faisait tourner sur elle-même, la poussait vers la commode ; et maintenant elle tournait complètement le dos au lit, mais elle pouvait toujours sentir cette pression constante, physique, du regard et de la main, percevant comme un arrière-fond sonore [...] (H, 81-2).

Le fait que la main de Marie se soulève par un effort inexplicable et qu'elle ressemble à un « sceptre » suggère la présence d'une autre entité qui possède un certain pouvoir que Marie

ne possède plus. Ce geste permet au lecteur d’imaginer que le corps de la tante est possédé par la mort.

Dans les récits folkloriques, la possession est perçue soit comme « une attaque par un esprit qui prend contrôle et qui doit être chassé, exorcisé : une affliction à guérir [...] » (Leavitt 2010 : 44) soit comme « [...] la visite d’un esprit généralement bénéfique, délibérément recherchée, qui fait partie d’une institution sociale et sert la communauté : un oracle à consulter. » (Leavitt 2010 : 44) Elle est un état où un individu est « soi » et « autre ». Plus récemment, on associe les manifestations de la possession aux maladies psychologiques comme la personnalité multiple<sup>34</sup>. Selon nous, la gestuelle de la tante Marie dans *L’Herbe* est plus proche de la première interprétation de la possession. Le lecteur voit le corps de Marie en tant que « hôte », alors que la mort est le « maître » ou bien, le « possesseur » de ce corps. Le phénomène de la mort fait bouger la main de la tante Marie, qui donne l’illusion que le geste est celui de la mort. La mort est un effet-de-personnage parce qu’elle se comporte comme un actant. C’est le verbe « agir » et non « être » qui décrit son rôle dans la scène.

N’oublions pas d’autres descriptions de la tante Marie qui mettent l’accent sur sa nature « majestueus[e] » (H, 18, 55-56). Son visage est par exemple « [...] parcheminé se desséchant peu à peu, prenant jour après jour cet aspect majestueux et hors du temps [...] » (H, 18) et il « s’impr[ègne] d’heure en heure d’une sorte de majesté, se décantant, s’épurant [...] » (H, 56). Il y a une contradiction ici : la fragilité et la décomposition du corps

---

<sup>34</sup> Pour en savoir plus sur la signification de la possession dans les récits folkloriques et dans le domaine de la psychologie, voir Leavitt (2010).

physique de la vieille femme, qui est mise en relief par l'adjectif « parcheminé » et les verbes « se dessécher », « se décanter » et « s'épurer », et la qualité « majestueuse » de son visage. La majesté, c'est quelque chose de puissant et d'invincible. La tante Marie mourante n'a pourtant aucune de ses caractéristiques. C'est aussi la juxtaposition de sa proximité de la mort et de sa présence imposante dans la maison : « [...] la vieille femme [...] au sein, au centre de la maison, régnavt, invisible et omniprésente [...] son royaume au-delà des murs [...] » (H, 101). Marie ne « règne » pas en brandissant un sceptre, métaphore, rappelons-le, pour la main levée, mais c'est plutôt le phénomène de la mort qui règne en possédant le corps physique de la femme. Le geste montre le pouvoir supérieur de la mort et son autorité sur les autres personnages, particulièrement Louise.

Le geste de la tante Marie pousse Louise vers la boîte à berlingots, un objet qui souligne le caractère solitaire de l'existence humaine. La vie de la vieille femme peut se résumer dans le contenu de la boîte. Dans cette boîte, il y a des babioles comme les bijoux, les boutons et, ce qui est le plus déconcertant pour Louise, six carnets avec les détails les plus banals et les plus insignifiants de la vie de Marie. Comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre, la boîte à berlingots contient quelques objets, les bijoux en particulier, associés à la vie. Elle rappelle en ce sens le genre pictural des Vanités. Mais au lieu de montrer les avancées de l'esprit humain et d'encourager la jeune femme à profiter de la vie, le contenu accentue l'insignifiance de l'existence. Alors, le contenu de la boîte ne représente pas les objets trouvés dans les Vanités, mais il en est plutôt une parodie. En suivant le geste de la main de sa tante mourante dont l'intention n'est pas certaine, Louise prend la boîte. La boîte, à son tour, provoque une confrontation avec la réalité. Puisque les

objets banals représentent l'insignifiance de la vie, le lecteur a l'impression que c'est plutôt la mort, et non la vieille femme elle-même, qui communique avec les vivants. Suivant toutes les particularités de la main levée, de la juxtaposition entre fragilité et majesté à la signification de la boîte à berlingots, on voit une esquisse d'un personnage que nous associons à la mort elle-même, c'est-à-dire à la seule autre présence dans le corps de Marie.

Quoique la description ne soit pas aussi riche que celle de la tante Marie, celle du langage corporel du vieil homme hospitalisé dans *Le Tramway* révèle elle aussi la présence de la mort. Dans une des descriptions, cet homme est représenté avec :

[...] cette obstination à prétendre contre toute raison, et aurait-on pu dire contre toute décence, à la durée, économisant ses gestes et ses mouvements d'une façon qui avait quelque chose de terrifiant, tout geste, tout mouvement semblant comme leur caricature, non qu'il trébuchât ou manquât de tomber ou calculât mal ses gestes : tout au contraire ceux-ci participaient d'une attentive économie [...] de ses forces, mais il les conduisait [...] avec une lenteur telle que ses déplacements, ses moindres actions, en prenaient quelque chose d'hallucinant [...] (T, 61).

Même si la description donne l'illusion que le vieil homme contrôle ses gestes et ses mouvements, son âge avancé en contrôle le rythme. La vieillesse rend nécessaire une telle lenteur. Le narrateur adulte continue en disant que ces gestes sont « mécaniques » : c'est « [...] comme si non pas quelque chose de vivant mais de mécanique (une mécanique d'extrême précision) les commandait [...] » (T, 62). Rappelons notre discussion des automates et des poupées dans le deuxième chapitre de la thèse. La nature mécanique des gestes et mouvements suggère que le corps du vieil homme répond à une présence invisible, que le vieil homme n'est plus maître de son propre corps car celui-ci est commandé par quelque chose d'autre. Puisque le vieil homme s'approche de la mort, il semble que ses gestes découlent de la mort qui se profile au fond comme un effet-de-personnage.

On remarque ici des similarités et des différences entre l'effet-de-personnage de la mort qui s'empare du geste de la tante Marie, et l'effet-de-personnage de la mort qui s'approprie les mouvements du vieil homme hospitalisé. Les descriptions de Marie et du vieil homme se ressemblent, même si, rappelons-le, *L'Herbe* a été écrit une quarantaine d'années avant *Le Tramway*. Marie et l'homme hospitalisé sont des personnages âgés au seuil de la mort décrits en tant que figures autoritaires. Prenons maintenant les descriptions du vieil homme. Il porte « ce pyjama en velours frappé d'un rouge théâtral sur lequel [...] il endossait l'élégante robe de chambre bleu marine [...] » (T, 60). Sa tenue ressemble à celle des rois. Le lecteur voit une comparaison similaire plus tard dans le texte : « [...] l'époustouflant pyjama de velours rouge d'où sortait, autoritaire, impériale, comme celle de quelque vieux roi, de quelque margrave exhumé d'une légende médiévale, la tête décharnée au profil de rapace couronnée de ce cimier d'argent [...] » (T, 114). Dans l'image du vieillard-roi, on perçoit la même contradiction entre faiblesse et puissance qui est évoquée dans la représentation de la tante Marie. Il se peut que le vieil homme hospitalisé ressemble physiquement à un roi, mais ce qui règne sur son corps, c'est la mort.

À la différence de l'effet-de-personnage de la mort que l'on appréhende dans les descriptions de la tante Marie, il semble que l'effet-de personnage de la mort qui apparaît dans la représentation du vieil homme est dépourvu de pouvoir. Dans *L'Herbe*, la mort possède un pouvoir démesuré. Le geste de la tante Marie – que nous associons à l'effet-de-personnage de la mort – fait preuve de la puissance démesurée de la mort. La mort fait agir Louise comme par magie. Par contraste, l'effet-de-personnage de la mort dans *Le Tramway* paraît impuissant. La façon dont le narrateur répond aux actions du vieil homme crée une

telle impression. Le narrateur dénigre les gestes et les mouvements de sa camarade de chambre à l'hôpital :

[...] éprouvant immédiatement à son égard une insurmontable répulsion [...] ce misérable acharnement qu'il mettait non seulement à vivre mais à nier une déchéance qu'il incarnait jusqu'à un insupportable degré d'indécence, passant et repassant sans cesse ce petit peigne dans la longue chevelure argentine [...] » (59)

Plus tard, le narrateur commence à ridiculiser le vieil homme en décrivant « son visage de polichinelle » (T, 64). Dans le théâtre de la Commedia dell'arte<sup>35</sup>, un polichinelle était « [le] nom d'un personnage bouffon [...] » (CNRTL, « polichinelle »). En appelant donc le vieil homme un polichinelle, le narrateur se moque aussi de l'effet-de-personnage de la mort qui se profile derrière l'image de l'homme. La mort n'est plus souveraine. Elle n'est pas non plus puissante ou autoritaire. Ce qui est risible dans la description, c'est la mort.

La représentation de la tante Marie et du vieil homme hospitalisé montre la transformation de l'effet-de-personnage de la mort à travers l'œuvre simonien. Tout comme les autres personnages, l'effet-de-personnage de la mort est « en devenir ». La mort dans *L'Herbe* possède une qualité toute-puissante. Elle est « maître » non seulement du corps agonisant, mais aussi des personnages comme Louise, Sabine et Pierre qui sont témoins de la mort de Marie. La mort dans *Le Tramway* est aussi perçue comme un actant, mais elle n'a pas le même pouvoir sur le narrateur. Elle ne submerge pas le narrateur de la même manière qu'elle submerge Louise dans *L'Herbe*. Reprenons la description du vieil homme mentionnée plus tôt dans le chapitre (p. 131). Même si le vieil homme

---

<sup>35</sup> La Commedia dell'arte était une forme de théâtre en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle. Elle se distingue du théâtre traditionnel car les acteurs dans la Commedia improvisaient les scènes. Afin de divertir les spectateurs, les acteurs dansaient et chantaient. Ils portaient typiquement des masques qui couvraient presque tout le visage sauf la bouche. Pour en lire plus, voir Partan (2005).

« économis[e] ses gestes et ses mouvements d'une façon qui avait quelque chose de terrifiant [...] » (T, 61), c'est plutôt son « déni de mort » qui est terrifiant : « [...] ce qui effraie le narrateur – le texte est explicite – ce n'est pas de voir les signes de la mort imminente sur le visage de son voisin mais plutôt d'assister à tout ce qui, chez lui, relève du déni de mort [...] » (Mougin 2004 : 191). Ce n'est plus le phénomène de la mort qui est menaçant, mais la résistance du vieil homme à la mort qui l'est. Ceci à la différence de la description de la lente agonie de la tante Marie qui inquiète visiblement les autres personnages. Dans son ouvrage, Jouve explique que « l'imprévisibilité relative du personnage l'accrédite comme “vivante”. » (1992 : 116) Nous réinterprétons cette idée, qui se rapporte à l'effet-personnage, afin de dire que « l'imprévisibilité relative », c'est-à-dire l'évolution de la représentation de la mort au cours de la carrière littéraire de Simon accrédite la mort comme un effet-de-personnage chez Simon. On ne rencontre pas ainsi la même figure de la mort dans *Le Tramway* et dans *L'Herbe*.

### **3.2.2 L'Écriture**

Jusqu'à présent, notre étude s'est concentrée sur les métaphores et les descriptions visuelles qui présentent plusieurs possibilités d'interprétation, notamment celle de la mort comme un effet-de-personnage. Une analyse d'autres phénomènes linguistiques, comme la syntaxe, le temps grammatical, ainsi que les euphémismes et les métaphores populaires dans la société contemporaine, permet aussi d'identifier des traits caractéristiques associables à l'effet-de-personnage de la mort. Dans le premier chapitre (pp. 72-73), nous avons discuté de plusieurs exemples de l'emploi du participe présent dans le contexte de la

mort. Nous avons vu que cette forme grammaticale évoque l'impression de mouvement, comme si la mort était un phénomène dynamique et non la cessation définitive des fonctions vitales. Les prochains paragraphes se concentreront sur la façon dont les métaphores et la syntaxe employées dans les scènes de mort montrent la présence concrète de la mort. C'est à travers « le corps parlant » du texte que la mort apparaît comme effet-de-personnage.

Dans la société contemporaine, les individus utilisent souvent des euphémismes et des métaphores pour parler de la mort. Les expressions qui décrivent la mort comme un sommeil sans fin, ou celles qui suggèrent que la mort est un passage, atténuent, et même nient, que la mort constitue la fin du parcours. Ces métaphores sont souvent des euphémismes. Elles rapprochent deux concepts sans employer de mots de comparaison afin de nuancer les aspects effrayants ou perturbants d'un concept ou d'un phénomène. Lakoff et Johnson (1980) étudient la signification des métaphores dans le langage et concluent : « [...] *human thought processes are largely metaphorical.* » (6) Puisque les concepts et les phénomènes comme la mort sont difficiles à saisir et à exprimer, nous utilisons des métaphores pour les qualifier ou quantifier. Lakoff et Johnson expliquent que toutes inconscientes qu'elles soient, ces métaphores sont façonnées par les normes sociales et nos expériences personnelles (1980 : 56-57). Ils disent que les métaphores spatiales sont entre autres utiles pour mieux comprendre les effets que la maladie et la mort produisent sur le corps physique :

*He's at the peak of health. Lazarus rose from the dead. He's in top shape. As to his health, he's way up there. He fell ill. He's sinking fast. He came down with the flu. His health is declining. He dropped dead.* (Lakoff et Johnson 1980 : 15)

Le fait que la maladie et la mort rendent un individu incapable de se tenir debout contribue à une telle conception et influence la façon dont nous en parlons (Lakoff et Johnson 1980 : 15). Le lien entre la mort et son orientation vers la terre se concrétise aussi dans les croyances des Chrétiens. Ils croient par exemple que le paradis, le lieu de la vie éternelle, se trouve dans le ciel, et que l'enfer, le lieu de la souffrance et de la mort, existe sous terre. Une étude des métaphores spatiales montre que la mort tire les individus vers la terre.

Lakoff et Johnson parlent aussi des métaphores ontologiques et de la façon dont elles permettent de réfléchir à nos propres expériences :

*Just as the basic experiences of human spatial orientations give rise to orientational metaphors, so our experiences with physical objects (especially our own bodies) provide the basis for an extraordinary wide variety of ontological metaphors, that is, ways of viewing events, activities, emotions, ideas, etc., as entities and substances. (1980 : 25)*

En ce qui concerne la maladie et la mort, les métaphores ontologiques accentuent l'idée que la mort est un ennemi contre lequel il faut lutter. Quelquefois, ces métaphores personnifient l'objet ou le phénomène, comme dans l'expression suivante : « *Cancer finally caught up with him.* » (Lakoff et Johnson 1980 : 33 ; l'italique inverse de Lakoff et Johnson) Alors, les métaphores spatiales et ontologiques donnent à visualiser le phénomène de la mort, qui n'a ni forme ni substance matérielle dans la réalité.

Dans les romans de Simon, le même type de langage métaphorique est employé dans les contextes de la vieillesse, de la maladie, de la souffrance et de la mort. La mort transforme le corps physique des agonisants jusqu'à les placer dans un état inhumain. Nous reprenons la description de la tante Marie citée dans le premier chapitre de « ce corps réduit à quelques os [...] » (H, 165), une image qui se répète à la lettre à la page 65 dans *Le*

*Tramway* quand le narrateur parle de sa mère malade. Dans le même texte, le narrateur parle aussi de la façon dont « l'hôpital [...] constituait une espèce d'îlot noyé au milieu du tumultueux et fragile désordre comme une sorte d'entité en soi, d'univers en réduction [...] du service d'obstétrique à la morgue [...] » (T, 98-9). Le verbe « tomber » de l'expression « tomber en poussière » dans laquelle la poussière symbolise la mort, atteint le même effet. Après la mort de Rose, le narrateur imagine la souffrance de Montès : « [...] assis là, tout seul, dans le noir, en tête-à-tête avec ce fantôme, ce vide, et au-dessus de lui les branches rigides [...] non pas un arbre : un de ces bouquets fanés en train de se dessécher lentement avant de tomber lui-même en poussière [...] » (V, 230). La chambre de Marie est aussi « prête à tomber en poussière au moindre souffle [...] » (H, 10). De plus, les personnages utilisent le verbe « descendre » au lieu de « tuer » dans les scènes de guerre. Dans *La Route des Flandres*, un paysan, qui est provoqué par un soldat, crie « je le descends » (69-70). Quand un homme menace Iglésia, le cavalier dit : « Et si je te descendais ? [...] Et avec tous ceux qu'il y a déjà en train de pourrir sur cette route là-bas un en plus ou en moins ça changera pas grand-chose au compte [...] » (RF, 128). Il y a aussi une description de l'embuscade et de comment l'ennemi « descendai[t] [les soldats] comme des quilles [...] » (RF, 177). Ce sont d'habitude des verbes d'action qui désignent la mort. Autrement dit, la mort devient une action qui arrache les gens à la vie dans un mouvement descendant. Au lieu de dire « il est mort », « elle est malade » ou « il est tué » à la voix passive, les narrateurs choisissent un vocabulaire plus animé. Le phénomène de la mort apparaît comme actif, orientant les personnages vers leur dernière destination : la terre. Elle possède donc un aspect dynamique d'actant qui entraîne dans un ailleurs au-delà de la vie,

contrairement à la conception traditionnelle de la mort comme un arrêt définitif et une rupture totale avec la vie.

Les métaphores spatiales suggèrent la présence de la mort comme un effet-de-personnage parce qu'elles donnent l'impression du mouvement. Ce sont des métaphores ontologiques qui établissent surtout un lien entre la mort et l'effet-de-personnage parce qu'elles confèrent à la mort un statut associé à l'être romanesque. Parfois, l'effet-de-personnage est aussi soutenu par un emploi particulier de la personnification. Dans le premier chapitre, nous avons cité plusieurs exemples de métaphores ontologiques. Les mots comme « lutte » ou « résistance » contre la mort (RF, 337 ; T, 77 ; T, 59) représentent le champ lexical de la guerre et décrivent la manière dont les personnages s'engagent dans une bataille avec le phénomène. Ce qui est intéressant, c'est que la mort n'est pas présentée ici comme une force agissante dans la bataille. Comme objet du verbe, la mort est plus ou moins passive dans cette lutte. Prenons, par exemple, la description de la mère « luttant [...] contre la mort [...] » (T, 77). La mort ne poursuit pas activement cette femme, même si la mort est représentée comme cet ennemi contre lequel les individus, comme la mère, luttent. De la même manière, les personnages dans *Le Vent* ne peuvent pas « échapper à la maladie ou à la mort [...] » (155). La phrase met l'accent sur les actions des agonisants. La poursuite de la mort est implicite. La mort participe à ce duel pour la vie, mais dans la scène, elle n'est pas active. Dans d'autres exemples, on observe la personnification de la mort, comme celui de « la maladie qui devait l'emporter s'était attaquée à elle [la mère] [...] » (T, 22 ; A, 122). La mort qui lance activement des attaques contre les individus penche davantage du côté de la personnification, c'est-à-dire de la représentation d'une

chose inanimée comme si elle était une personne. Le langage employé dans le roman crée dans l'esprit du lecteur un effet de vie sans qu'un personnage romanesque soit créé par les procédés littéraires habituels qui le rendraient semblables à d'autres personnages romanesques.

En plus des métaphores, c'est aussi la syntaxe qui évoque la présence d'une autre entité qui existe derrière les actions des personnages. Le faire causatif est une structure grammaticale qui est récurrente dans les romans de guerre de Simon. Il se crée par l'emploi du verbe « faire » suivi d'un verbe à l'infinitif. Le faire causatif brise le lien de cause à effet parce que le sujet n'est pas responsable de la réalisation de l'action du verbe. Le sujet est « une entité qui a la capacité de produire un changement, mais sans pouvoir le contrôler jusqu'à son terme. » (Kaheraoui 2008 : s.p.) C'est-à-dire qu'il *fait* faire une activité. Chez Simon, le lecteur se demande pourquoi cette construction grammaticale est utilisée à la place d'une syntaxe plus directe. Par exemple, il y a une description de la façon dont « l'escadron s'est fait massacrer dans une embuscade [...] » (RF, 185). En parlant d'un général de guerre, le narrateur explique que l'homme « s'est fait sauter la cervelle. » (RF, 240) Le faire causatif est aussi employé dans le contexte de la faim et de la maladie à la guerre : « On vit ainsi maigrir peu à peu, puis se faire porter malades, puis disparaître [...] » (A, 249). Grâce à l'emploi du faire causatif, il semble qu'une autre entité que le sujet lui-même est présente dans les descriptions des agonisants. Comme dans le dernier exemple, ils subissent des expériences hors de leur contrôle. Dans le contexte du danger de mort, l'acte d'éliminer les vivants est accompli par un sujet implicite et impersonnel. C'est presque comme si le faire causatif répondait aux exigences de la guerre, qui est en elle-

même une menace de mort constante. Pendant la guerre, l'imminence de la mort prive les personnages du contrôle sur leur propre vie et dicte leurs actions. Le lecteur a donc souvent l'impression que le corps n'appartient plus aux personnages parce qu'ils répondent à une autre force qui est celle de la mort.

Dans cette partie sur la communication visuelle, nous avons étudié la façon dont le langage corporel et l'écriture donnent à visualiser le corps parlant de la mort. Nous avons vu que certaines postures, gestes et mouvements communiquent même dans les scènes de mort. Le geste de la tante Marie possède une puissance qui se heurte contre l'image de son corps fragile, osseux et paralysé. Les mouvements du vieil homme répond à la manipulation de quelqu'un d'autre. Le fait que ces personnages sont en train de mourir permet d'associer les aspects discutés de leur langage corporel qu'ils expriment à la mort elle-même. Le corps qui parle appartient donc à la mort. Ou bien, dans le « corps parlant » du texte, les constructions grammaticales, y compris les métaphores spatiales, les métaphores ontologiques et le faire causatif, donnent quelques indices de la présence de l'effet-de-personnage de la mort. Les parallèles entre les actions des personnages et celles de la mort, y compris sa représentation dynamique, suggèrent que la mort possède des qualités semblables aux autres êtres romanesques. Les personnages agonisants représentent moins « un triomphe *sur* la mort, triomphe dont on veut oublier le caractère illusoire [...] » (Jouve 1992 : 227 ; notre italique). Ils fonctionnent plutôt pour montrer le « triomphe » *de* la mort, « triomphe » qui accentue les caractéristiques de la mort comme une présence matérielle.

Ce chapitre s'est concentré sur la concrétisation de l'effet-de-personnage de la mort dans l'imagination du lecteur à travers les descriptions et les images de son corps parlant. Puisque les personnages romanesques ressemblent aux personnes du monde réel, ils ont la capacité de communiquer. Les messages qu'ils transmettent, ainsi que leurs actions, dictent souvent la direction de l'intrigue. Pour qualifier donc la mort d'effet-de-personnage, elle doit avoir, comme eux, les traits caractéristiques associés au corps parlant. Les images de la bouche dans les scènes de mort créent chez le lecteur l'impression que la mort possède le véhicule de la parole. Le fait que les personnages sont décrits comme ricanant en dépit de leur condition comateuse ou morte permet d'envisager la mort avec sa propre « voix ». Le ricanement, nous l'avons vu, est imbu de mépris et de moquerie, ce qui communique une intention malveillante même en l'absence de paroles. La gestuelle des personnages agonisants est inhabituelle étant donné leur proximité à la mort, et révèle la volonté de la mort plutôt que celle des personnages. Contrairement à l'image traditionnelle de la mort, qui est absence plutôt que présence, et qui éteint la voix, la mort est décrite avec le potentiel de s'exprimer à travers le corps des agonisants. Alexandre (2002) explique comment la mort pourrait être perçue en tant que présence chez Simon :

Le mot restitué vaut comme un mot magique qui nie la mort. Car derrière le mot se fait entendre une voix, et donc reprend vie une chair. Cette négation de la mort demeure néanmoins ambiguë ; nier la mort, chez Simon, c'est autant rendre à la vie que se situer dans le travail de la mort. (83)

Une vie existe derrière les énonciations verbales que nous associons à l'effet-de-personnage de la mort. Au lieu de « nier » la mort, le langage écrit donne l'illusion que la mort est « en vie » chez Simon. La mort s'échappe dans les scènes discutées plus tôt de la classification « thème » et se comporte comme si elle était une sorte de personnage.

Nous commençons à voir dans ce chapitre que les traits associés à l'effet-de-personnage de la mort doivent se manifester physiquement, c'est-à-dire qu'ils se réalisent dans ou par le corps physique. La constitution de la bouche, la manifestation du ricanement – qui se déclenche dans un corps – et la représentation de la gestuelle sont toutes reliées à un corps spécifique. Nous pouvons même identifier ce phénomène de la corporalité de la mort dans la partie du chapitre qui examine les tropes stylistiques. Le fait que les agonisants s'engagent dans une bataille avec la mort met en parallèle deux corps luttant : le corps qui lance l'attaque et le corps qui se défend. L'emploi du faire causatif dans les scènes de guerre produit aussi l'illusion que l'effet-de-personnage de la mort se trouve dans les liens qui l'unissent au corps. Rappelons que cela produit l'impression que le corps physique des soldats appartient à une force autre que nous envisageons comme étant celle de la mort. L'effet-de-personnage de la mort est donc indissociable du corps. Nous étudierons dans le prochain chapitre les fonctions fondamentales du corps physique en ce qu'elles se rapportent à la représentation de la mort dans l'œuvre simonien. Puisque nous relierons ces fonctions à la pulsion de vie telle que décrite par Sigmund Freud, nous nommons ce chapitre, le corps pulsionnel. En envisageant la mort avec une pulsion de vie, il semble que la mort cherche la préservation de soi comme les autres personnages simoniens.

## Chapitre IV : Le Corps pulsionnel

*S'il te plaît, dessine-moi une pulsion.*

Mélanie Fazi, *Serpentine* (p. 21)

[...] *la conscience est la conséquence du renoncement aux pulsions.*

Sigmund Freud, *Malaise dans la civilisation* (partie VII)

Les personnages romanesques sont présentés avec un système de motivation. Le lecteur imagine un personnage avec les mêmes besoins corporels que les personnes du monde extra-textuel. Dans ses ouvrages *Pulsions et destins de pulsions* (1915), *Au-delà du principe de plaisir* (1920) et *Le Moi et le ça* (1923), parmi d'autres, Freud décrit le concept des pulsions. Il définit une pulsion de la manière suivante dans *Au-delà du principe de plaisir* : « [...] une poussée inhérente à l'organique doué de vie en vue de la réinstauration d'un état antérieur [...] » (Freud, *Au-delà* : 36). Les pulsions sont « [l]es sources les plus abondantes d'une [...] excitation interne [...] les représentants de toutes les forces agissantes issues de l'intérieur du corps et transférées à l'appareil animique. » (Freud, *Au-delà* : 33) Ce sont donc les pulsions qui animent le corps physique et qui fonctionnent comme les sources de motivation de l'individu. Selon Freud, il y a deux types de pulsions fondamentales qui dictent les habitudes et les comportements humains : la pulsion de vie et la pulsion de mort. Comme le suggère sa terminologie, les pulsions de vie sont consacrées aux activités du corps qui protègent la vie et les pulsions de mort, aux activités qui mettent en danger le corps. Nous revenons plus loin aux spécificités de chaque pulsion, mais pour le moment, il faut noter que le corps est soumis aux interactions entre la pulsion

de vie et la pulsion de mort. Les mêmes pulsions peuvent être observées chez les êtres romanesques à travers leurs actions.

Comme nous l'avons mentionné dans le premier chapitre sur la théorie du personnage, Forster constate une différence entre le système de motivation de vraies personnes et celui des personnages romanesques. En discutant du rôle que l'alimentation joue dans le roman, il explique : « *Food in fiction is mainly social. It draws characters together, but they seldom require it physiologically, seldom enjoy it, and never digest it unless they are specifically asked to do so.* » (1927 : 39) Selon Forster, le sommeil fonctionne de manière similaire dans les textes, puisqu'il n'est pas une activité obligatoire pour que les personnages « survivent » dans le monde fictif (Forster 1927 : 39-40). Ces constatations incitent à penser que les personnages romanesques possèdent des pulsions, mais qu'elles se manifesteront différemment que dans le monde réel.

La représentation des pulsions dans les romans de Simon coïncide avec la proximité des personnages à la mort. Par exemple, Georges, Iglésia et Blum préparent des galettes pour soulager « cet insupportable rat de la faim rongeur, installé dans le ventre [...] » (RF, 194). Plus tard, Georges avale de l'herbe parce qu'il meurt de faim (RF, 292). La mère dans *Le Tramway*, cherchant une guérison pour le cancer qui ronge son corps, mange de la viande crue (36). Ou bien, le père du narrateur dans *L'Acacia* « [...] avait choisi avant de mourir de déposer sa semence et se survivre dans l'une de ces femelles destinées à la reproduction de l'espèce garantie par leurs facultés d'inertie, d'opulence et de fécondité

[...] » (123)<sup>36</sup>. Les personnages possèdent un désir de préserver la vie en face de la mort, que ce soit à la guerre ou à cause d'une maladie. La mort est un élan qui rend visible la pulsion de vie des personnages décrits ci-dessus. De l'autre côté, Georges rumine au détriment de sa propre santé mentale la mort de Reixach et cherche de manière obsessionnelle une explication aux événements : « [...] mais comment savoir, comment savoir ? Il aurait fallu que je sois aussi celui-là caché derrière la haie regardant [Reixach] s'avancer tranquillement au-devant de lui, au-devant de sa mort sur cette route [...] » (RF, 333). Georges semble ressentir une vraie pulsion de mort qui est provoquée par la mort du colonel. La répétition névrotique constitue une activité autodestructrice qui, nous le verrons dans les prochaines pages, fait partie de la pulsion de mort dans la théorie de Freud. À la différence des exemples de Forster, le corps pulsionnel est explicitement construit dans les scènes de mort imminente.

Dans ce chapitre, nous ne nous intéressons pas aux images associées à la pulsion de vie et de mort des êtres romanesques, mais à la constitution de l'effet-de-personnage de la mort par le biais de la pulsion de vie. Par son essence même, la mort incarne la pulsion de mort parce qu'elle représente la destruction et le néant, donc nous nous concentrerons

---

<sup>36</sup> La femme et le corps féminin dans l'œuvre simonien sont présentés de manière misogyne. Britton (1987) dit par exemple que « [l]a représentation des personnages féminins dans les romans (à l'exception de Louise dans *L'Herbe* et peut-être de Batti dans *Les Géorgiques*) est partout négative et stéréotypée : les vieilles femmes sont soit terrifiantes (*Histoire*), soit ridicules (Sabine), soit d'une sainteté asexuelle (Marie), tandis que les jeunes sont exclusivement des objets sexuels et visuels. » (167) Duffy (1987) souligne : « [...] *the reduction of the woman to the sum of her sexual parts.* » (230) En dépit de ce portrait de la femme, Duffy constate : « *To be fair to Simon, he does allow his narrators to condemn themselves out of their own mouths. The extremism of the views expressed [...] combines with contextual ironies arising from the speaker's own foibles to produce a distancing, self-monitoring effect to which the moderately sophisticated reader will be sensitive. [...] Man's undignified susceptibility to primitive rutting instincts is frequently satirised and there is a good deal of persiflage in the descriptions of the male organ which holds such a disproportionate power over its owner.* » (1987 : 238) Afin d'identifier le corps pulsionnel de la mort, on doit citer quelques-uns de ces passages qui dévalorisent malheureusement le corps féminin.

sur les descriptions de la mort qui semblent rivaliser avec le dessein funeste qu'elle incarne typiquement. Nous commencerons notre analyse par quelques réflexions sur le concept de pulsion. Pour parler de ce qui est inconnu et indescriptible – la mort – nous avons cherché une expérience familière et descriptible sur laquelle nous appuyer – la vie –, ce qui nous a amenée vers le concept de la pulsion de vie de Freud. Puisque Freud a été le premier théoricien à introduire le concept de pulsions dans le domaine de la psychanalyse, et puisque nous avons déjà eu recours à un autre de ses concepts, l'inquiétante étrangeté, pour concrétiser le corps physique de la mort, c'est sa définition des pulsions qui nous guidera dans ce chapitre aussi. Cette partie sera suivie par une étude de la représentation littéraire de trois appareils que nous relierons à la pulsion de vie : le système respiratoire, le système digestif et le système reproductif. Nous étudierons comment l'association de la mort avec les systèmes corporels qui entretiennent la vie révèle l'existence de la pulsion de vie chez un phénomène – « la mort » – qui ne devrait pas en avoir. Vu de cette manière, l'actant la mort est construit comme d'autres personnages simoniens qui répondent eux aussi à la pulsion de vie en face de la mort. Notre but est de montrer que la mort dans les romans de Simon peut être envisagée comme un effet-de-personnage.

#### **4.1 Freud et son interprétation des pulsions**

La théorie des pulsions de Freud se fonde sur trois éléments fondamentaux : (1) une impulsion dans (2) le corps physique qui stimule (3) l'appareil mental. Selon lui, la pulsion est à la fois somatique et psychique. Rappelons la première partie de la description de la pulsion citée plus tôt : c'est une « poussée inhérente ». Une autre définition caractérise la

pulsion comme « [un] représentant[t] de toutes les forces agissantes issues de l'intérieur du corps et transférées à l'appareil animique. » (Freud, *Au-delà* : 33) Nous attribuons quant à nous des qualifications différentes à la poussée somatique et à la poussée psychique. Comme Barbier (2007), nous appelons la poussée psychique « pulsions » (44). Comme Tomkins (1962) et d'autres chercheurs de l'affect, nous appelons la poussée somatique « affects ». Les pulsions réfèrent aux pulsions de vie et de mort. Les affects sont des « expériences [corporelles] d'intensité » (Shouse 2005 : s.p.). Les affects représentent en quelque sorte la sensation viscérale, et les pulsions, la perception de la sensation dans l'appareil mental que Freud appelle « animique ». Nous examinerons le corps affectif en plus de détail dans le prochain chapitre. Ici, nous nous concentrerons sur le corps pulsionnel.

#### **4.1.1 Les Pulsions de vie et de mort**

Dans son ouvrage *Au-delà du principe de plaisir*, Freud introduit le concept binaire de la pulsion de vie et de mort<sup>37</sup>. Il voit les pulsions de l'autoconservation ainsi que les pulsions sexuelles comme deux éléments primordiaux de la pulsion de vie. L'autoconservation cherche la préservation de soi. Un individu qui protège sa santé, par exemple, fait preuve de la pulsion de vie. Les pulsions sexuelles, à leur tour, renvoient à la « reproduction sexuée » ou à « la copulation de deux individus chez les protistes » (Freud, *Au-delà* : 44). Freud distingue entre la sexualité et la recherche du plaisir, un autre aspect

---

<sup>37</sup> Freud a autrefois appelé la pulsion de vie « la pulsion sexuelle » et la pulsion de mort, « la pulsion du moi » : « [...] une opposition tranchée [s'établit] entre les "pulsions du moi" et les pulsions sexuelles, voulant que les premières poussent à la mort et les secondes à la continuation de la vie [...] » (*Au-delà* : 43).

de la pulsion de vie (Diwo et al. 2004 : 59). Par conséquent, la pulsion de vie chez Freud répond à la nécessité de l'individu de survivre, soit dans son propre corps, soit à travers sa progéniture, et elle cherche aussi à résoudre les tensions entre le déplaisir et le plaisir dans le corps physique<sup>38</sup>.

Par contraste, la pulsion de mort est « celle de faire retour au sans vie » (Freud, *Au-delà* : 38). Freud découvre la pulsion de mort grâce à son étude des névrosés de guerre. Il remarque la récurrence de la remémoration du traumatisme en analysant leurs rêves (Freud, *Au-delà* : 9-12). C'est presque comme si les névrosés dérivait une sorte de plaisir sadique de la répétition des situations et des événements douloureux, le sadisme étant un des éléments essentiels du concept de la pulsion de mort chez Freud (*Le Moi et le ça* : 29). Freud observe le même phénomène chez son petit-fils qui jouait un jeu de *fort – da*, qui se traduit de l'allemand comme « loin – près » (Freud, *Au-delà* : 13). L'enfant jette et retire par la suite un jouet attaché à une ficelle dans un mouvement qui, selon Freud, imite le va-et-vient de sa mère pendant la journée et représente la dynamique « présence – absence » (Freud, *Au-delà* : 14). Il voit un lien entre le mouvement du jouet et les émotions de l'enfant. Lancer le jouet et le voir s'éloigner provoque un déplaisir, mais le fait qu'il manipule la ficelle donne à l'enfant le sentiment de contrôle, ce qui est absent dans son rapport avec sa mère (Freud, *Au-delà* : 13). Par conséquent, il semble que les actions de

---

<sup>38</sup> Tout au début de l'ouvrage dont nous discutons, Freud parle de ce qu'il appelle le principe de plaisir et le principe de réalité. Selon lui, le principe de plaisir se fonde sur la quête de résolution d'une tension dans le corps. Le principe de réalité « exige et impose l'ajournement de la satisfaction, le renoncement à toutes sortes de possibilités de celle-ci et la tolérance temporaire du déplaisir sur la longue voie détournée menant au plaisir. » (Freud, *Au-delà* : 8) Selon Freud, le principe de plaisir est remplacé par le principe de réalité quand un individu choisit ce dont il a besoin plutôt que ce qu'il désire.

l'enfant représentent sa « vengeance » (terme retenu par Freud) de la mère qui le quitte pendant certains moments ainsi que le plaisir de contrôler le va-et-vient symbolique (Freud, *Au-delà* : 13). La pulsion de mort « se manifest[e] [ainsi] [...] contre le monde extérieur et d'autres êtres vivants [...] » (Freud, *Le Moi et le ça* : 30). Elle défait la pulsion de vie, et vice versa.

Nous avons décidé de discuter particulièrement des éléments de la pulsion de vie dans le contexte de l'effet-de-personnage de la mort parce que le lecteur y associe normalement plus facilement la pulsion de mort. Nous avons décrit dans les chapitres précédents une esquisse du corps physique et du corps parlant de la mort. Le corps physique du phénomène de la mort est un corps décomposé. Il est déformé et brisé, squelettique, saillant et possède des qualités fantastiques. Le corps parlant de la mort se manifeste entre autres par un aspect sadique, notamment le ricanement qui menace de manière moqueuse les êtres vivants. La mort détient un corps qui tend vers la destruction et l'anéantissement, donc il existe dans ce phénomène une vraie pulsion de mort. La présence de la pulsion de vie chez la mort est plus inattendue. La mort ne « vit » pas, sauf dans le sens que s'il n'y avait pas de vie, il n'y aurait pas de mort. Dans les romans de Simon, le lecteur ressent la présence de la pulsion de vie dans les descriptions de la mort qui agissent comme si elle cherchait la préservation de soi. Les activités associées aux systèmes respiratoire, digestif et reproducteur<sup>39</sup> peuvent être interprétées comme moyens d'esquisser le corps pulsionnel de l'effet-de-personnage de la mort.

---

<sup>39</sup> Plusieurs spécialistes, comme Depreeuw at al. (2017), expliquent que les activités de la respiration, de l'alimentation et de la reproduction sont associées à la pulsion de vie.

## 4.2 Le Système respiratoire

Dans son étude, Lechevalier (2012) observe : « Les modulations du souffle avec leur rythmicité précèdent les premiers contacts alimentaires et vont témoigner des variations de la force pulsionnelle entre dedans et dehors de leur fluidité. » (525) La respiration est la première activité du corps qui symbolise la pulsion de vie. Les inhalations fournissent l'oxygène aux cellules, ce qui est nécessaire pour la survie du corps, et les exhalaisons éliminent le dioxyde de carbone. Quoique manipulable, la respiration s'accomplit grâce à une « poussée inhérente » qui fait respirer les individus. Les processus de respiration assurent la survie de l'être vivant.

Le système respiratoire n'est pas souvent représenté dans le monde romanesque. Le lecteur, s'appuyant sur ses connaissances du monde réel, envisage que le corps des personnages subit les mêmes processus que celui des personnes réelles. Cependant, comme nous l'avons vu dans l'introduction du chapitre, la proximité des personnages simoniens à la mort attire l'attention sur les attributs autrement négligés dans le texte. Après la mort de Rose, Montès est décrit comme portant un « masque de noyé » (V, 187). La référence à la noyade suggère un état d'asphyxie, la coupure de l'haleine. Dans *L'Herbe*, le rôle de la tante Marie est décrit en détails. Par son essence même, le mot « rôle » signale la difficulté de la respiration. De plus, les soldats dans le wagon de prisonniers peuvent à peine respirer : « [...] cherchant l'air comme des poissons sur le sec [...] » (RF, 22). Cette image est l'inverse de la noyade, mais elle montre elle aussi un état de suffocation. Ces exemples démontrent que le degré de la présence de la mort dans le corps physique est directement associé aux changements respiratoires des agonisants. Puisque les processus de la

respiration sont explicitement décrits dans les romans de Simon, ils permettent d’imaginer la mort en tant qu’effet-de-personnage dans les scènes où la mort semble elle-même respirer.

La respiration, comme nous l’avons mentionné, implique deux activités : l’inhalation et l’exhalaison. Ces processus engagent le sens de l’olfaction : les inhalations saisissent les odeurs et les exhalaisons les produisent. Les descriptions des odeurs de mort parsèment les pages de l’œuvre simonien. Le narrateur de *L’Herbe* décrit par exemple une « odeur de sang » qui plane sur le paysage de guerre :

[...] comment appelait-on ces conduites d’eau qui permettaient de laver l’arène souillée, jonchée de morts, en même temps, dit-on, que des vaporisateurs ou des brûle-parfums perfectionnés purifiant l’air de la fade, incommodante – et inconvenante – odeur de sang [...] (26).

Dans le même texte, on trouve la description des fruits qui se décomposent : « [...] l’épaisse et lourde nuit de septembre pénétrant dans la chambre avec son violent et épais parfum de fruits en train de pourrir [...] » (H, 112), ou qui meurent, aurait-on envie de dire, dans le contexte de la citation suivante qui décrit « l’odeur cadavérique et fermentée des milliers de poires en train de pourrir sur la terre noire [...] » (H, 114) et « l’écœurant et mortel parfum des fruits pourrissants [...] » (H, 126). Une odeur de pourriture associée explicitement à la mort se répand aussi dans un bâtiment : « [...] dans le vestibule pénétr[e] [...] la vieille odeur de moisi de mort [...] » (Hist, 311). Nous sommes obligés de reconnaître toutefois la nature statique des substantifs « odeur » ou « parfum » dans ces descriptions. Ils décrivent des sensations olfactives que le lecteur peut s’imaginer à partir de ses propres expériences, mais il n’y a rien dans la description qui suggère que ces odeurs sont produites par une présence particulière qu’on pourrait associer à la mort. Les

descriptions olfactives révèlent donc la récurrence du thème de la mort plutôt que la présence de la mort comme effet-de-personnage.

Le lecteur appréhende pourtant l'effet-de-personnage de la mort dans les scènes qui associent les descriptions des odeurs de mort aux mots « exhalation » et « exhalaison ». Ces deux mots créent l'illusion de la vie même si c'est une description marquée par la mort. Par exemple, le narrateur dans *Le Vent* parle de produits en train de s'avarier dans un marché :

[...] vagues et macabres relents de choses en train de se décomposer, se corrompre (fleurs fanées, trognons de choux détritiques, dans les caniveaux du marché : exhalaisons sûres, tenaces, lourdes, immobiles dans l'air immobile et lourd [...]) (118).

Dans *L'Herbe*, le narrateur utilise un vocabulaire similaire : « [...] l'insidieuse et tenace exhalaison des fruits en train de se dessécher [...] » (34). Nous mettons particulièrement l'accent sur l'adjectif « insidieuse » parce qu'il révèle la nature menaçante de l'odeur, et ça suppose presque une intention malveillante. Le narrateur du même roman parle aussi « des fruits séchant dans les placards [...] exhalant une odeur de mort, de décomposition, stagnante [...] » (H, 112). Dans *La Route des Flandres*, le corps mort d'un cheval sur la route possède « une faible exhalaison de pourriture [...] » (119). Des objets divers exhalent une odeur carbonisée associée à la destruction de la guerre : « [...] les pneus crevés se consumant lentement exhalant cette puanteur de caoutchouc cramé la nauséuse puanteur de la guerre suspendue dans l'éclatant après-midi [...] » (RF, 13). Le mot « crevé » est défini comme « percer violemment un objet gonflé [...] » (CNRTL, « crever »), mais il peut aussi signifier « tuer » (CNRTL, « crever »). Puisque les pneus sont décrits dans une scène de guerre, nous pouvons les envisager comme des corps morts tués au champ de

bataille. C'est aussi « la ville d'où s'exhalait cette macabre odeur de cadavre, de pourri – de melon pourri, de poisson pourri, d'huile rance [...] » (Hist, 204-205). Les « exhalaisons » se situent dans un corps déjà mort qui ne respire plus, donc il semble que c'est un phénomène produit par la présence de la mort qui exhale elle-même les odeurs de putréfaction. Autrement dit, ces substantifs montrent les résultats d'une action et ils créent l'action en même temps. Le lecteur voit la mort comme un effet-de-personnage grâce à l'emploi des mots qui semblent animer les corps, alors que, par définition, la mort les aura déjà rendus inertes et incapables d'actions exprimées par les verbes de mouvement employés.

Les descriptions qui donnent l'illusion que la mort détient un système respiratoire concrétisent aussi l'illusion que la mort est propulsée par une pulsion de vie. Tout comme les personnages du monde simonien, la mort s'efforce de vivre à travers un processus de respiration qui marquait autrefois la distinction entre un vivant et un mort<sup>40</sup> : « *In determining whether someone was dead, one could check for a pulse, moisture on a mirror held in front of the mouth, or other indications that the heart and lungs were working.*<sup>41</sup> » (DeGrazia 2016 : s.p.) Au contraire de la représentation des personnages agonisants, les respirations imaginaires de la mort ne semblent pas exiger d'effort. Les personnages respirent plus laborieusement parce qu'ils sont plus proches de la mort, la mort respire plus

---

<sup>40</sup> Pour en lire plus sur les évolutions dans la façon dont la communauté médicale définit la mort, voir DeGrazia (2016).

<sup>41</sup> La peur d'être enterré vif, et donc de suffoquer dans la tombe était une des plus grandes inquiétudes du XVIII<sup>e</sup> siècle. Selon Ariès, cette peur a transformé la perception de la mort à cette époque-là : « La mort n'était réelle et absolue que plus tard, au moment de la décomposition. » (1977 : 397) Les signes de la respiration n'étaient pas suffisants pour déterminer si une personne était morte ou vivante.

aisément parce que dans ces scènes elle est plus proche de la vie, créant ainsi la présence d'un effet-de-personnage plutôt que d'une description d'un phénomène de la fin de vie.

### 4.3 Le Système digestif

Le système digestif est un des systèmes du corps physique indispensables pour entretenir la vie. C'est à travers la bouche que le corps reçoit les nutriments essentiels pour sa subsistance. Les processus chimiques du corps convertissent l'alimentation en paquets d'énergie. Ce qui n'est pas essentiel au corps est éliminé par le biais de l'anus. Dans son ouvrage *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), Freud identifie la bouche et l'anus comme les zones érotiques du corps infantile. Ces orifices ne représentent pas seulement la préservation de soi, mais aussi la sexualité. Freud explique par exemple que les bébés qu'on allaite éprouvent du plaisir par la sensation du lait dans la bouche, sensation qu'ils cherchent à reproduire dans d'autres orifices plus tard dans la vie :

C'est l'activité initiale et essentielle à la vie de l'enfant qui le lui a appris, la succion du sein maternel, ou de ce qui le remplace. Nous dirons que les lèvres de l'enfant ont joué le rôle de *zone érogène* et que l'excitation causée par l'afflux du lait chaud a provoqué le plaisir. (*Trois essais* : 74 ; l'italique de Freud)

La succion du sein se transforme en succion du pouce quand les bébés grandissent. Selon Freud, le plaisir de la bouche est déplacé à l'anus quand les enfants plus âgés apprennent comment retenir les selles. Ils ressentent une double sensation de douleur-plaisir dans cette zone érogène :

Les enfants qui utilisent l'excitabilité érogène de la zone anale se trahissent parce qu'ils retiennent leurs matières fécales, jusqu'à ce que l'accumulation de ces matières produise des contractions musculaires, violentes, et que, passant par le sphincter anal, elles provoquent sur la muqueuse une vive

excitation. On peut supposer qu'à une sensation douloureuse s'ajoute un sentiment de volupté. (Freud, *Trois essais* : 80)

Le psychanalyste affirme que l'anus contient toujours « un certain degré d'excitabilité génitale », même dans la vie adulte (Freud, *Trois essais* : 80). En plus de leur fonction dans le système digestif, et donc dans l'entretien de la vie, la bouche et l'anus sont aussi les lieux de plaisir<sup>42</sup>. Notons que, tandis que le plaisir joue un rôle secondaire dans la description de la bouche dévorante chez Simon, il demeure absent dans la représentation de l'anus.

#### 4.3.1 L'Orifice buccal

Dans le chapitre précédent, nous avons discuté de la constitution de la bouche en étudiant les métaphores de la cavité buccale, des lèvres, des dents et de la langue dans le contexte de la mort. Nous nous sommes concentrés sur ce que Jean-Luc Nancy appelle la « bouche de l'oralité », ce qui est « [...] le visage lui-même pris par métonymie pour cette bouche qu'il entoure, qu'il porte et rend visible, lieu de passage de toutes sortes de substances, et d'abord de la substance aérienne d'un discours. » (1979 : 162) Nancy explique que cette conception de la bouche se fonde sur les racines latines, *os* et *oris* (1979 : 162). Dans cette partie, nous traiterons le mot « bouche » selon sa deuxième dérivation. Selon Nancy, le mot « bouche » dérive aussi du terme *bucca*, qui veut dire les « joues gonflées » (Nancy 1979 : 162). Cette bouche-ci est reliée à certaines activités : « souffler »,

---

<sup>42</sup> Dans son ouvrage *Au-delà du plaisir*, Freud parle du principe du plaisir. Il explique que les individus cherchent le plaisir et évitent le déplaisir, ce qui dépend de « [...] la quantité de l'excitation présente dans la vie de l'âme [...] de telle sorte que déplaisir correspond à un accroissement, plaisir à une diminution de cette quantité. » (Freud, *Au-delà* : 6) Selon Freud, l'objectif du principe du plaisir est de garder une certaine quantité de plaisir, et de limiter les récurrences du déplaisir (Freud, *Au-delà* : 7). C'est particulièrement dans ce que Freud appelle les « zones érogènes » du corps (la bouche, l'anus et les organes génitaux) que les individus trouvent les moyens de satisfaire la tension entre plaisir et déplaisir.

« manger », « cracher » et « parler » (Nancy 1979 : 162). Les prochaines pages examineront les descriptions qui donnent l'illusion que la mort se nourrit (particulièrement des êtres vivants) comme si elle possédait une vraie pulsion de vie comme d'autres personnages simoniens qui souffrent de faim et mangent pour survivre.

Comme nous l'avons vu, les effets buccaux dans les romans de Simon donnent l'impression d'une bouche qui, par la présence de la mort dans la scène, semble appartenir à la mort elle-même. L'intérêt de ce procédé rhétorique vient du fait que la mort est non seulement personnifiée et non seulement représentée par un enchaînement de métaphores et de transports de sens. Il s'y dessine également un tracé laissé par un personnage qui n'en est pourtant pas un et que le lecteur peut associer à celui que nous étudions, notamment l'effet-de-personnage de la mort. La même impression se crée chez le lecteur dans certaines descriptions qui évoquent les activités de la bouche de la mort, plus spécifiquement la consommation. La mort semble en train de « dévorer » Georges dans la scène de guerre où il est décrit comme piégé entre les « lèvres du fossé ». Reprenons cette citation :

[...] Georges, toujours couché dans le fossé, attentif, raide, maintenant complètement insensible et paralysé de crampes, [...] son corps tout entier aplati, comme s'il s'efforçait de disparaître entre *les lèvres du fossé*, se fondre, se glisser, se fauiler tout entier par cette étroite fissure pour réintégrer la paisible matière (matrice) originelle [...] (RF, 274-275 ; notre italique).

La description des rapports sexuels entre Georges et Corinne – qui glisse presque imperceptiblement à la scène de l'embuscade – utilise la même terminologie :

[...] il ne restait plus alors de mon corps qu'un fœtus ratatiné rapetissé couché entre *les lèvres du fossé* comme si je pouvais m'y fondre y disparaître m'y engoutir accroché comme ces petits singes sous le ventre de leur mère [...] (RF, 289-290 ; notre italique).

Dans cette scène, Georges subit une diminution physique. Son corps « se fond », « se rapetisse » et « se ratatine ». Il suit la même dissolution que les substances qui se décomposent et se désagrègent dans la bouche. Autrement dit, son corps physique disparaît au fur et à mesure dans la « bouche de la mort », de la même manière que la nourriture se dissout dans la cavité buccale.

D'autres descriptions réunissent l'image de la bouche, l'acte de consommer et la présence de la mort. Les verbes « engloutir » et « avaler » aident à renforcer l'impression de l'effet-de-personnage de la mort. Par exemple, dans *L'Acacia*, il semble que « la nature avale » un cheval mort abandonné sur la route (A, 42). Comme nous l'avons indiqué dans le chapitre précédent, la poussière et donc, la terre, représentent à la fois la vie et la mort dans la Bible. Dans d'innombrables cultures, on *enterre* les morts. Le fait que la terre réclame le corps du cheval dans *La Route des Flandres* crée un lien entre la terre et la mort. La mort se transforme ici en effet-de-personnage par la façon dont elle « avale » les corps de chevaux. Elle a besoin de se nourrir comme si elle était un être vivant et non une entité abstraite. Le lecteur attentif peut aussi imaginer la présence de l'effet-de-personnage de la mort dans la description de la guerre : « [...] cavaliers manquants, simplement manquants, disparus, comme si la grasse et verte campagne en absorbait peu à peu une ration, engloutis, digérés [...] » (A, 42). La terre symbolise la mort parce que les cavaliers « disparaissent » de sa surface. Alors, ce n'est pas vraiment la terre qui « engloutit » et « digère » les hommes, mais plutôt la mort qui dévore les vivants. La mort se réalise en tant qu'effet-de-personnage grâce à « la domination de la métaphore nutritive dans le fantasme de mort »

(Rioux-Watine 2007 : 444) qui, selon nous, révèle l'existence de la pulsion de vie dans le phénomène à l'étude.

Dans d'autres scènes, l'effet-de-personnage de la mort s'actualise comme une bouche de plaisir grâce aux images de la mort qui « suce » et « aspire » les êtres vivants. Tout d'abord, les verbes « sucer » et « aspirer » ont une connotation plus positive par rapport aux verbes « dévorer », « avaler » et « engloutir ». Les verbes du deuxième groupe suggèrent un aspect agressif en comparaison aux verbes du premier groupe. Cette impression se concrétise si on rappelle la théorie de Freud et son interprétation de l'orifice buccal comme une zone érogène. La « succion du sein maternel » produit une sensation agréable dans la bouche des bébés. À l'opposé des verbes « dévorer », « avaler » et « engloutir », qui montrent une action buccale assez générale, les verbes « sucer » et « aspirer » produisent une image plus spécifique de la bouche en train de sucer le sein ou, ce qui est le cas pour les enfants plus grands étudiés dans la théorie de Freud, le pouce. Moins une bouche menaçante qu'une bouche de plaisir, la bouche qui « suce » et « aspire » fait partie de ce que nous avons appelé le corps pulsionnel de l'individu.

Chez Simon, c'est le corps de Blum qui est « aspiré » et « sucé » de l'intérieur à cause de la maladie et de la faim : « [...] Georges se demand[e] jusqu'à quel point un homme pouvait maigrir sans pour cela disparaître [...] : une aspiration de la peau, de l'être tout entier vers l'intérieur, une succion, car Blum était alors d'une maigreur véritablement effrayante [...] » (RF, 317). Ce sont aussi les descriptions d'un cheval mort sur la route dans *La Route des Flandres* qui permettent de voir l'orifice buccal comme une bouche de plaisir :

[...] le cheval ou plutôt ce qui avait été un cheval [...] presque entièrement recouvert [...] d'une boue liquide et gris-beige, déjà à moitié absorbé [...] par la terre, comme si celle-ci avait déjà sournoisement commencé à reprendre possession de ce qui était issu d'elle, n'avait vécu que par sa permission et son intermédiaire [...] avant de l'engloutir lentement et définitivement dans son sein en faisant sans doute entendre un bruit de succion [...] (30).

Plus tard, ce même cheval est décrit comme « aspiré » par la terre (RF, 272). Il y a deux choses à noter dans la première citation : le rapport entre la terre et la mort, et la description du bruit sonore « de succion » et l'image du sein. Tout d'abord, la terre est le lieu de repos final et donc, de la mort. Puisque, dans cette scène, la terre « reprend possession » de sa « progéniture », un lecteur peut imaginer la mort en tant que figure de la mère étudiée plus tard dans le chapitre. Rappelons la fameuse expression de Simone de Beauvoir dans son ouvrage *Le Deuxième Sexe* (1949) : « La Mère voue son fils à la mort en lui donnant la vie [...] » (Tome I, 273). De plus, la « succion » donne à visualiser une bouche qui, juxtaposée au sein, rappelle la bouche des bébés qui se nourrissent du lait de la mère. La superposition mère/bébé dans la même image souligne les deux aspects de la pulsion de vie : la reproduction et l'autoconservation. Étant donné que l'apparence physique de Blum et celle du cheval mort sont la conséquence de la mort, c'est-à-dire que la mort en est la cause, on peut associer les activités de la « succion » et de « l'aspiration » à celles de l'effet-de-personnage de la mort.

On constate pourtant une difficulté avec la comparaison au nourrisson ci-dessus. L'allaitement n'est pas le synonyme de la mort, c'est-à-dire que les bébés ne tuent pas leur mère en suçant le sein. Ceci met en défi l'interprétation des images de la mort « suçant » et « aspirant » le corps de Blum et du cheval. Afin de résoudre ce problème, nous pouvons

proposer un rapprochement entre la mort et les vampires<sup>43</sup>. Dans les récits folkloriques, les vampires sont des personnages coincés entre la vie et la mort qui sucent le sang de leurs victimes et par la suite, les tuent. Le vampire dépend du sang pour fonctionner et « vivre » – le mot « vivre » ici signifiant un état à moitié vivant – tout comme le bébé a besoin du lait pour survivre. La bouche de la mort fonctionne de la même manière. En aspirant le corps des agonisants, l'effet-de-personnage de la mort accélère les processus de la décomposition associés au phénomène de la mort. Les personnages meurent pour que la mort puisse « vivre » dans le monde fictif.

Le vampire possède aussi un potentiel érotique, ce qui permet de concrétiser le rapport entre l'effet-de-personnage de la mort, qui « suce » et « aspire » les personnages agonisants, et le vampirisme. Pareillement à la description de ce quasi-personnage de la mort, l'image du vampire n'est pas immédiatement perçue comme érotique (Paradis 2002 : 49). Ce qui imbibe la représentation du vampirisme d'érotisme, c'est le symbolisme qu'on associe au corps physique duquel le vampire se nourrit. Le corps physique est le lieu du désir et du plaisir du vampire, tout comme il est le lieu du désir et du plaisir de l'effet-de-personnage de la mort. Paradis l'explique davantage :

L'expression « manger l'autre » est investie d'un contenu symbolique qui renvoie à un désir de se fondre dans l'autre et à tout un univers sexuel, ne serait-ce qu'à partir du moment qu'on assimile la fellation, le cunnilingus, ou même le simple baiser au cannibalisme, ou à partir du moment où l'on considère la pénétration comme une possession de l'autre [...]. Se nourrir de l'autre, c'est également vivre de l'autre [...] (2002 : 49).

---

<sup>43</sup> Haman-Dhersin évoque rapidement le vampire dans son ouvrage : « *l'alma mater* [la terre] fût davantage perçue comme vampire assoiffé que comme objet nourricier. » (2012 : s.p.) Nous comparons la terre et le vampire pour actualiser l'effet-de-personnage de la mort.

Le vampire possède sa victime « en la dépossédant de son essence primaire, vitale [...] » (Paradis 2002 : 48). Les activités buccales de la mort dans les scènes précédentes font la même chose. Elles contribuent à la dépossession de soi parce qu'elles rendent le corps du cheval et celui de Blum de plus en plus difficiles à reconnaître. Il semble que cette bouche de la mort, phénomène qui se profile ici comme une sorte d'appareil vampirique, représente plutôt un orifice érotique que fonctionnel. La mort prend un plaisir pervers dans la dévoration de la chair, qui est excrétée ensuite de son « corps » imaginaire comme si la mort possédait un anus.

#### **4.3.2 L'Anus**

Bien que représenter l'anus ne constitue pas en soi une inscription du corps pulsionnel, compris en lien aux processus digestifs, il joue quand même un rôle dans l'autoconservation. Il sert à éliminer les matières qui ne sont plus essentielles au corps, et qui peuvent même être dangereuses pour la santé (Britannica, « excrétion »). Dans le monde romanesque, les processus de l'excrétion et de l'élimination sont souvent implicites. Tout comme dans le monde réel, ces sujets sont traités comme tabous et évités. La suite de cette analyse se concentrera donc sur l'illusion que la mort a un anus par le rapprochement du corps physique agonisant à l'excrément.

Dans son analyse de *La Route des Flandres*, Raclot (1997) attire l'attention sur le fait que « [l]e corps devient excrémental dans la déchéance de la mort » (75). Elle parle par exemple du lexique de la décomposition du corps, disant que les mots « infection », « puanteur » et « flaque », parmi plusieurs autres, révèlent à quel point le corps ressemble

à une ordure (Raclot 1997 : 77). Ce sont aussi les objets laissés par les gens qui fuient la guerre qui ressemblent à des matières fécales (Raclot 1997 : 75-76). Nous citons ici *La Route des Flandres* : Georges « vit la valise éventrée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffe [...] » (32). Même si la valise est un objet, elle est perçue comme un corps mort par la description de son contenu comme des entrailles « éventrées ». Une image similaire se trouve dans *L'Acacia* : « [...] bêtes et gens repoussés sur les côtés, parfois isolés, [...], comme arrêtés par quelque obstacle, enchevêtrés au milieu du contenu éparpillé et blafard [...] de ballots ou de valises crevées [...] » (288). L'adjectif « crevé » – qui renvoie au « pneu crevé » de tout à l'heure – appliqué à la valise évoque l'impossible : la mort d'un objet inanimé. Étant donné que l'objet en tant que tel ne peut pas mourir, ce qui persiste dans l'imagination du lecteur, c'est la présence de la mort en soi, non reliée à un être mourant. Raclot voit le débris comme les excréments de la guerre. Nous les imaginons plutôt comme les excréments de la mort. Ce qui se présente à la vue de l'observateur, c'est la matérialité du corps physique. Ce qui reste après la guerre et qui est synonyme de la mort, ce sont les corps des êtres humains et des animaux. Le lecteur appréhende la mort en tant qu'effet-de-personnage parce qu'elle apparaît comme possédant un système digestif complet que nous avons relié plus tôt à la pulsion de vie.

Dans le chapitre précédent, nous avons associé une image de guerre à la mort qui « dévore » le paysage avec ses dents. Reprenons cette citation de *L'Acacia* :

[...] [c'est] comme si tout, collines, champs, bois, villages, avait été défoncé ou plutôt écorché par quelque herse gigantesque et cahotante, aux dents tantôt écartées, tantôt rapprochées, ne laissant subsister derrière elle rien d'autre que quelques pans de murs et quelques troncs d'arbres mutilés [...] (19).

Le fait que la référence aux dents est reliée à ce que la guerre « laiss[e] subsister derrière elle » suggère une comparaison des vestiges de la guerre aux excréments de la mort. La mort mastique « collines, champs, bois [et] villages » et s'en débarrasse. Si les dents donnent l'illusion que la mort possède une bouche, les vestiges de la destruction apparaissent comme des « crottes » qui permettent d'envisager la mort avec un anus.

D'autres exemples soutiennent cette interprétation de la mort. Rappelons la description du corps physique de la tante Marie, que Sabine envisage « comme une ordure, une simple chose dont on se débarrasse en l'enfouissant et en tassant la terre par-dessus [...] » (H, 120) après la mort. En termes métaphoriques, ce corps, qui subit la décomposition de la chair et une réintégration à la terre, devient un excrément que la mort laisse derrière comme un déchet. Dans *Le Tramway*, la nature mutilée du corps des hommes-troncs suggère que la mort les a dévorés, les a digérés et les a vomis de la même manière que les soldats dans *La Route des Flandres*, décrits comme « oubliés, ou repoussés, ou refusés, ou vomis, à la fois par la mort et par la vie [...] » (135). La chair blessée provoque chez le lecteur l'impression de l'existence d'une altérité qui dévore les gens et se débarrasse d'eux. Le corps des hommes-troncs et des autres soldats, ainsi que le corps de la tante Marie, témoignent de la présence physique de la mort qui expulse ces personnages de son corps imaginaire après les avoir dévorés dans une agonie.

C'est enfin la boue qui symbolise les excréments dans *La Route des Flandres*. Par exemple, un cheval mort sur la route est « aux trois quarts recouvert de boue [...] » (RF, 29). La description de la boue qui couvre le corps du cheval se répète à plusieurs reprises dans le texte (RF, 30, 117, 119, 272). Nous attirons particulièrement l'attention sur la

description du cheval couvert « de cette boue liquide secrétée par [la terre] [...] » (RF, 30). La terre, nous l'avons dit maintes fois, est un lieu de vie et de mort, et dans cette scène, elle est clairement une représentation de la mort. Le fait que la boue est « secrétée » évoque l'acte d'excréter. Il semble donc que c'est la mort qui excrète « cette boue liquide » sous forme d'ordure. Les corps des soldats morts disparaissent eux aussi entraînés dans un processus semblable qui les transforme en boue terreuse :

[...] [sous] ces défroques, couleur de bile, de boue, comme une sorte de moisissure, comme si une espèce de pourriture les recouvrait, les rongait, les attaquait encore debout, d'abord par leurs vêtements, gagnant insidieusement : comme la couleur même de la guerre, de la terre, s'emparant d'eux peu à peu [...] (RF, 193)

Une substance boueuse, dont la couleur et la consistance ressemble aux selles et à de la bouillie, est le produit de la putréfaction du corps physique. Les processus de la dégradation et de la putréfaction sont accélérés par la présence des insectes nécrophages qui s'installent d'abord dans les orifices des cadavres. Bientôt, le corps est transformé en une espèce de bouillie qui, symboliquement parlant, pourrait être vue comme les ordures que la mort laisse suite à son passage.

N'oublions pas la description des odeurs qui émanent des corps du cheval mort et des soldats tués à la guerre. Rappelons la représentation du corps excrémental du cheval, qui « laiss[e] s'échapper [...] une faible exhalaison de pourriture. » (RF, 119) Un autre exemple est l'image du champ de bataille, synonyme de la mort, qui « exhal[e] non pas la traditionnelle et héroïque odeur de charnier, de cadavre en décomposition, mais seulement d'ordures, simplement puant, comme peut puer un tas de vieilles boîtes de conserves, d'épluchures de légumes [...] » (RF, 230). Raclot voit la description des odeurs dans *La*

*Route des Flandres* comme une façon de « dénonce[r] le caractère mortel de ces [personnages] en voie de décomposition collective. » (1997 : 76) Les êtres humains ne sont que des déchets abandonnés. Quant à nous, les odeurs permettent de mieux saisir un phénomène d'absence en lui donnant une forme sensible. Elles contribuent notamment à l'effet excrémental des corps se décomposant et se désagrégeant sur la route. Ces corps sont des ordures *malodorantes*, ce qui donne aux images de l'excrément un aspect réaliste. La référence aux odeurs « de vieilles boîtes de conserves, d'épluchures de légumes » fait aussi allusion aux excréments parce qu'elle est reliée à la nourriture. Le corps excrète ce qui n'est pas digestible. On a l'impression que la mort possède un anus parce que cette description particulière des odeurs maintient toujours un rapport avec les produits comestibles.

La progression de la bouche au système digestif et ensuite aux excréments met en parallèle les effets du travail anéantissant de la mort et le travail de la digestion nécessaire pour la survie. Si l'on prend en considération que la décomposition du cadavre commence par les bactéries présentes dans les intestins et le colon, l'association de la mort avec la nourriture et les excréments n'est pas une vaine métaphore. Les orifices de la bouche et de l'anus renvoient, à leur tour, aux images immondes du corps soumis à l'œuvre de la mort. La mort existe en tant qu'effet-de-personnage parce qu'elle rappelle un véritable personnage tout en étant une illusion poétique construite dans le langage de l'œuvre. Par conséquent, le lecteur envisage la mort comme actant qui cherche activement la vie dans l'univers romanesque de Simon. Autrement dit, elle semble être propulsée par une pulsion de vie qui s'oppose à l'image typique de la mort.

#### **4.4 Le Système reproducteur**

Le système reproducteur est relié à la pulsion de vie parce qu'il assure « l'immortalité » de l'individu qui survit à travers sa lignée après la mort. Il est composé d'organes génitaux, c'est-à-dire du pénis et du vagin, de cellules et de sécrétions corporelles. Loin d'être perçu seulement comme le lieu de la fécondation, le système reproducteur est aussi un lieu de plaisir. Dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Freud identifie les organes génitaux comme des zones érogènes, un point de vue qui se maintient jusqu'à aujourd'hui. Nous étudierons donc dans cette partie la représentation du système reproducteur dans le contexte de trois corps : le corps qui pénètre, le corps pénétré et le corps impénétrable. Notre étude se concentrera sur la façon dont ces corps sont associés à la mort, et comment la mort se profile en tant qu'effet-de-personnage dans les descriptions qui la présentent comme actant qui s'efforce d'engendrer une nouvelle vie.

##### **4.4.1 Le Corps qui pénètre**

L'acte de la pénétration est traditionnellement lié au masculin : l'action d'un homme envers une femme. Le corps masculin engendre la vie en pénétrant le corps féminin, et en projetant en dehors de son être la semence ; pour cette raison, la reproduction semble se passer « à l'extérieur » du corps de l'homme. Pour commencer, étudions la représentation du pénis chez Simon. Ce membre sexuel est souvent présenté comme une source de prouesse qu'il donne aux hommes. Dans *L'Acacia*, il est « cet organe phallique qui avait constitué [...] le pivot de [l']existence [...] » (137). Comment cette association

persistante du pénis au pouvoir et à la performance<sup>44</sup> fonctionne-t-elle dans les scènes de guerre où les hommes sont dépourvus de pouvoir ? Même si les descriptions du pénis sont moins courantes que les allusions au vagin, le pénis détient une signification fatale dans les scènes de mort. Certains critiques simoniens, par exemple Raclot, envisagent la mort de Reixach comme une métaphore de la castration. En face de l'ennemi, Reixach « brandi[t] cette arme inutile et dérisoire dans un geste héréditaire de statue équestre [...] le soleil miroitant un instant sur la lame nue puis le tout – homme cheval et sabre – s'écroulant d'une pièce sur le côté [...] » (RF, 13). Le sabre rappelle un pénis par sa forme, et le mot « nu » suggère qu'il est exposé. Le fait que le sabre/le pénis érigé « s'écroule » montrerait la castration de Reixach, un acte qui fait obstacle aux pulsions sexuelles que Freud associe à la pulsion de vie. L'ennemi allemand, qui représente la « mort en marche » (Dällenbach 1987 : 89) pour les cavaliers français, « castre » le corps de l'homme français. Autrement dit, c'est la mort qui émascule Reixach dans la scène, tout comme c'est sa femme, Corinne qui – nous le verrons plus tard – l'émascule dans leur mariage.

Il est même possible de dire que la mort détruit une image qui était, autrefois, une représentation de la fierté nationale. La description de Reixach évoque la peinture de Jacques-Louis David, *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard* (1801). La toile, (Fig. 13), montre Napoléon, assis sur un cheval qui se cabre, non pas avec le sabre en main comme Reixach, mais avec le bras élevé en l'air. Sa posture communique une certaine puissance et assurance, invitant les spectateurs, et les soldats

---

<sup>44</sup> Pour en savoir davantage sur les différentes conceptions du pénis dans la philosophie de Lacan et de Freud, voir Penot (2008).

représentés au fond de la peinture, à lui faire confiance. L'effet de la description de Reixach est plutôt contraire. Le fait que « tout s'écroule » suggère que la mort nie les qualités qui sont représentées dans la peinture de Napoléon. Reixach et son sabre symbolisent l'impuissance, et ils montrent l'anéantissement des idéaux et des valeurs, comme « la liberté, l'égalité et la fraternité ». Ce qui est « castré », c'est l'honneur, et ce qui « castre », c'est la mort.



FIG 13, Jacques-Louis David, *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard*, 1801. Château de Malmaison, France.

(Photographie : Domaine public)

La pulsion de mort est donc souvent juxtaposée à la pulsion de vie chez Simon. Le corps masculin est au centre de la quête pour l'immortalité de Pierre dans *L'Herbe* et du père du narrateur dans *L'Acacia*, mais comme nous venons de le voir, il est aussi un symbole de la pulsion de mort. Le désir de survivre à travers la lignée est décrit avec l'exemple de Pierre, qui est :

[...] ce mâle frustré de son désir, sa géante conquête assaillie (saillie) se dérobant d'un coup de reins, la semence se répandant, voie lactée, pollen polluant notre mère la terre [...] projetant donc au dehors de lui une partie de lui-même destinée à lui survivre, c'est-à-dire à le perpétuer et donc, en définitive, une prolongation de lui-même [...] » (H, 103).

Les mots « désir » et « conquête » démontrent la pulsion sexuelle de Pierre, ce qui est relié à la pulsion de vie. Reprenons une citation ironique qui présente la mort du père comme contiguë à la conception du narrateur : « [...] il avait choisi avant de mourir de déposer sa semence et se survivre dans l'une de ces femelles destinées à la reproduction de l'espèce garantie par leurs facultés d'inertie, d'opulence et de fécondité [...] » (A, 123). Le fait que le père du narrateur « choisit [...] de déposer sa semence » montre la nature délibérée de l'acte. Il espère protéger sa filiation après la mort.

Dans la scène de *L'Herbe*, le corps masculin engendre la nouvelle vie au cours d'un orgasme<sup>45</sup>. La description ci-dessous arrive avant la précédente, et elle décrit la façon dont Pierre désire « se perpétuer » dans sa progéniture, notamment son fils Georges. Pierre :

[...] l'a engendré, c'est-à-dire, tiré du néant originel, créé à partir de rien (un frottement de peau, une excitation de glandes, un prurit, un orgasme) et par un acte sinon volontaire en tout cas éprouvé, projetant hors de lui dans un spasme (semblable, assimilable à une courte mort, un brusque anéantissement [...]) l'éjaculation étant ressentie à la fois par la chair et l'esprit comme une sorte d'éblouissement sombre [...] (H, 102-103).

La « petite mort » ou l'orgasme, qui s'accomplit par le spasme ressenti par Pierre, est à la fois associée à la vie et à la mort. Puisque, rappelons-le, Pierre « projet[te] [...] au dehors de lui une partie de lui-même destinée à lui survivre [...] », l'orgasme est relié à la fois à la reproduction et aux sensations de plaisir corporel, mais il contribue aussi à une sensation de mort décrite comme « un brusque anéantissement » et « une sorte d'éblouissement sombre ». L'oxymore « éblouissement sombre » révèle lui aussi la juxtaposition de la vie et de la mort car la lumière, symbole courant de la vie, coexiste avec la noirceur, symbole

---

<sup>45</sup> Nous reconnaissons que l'orgasme est seulement un aspect de la fécondation, mais c'est la façon dont elle est décrite dans la citation suivante.

traditionnel de la mort. Thébert (2010) confirme l'enchevêtrement de la vie et de la mort dans l'acte sexuel, disant que l'orgasme peut provoquer « [la] perte de conscience, [les] contractions musculaires, [les] vertiges passagers, [les] jambes coupées, [l']abattement consécutif [...] » (21). Métaphoriquement parlant, Pierre et le père du narrateur « meurent » dans les deux scènes afin de survivre dans leur progéniture après la mort, donc le lecteur est conscient de la coprésence de la pulsion de vie et de la pulsion de mort dans la description de l'acte sexuel, qui est perçu à la fois comme une menace d'anéantissement et une promesse de jouissance.

La terminologie utilisée dans le contexte du monde naturel concrétise le lien entre la mort, le corps masculin et la pulsion de vie. La terre, nous allons le voir, est reliée à la femme par ses fonctions reproductrices et nourricières, mais la mort pénètre et féconde aussi la « terre-mère ». Dans la culture occidentale, les morts sont traditionnellement enterrés, donc c'est littéralement la mort qui ensemence et fertilise la terre. Le rôle de la mort ressemble à celui du corps masculin dans l'acte sexuel traditionnel. Par exemple, dans *L'Herbe*, la décomposition, qui est un processus chimique de la mort dont le corps mort devient le sujet, « imprègne » le pays : « [...] [c'est] comme si toute la campagne était imprégnée de cette même odeur décomposée [...] » (20). Le verbe « imprégner » suggère non seulement la fécondation, mais aussi un acte de pénétration (CNRTL, « imprégner »). Les odeurs de moût et de fermentation montrent aussi que la mort « imprègne » l'air : « [...] respirant les senteurs des pins et des figuiers mêlées à quoi s'ajoutait [...] épaisse et un peu gluante, du moût en fermentation qui imprégnait l'air immobile et tiède de l'été moribond [...] » (T, 101). Le mot « arrosé » donne la même impression : « [...] [la] rouge

campagne arrosée de sang fertile et de fertile sueur. » (V, 54) Le sang des morts fertilise la terre. Dans *La Route des Flandres*, la fin de l'été, qui est associée à la mort par la disparition de la verdure, est « pourrissante » et « puante » : « [...] la stagnante chaleur d'août, de l'été pourrissant où quelque chose finissait définitivement de se corrompre, puant déjà, se gonflant comme un cadavre empli de vers [...] » (41). L'état « gonflé » du corps est lié à un cadavre, mais il est aussi possible de l'envisager comme un état associé à la grossesse. Autrement dit, la mort « imprègne » la campagne. N'oublions pas que les odeurs de la mort, décrites comme celles du « moisi », « pénètrent » la maison dans laquelle la tante Marie agonise (H, 20). Comme la représentation du corps masculin, la description de la mort montre la concomitance de la pulsion de mort, qui est représentée à travers un vocabulaire qui donne à visualiser la décomposition, et de la pulsion de vie, qui est présentée soit comme une pulsion sexuelle, soit comme un désir de se reproduire selon l'interprétation du mot « imprégner ». Le lecteur voit donc la mort comme un effet-de-personnage parce que la pulsion de vie la caractérise de la même manière qu'elle caractérise de véritables personnages.

Le fait que les descriptions donnent l'illusion que la mort possède une vraie pulsion de vie par l'association entre l'acte de pénétration et la pénétration du corps masculin par la mort permet au lecteur d'appréhender la mort en tant qu'effet-de-personnage<sup>46</sup>. Examinons en plus de détail le lien entre la pénétration, la mort et le corps masculin. Dans les descriptions simoniennes, il semble que la mort menace le corps féminin de l'intérieur,

---

<sup>46</sup> Cette interprétation s'oppose à la représentation traditionnelle hétérosexuelle du corps masculin, qui n'est jamais décrit comme pénétré.

alors qu'elle menace plutôt le corps masculin de l'extérieur. Selon l'interprétation du narrateur, Jep dans *Le Vent* et les deux Reixach dans *La Route des Flandres* sont des pions manipulés par une femme qui contribue largement à leur désillusion et, ultimement, à leur suicide. Pierre accélère sa propre mort par la surconsommation de la nourriture, qui résulte dans « son lent étouffement par son excès même » (H, 101). Comme le dit Hollenbeck (1982) : « [...] les aliments destinés à entretenir la vie étouffent l'être et l'immobilisent. » (106) Chaque fois que Pierre se suralimente, il introduit la mort dans son corps physique. Autrement dit, la mort s'installe dans la chair de l'extérieur à l'intérieur.

D'autres exemples donnent à visualiser l'association entre l'acte de pénétrer et la mort. La guerre cause la mort des soldats comme Wack et Blum dans *La Route des Flandres*. Wack meurt dans une embuscade, donc sa mort pourrait être attribuée à une force extérieure. C'est l'ennemi allemand qui le tue. Quant à Blum, il disparaît lentement anéanti soit par la maladie soit par la faim dans un camp de prisonniers. Ce n'est pas son propre corps qui le trahit, mais il meurt à cause de la guerre et des conditions affreuses dans le camp. Georges est décrit comme ressemblant à un mort pendant les relations sexuelles qu'il a avec Corinne (RF, 291). L'orgasme, c'est-à-dire le spasme « projet[é] hors de lui [...] » (H, 102), provoque un souvenir de guerre où Georges s'imagine comme « gis[ant] mort au fond du fossé dévoré par les fourmis [...] » (RF, 291). Nous pouvons aussi envisager le corps masculin comme pénétré par la mort en étudiant la situation du narrateur dans *Le Tramway*. Il est hospitalisé parce qu'il attrape une maladie pneumologique. À la différence de la représentation des femmes – qui, nous le verrons, souffrent des maladies qui naissent dans leurs propres corps, comme le cancer – le narrateur aurait eu besoin de contracter la

pneumonie de son environnement. Ces exemples montrent que la mort pénètre le corps masculin et ensuite s’y installe de la même façon que le corps masculin pénètre le corps féminin et ensuite y dissémine sa semence dans l’acte sexuel.

L’association particulière entre le corps masculin et le phénomène de la mort se concrétise dans les structures grammaticales de l’œuvre simonien. Le fait que la mort se déplace de l’extérieur à l’intérieur du corps masculin permet de voir pourquoi les verbes pronominaux sont utilisés moins fréquemment dans les descriptions du corps masculin que dans celles du corps féminin qui seront étudiées plus loin. Par exemple, la brigade anéantie est « absorbée, diluée, dissoute, bue, effacée de la carte d’état-major [...] » (RF, 229). Décrite ainsi, la mort arrive de l’extérieur, par l’ennemi, alors que les verbes pronominaux, en particulier réfléchis, renvoient au même référent que le sujet. Le sujet et l’objet de l’action sont les mêmes et le sujet est la source de l’action qui se répercute sur lui-même. Rappelons aussi la description de Blum, qui est en train de mourir à cause des facteurs associés à la guerre. Il est « d’une maigreur véritablement effrayante, les yeux enfoncés, sa pomme d’Adam pointue, saillant à trouer la peau, sa voix ironique comme décharnée [...] » (RF, 317). Il n’y a pas de verbe pronominal dans cette description, mais ils sont récurrents dans les descriptions des femmes, notamment dans celles de la tante Marie et de la mère mourante. Une telle représentation du corps masculin mourant concrétise l’idée de la pénétration *par* la mort, ce qui donne au lecteur la possibilité d’envisager la mort comme un effet-de-personnage en possession de pulsions sexuelles et donc, de la pulsion de vie.

#### 4.4.2 Le Corps pénétré

Le corps pénétré se rapporte au corps féminin et au corps masculin dans l'acte sexuel. Nous mettons particulièrement l'accent sur le corps féminin dans cette partie-ci. Bien que le corps masculin puisse lui aussi être pénétré dans l'acte sexuel, la représentation dominante de la pénétration s'appuie sur une dynamique binaire où l'homme pénètre le corps de la femme. Les spécialistes de Simon, comme Higgins (1987), Makward (1973/1974), Jiménez-Fajardo (1975) et Raclot (1997), attirent l'attention sur le fait que le corps féminin est un instrument de mort dans l'œuvre simonien. Dans *La Route des Flandres*, par exemple, Georges imagine que la mort de Reixach à la guerre est en fait un suicide commis à cause des infidélités de Corinne :

[...] du moins attendu espéré qu'elle le fit qu'elle devînt autre chose que ce qu'elle avait la réputation d'être et donc attendu de ce mariage autre chose que ce qui devait logiquement s'ensuivre, prévoyant même peut-être ou du moins ayant peut-être envisagé jusqu'à cette ultime conséquence ou plutôt conclusion, ce suicide que la guerre lui donnait l'occasion de perpétrer d'une façon élégante c'est-à-dire non pas mélodramatique [...] mais maquillé en accident [...] (RF, 14)

Georges présente Corinne juste avant cette remarque comme une « putain » (RF, 14), son corps étant un lieu de désir qui mène potentiellement au suicide de Reixach. Le corps de Corinne dans ce même texte est décrit plus spécifiquement comme un lieu de torture pour ses amants. En l'épousant, Reixach est décrit comme « crucifié, agonisant sur l'autel » (RF, 14). Les mamelons de Corinne sont des « têtes de clous » (RF, 14, 294) dans les paumes de Georges. Higgins affirme : « [...] [Corinne] *herself actually comes to represent death. The erotic seems to be a displaced image of death, now the repressed.* » (1987 : 24) Virginie, la femme de l'ancêtre de Georges, est décrite de la même façon. Blum invente une histoire sordide autour de cette femme qui, selon lui, trompe son mari et provoque son

suicide. Son corps, comme le corps de Corinne, contribue à la chute de l'homme. Le corps physique de la jeune femme hospitalisée dans *Le Tramway* symbolise aussi la mort. Il y a un « frémissement d'effroi » (T, 110) qui traverse le corps des agonisants qui voient dans cette femme le présage de leur propre mort. Sa jeunesse et sa beauté rendent la scène plus effrayante encore parce que la mort se déguise ainsi et se cache derrière la façade de la vie. Cette description évoque les premières images de la Danse Macabre discutées dans le deuxième chapitre, et d'autres *mementos mori* comme le crâne qui rappellent la finitude de la vie.

Les vieilles femmes, comme Sabine dans *L'Herbe* et la grand-mère dans *Histoire*, sont plutôt décrites comme sur-féminisées. Par exemple, « [les] doigts [de Sabine] [sont] chargés de bagues [...] » (H, 37). La femme se maquille avec « [...] les fards multicolores [...] » (H, 40), et sa chevelure est « semblable à un permanent incendie, un permanent coucher du soleil [...] » (H, 180). Afin de garder une impression de jeunesse, Sabine surcompense avec ses vêtements, le maquillage et la teinture de ses cheveux. La grand-mère, quant à elle, est présentée avec « [un] visage raviné, les vieilles lèvres crevassées peintes d'un rouge évoquant de façon bouffonne la fraîcheur du mot cerise [...] » (12) Le mot « cerise » est ironique ici parce qu'il est souvent utilisé pour décrire les jeunes femmes dans l'œuvre simonien<sup>47</sup>, mais il évoque aussi un état de virginité, ce qui contredit la représentation de la grand-mère. Quel que soit son âge, la femme est inextricablement liée à la mort chez Simon.

---

<sup>47</sup> Baehler (1987) appelle les parangons de Corinne « le clan de Cerises ».

Dans la partie précédente sur le corps qui pénètre, nous avons vu que la mort s'introduit, c'est-à-dire pénètre souvent le corps masculin de l'extérieur vers l'intérieur. Nous proposons que la mort « naît » directement dans le corps féminin agonisant. Par exemple, le cancer naît dans le corps de la mère dans *L'Acacia* et *Le Tramway*. La maladie dévore la chair, elle l'affaiblit et la décompose. Quant à la tante Marie, elle ne meurt pas simplement de vieillesse, mais elle semble subir un accident vasculaire cérébral. Encore une fois, le corps se révolte contre lui-même. La nature intérieure de la mort au corps féminin se concrétise davantage à travers les verbes pronominaux que nous avons cités dans le deuxième chapitre : « se taveler », « se dessécher », « se rider », « s'affiner », « s'épurer », « se momifier », « se résorber » et « se creuser » (p. 72). Ces verbes montrent que c'est le corps qui agit sur lui-même. La mort prend possession du corps féminin, et c'est elle, et non la femme, que le lecteur entrevoit dans ces scènes.

Plus spécifiquement, le lecteur appréhende l'effet-de-personnage de la mort dans les descriptions du vagin, l'orifice érogène principal du corps féminin<sup>48</sup> qui s'ouvre vers l'intérieur du corps physique, et qui, nous le verrons plus tard, est inextricablement associé à la pulsion de vie. Selon Rioux-Watine, à qui nous avons fait référence dans le chapitre sur le corps parlant parce qu'elle examine la représentation de l'ouverture buccale chez Simon, le vagin est souvent décrit comme une bouche (2007 : 410). Le vagin de Louise est par exemple décrit comme « [une] étroite bouche mauve pâle, semblable à un délicat pétale froissé, une permanente, éternelle et inguérissable blessure [...] » (H, 175). Dans *La Route*

---

<sup>48</sup> On ne voit pas de descriptions du vagin des femmes âgées. Cette absence pourrait être liée aux efforts de ces femmes de cacher le corps derrière le maquillage, les bijoux et les vêtements afin de dissimuler les effets de la mort sur la chair.

*des Flandres*, une des références aux « lèvres du fossé » apparaît pendant l'acte sexuel entre Georges et Corinne. L'expression « lèvres du fossé » renvoie donc aussi au vagin de Corinne. Ou bien, dans *Le Vent*, c'est « la montagnaise mère du monde [...] avec, ouvert au centre d'ell[e], ce piège, cette bouche avide et ténébreuse où, de génération en génération, la moutonnaire troupe des mâles vient s'engloutir et se perdre. » (163) Cette bouche n'est pas l'orifice de la parole, mais l'orifice vaginal. Puisque les personnages masculins « s'englout[issent] » et « se perd[ent] » dans la bouche, l'orifice buccal représente le lieu où le corps masculin pénètre le corps féminin. Cette pénétration est pourtant représentée comme angoissante, ce qui est aussi le cas pour Georges qui revit de manière frénétique ses expériences de guerre pendant les relations sexuelles avec Corinne.

Dans les exemples ci-dessus, le vagin-bouche est une « blessure », un « piège » et une sorte de tombe en référence à la fosse discutée dans le deuxième chapitre. Le lecteur voit une contradiction entre vie et mort à travers l'image du vagin-fleur, une représentation courante du vagin dans plusieurs cultures. Rappelons aussi la description de Louise citée ci-dessus et la nature « froissée » de son « pétale », métaphore pour le sexe féminin. Le narrateur dans *L'Acacia* décrit le vagin d'une prostituée comme une fleur : « [...] entre les cuisses maintenant écartées deux doigts aux ongles sanglants entrouvraient quelque chose comme une fleur pâle [...] » (A, 359). Le vagin-fleur rappelle la mort par sa qualité flétrie dans le premier exemple et l'association à l'adjectif « sanglant » dans le deuxième. Plutôt que d'être un lieu de procréation ou de plaisir, le vagin devient un lieu de mort. Cette représentation rappelle le frontispice de *L'Échelle de l'ascension divine*, un ouvrage d'ascétisme chrétien du VI<sup>e</sup> siècle. En étudiant l'image du frontispice (Fig. 14), Miles

(1997) associe la bouche dans laquelle les moines tombent les uns après les autres, punis

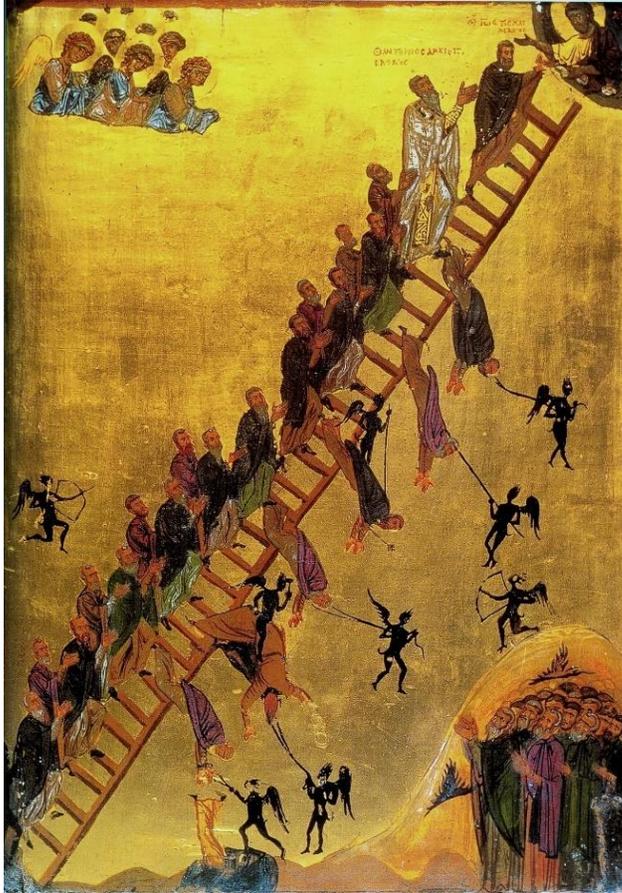


FIG 14, Artiste inconnu, *L'Échelle de l'ascension divine*, XIIe siècle. Monastère de Saint Catherine, Mont Sinaï, Egypte.

(Photographie : Domaine public)

pour leurs péchés charnels par l'enfer et la mort éternelle, au vagin (1997 : 97, 99). Elle explique : « *Women's mouths, tongues, and speech have [...] frequently been correlated with the vagina – open when they should be closed, causing the ruin of all they tempt or slander.* » (Miles 1997 : 99) La fragmentation et la défamiliarisation du corps humain et l'association du vagin au danger de l'anéantissement font confondre le vagin de la femme avec un lieu métaphorique de la mort<sup>49</sup>. Le résultat de ce transfert est l'apparition de l'effet-de-personnage de la mort.

Le vagin, symbole traditionnel de la vie, révèle le potentiel de l'existence de la pulsion de vie chez la mort. C'est le lieu de la pénétration, de la fécondation et du plaisir. La fécondation représente elle aussi une sorte de pénétration par la façon dont une nouvelle vie s'incruste dans le corps. La pulsion de vie apparaît à travers la représentation des mourants et des morts en position foetale

<sup>49</sup> On peut tracer l'ambivalence envers le vagin, endroit de vie et de mort, au mythe du vagin denté.

mentionnée brièvement précédemment (pp. 110 et 127). Dans ces scènes, le mot « fœtal » ou « fœtus » rappelle directement le ventre maternel. Le corps des agonisants ressemble étrangement à un corps de fœtus parce qu'il est dans une position « recroquevillé[e] » (RF, 321 ; A, 321). Rappelons notamment le corps en position fœtale d'un cheval mort dans *La Route des Flandres*, et du père dans *L'Acacia*. Ce ne sont pas seulement les morts qui semblent revenir à un état fœtal, mais aussi les personnages qui s'approchent de la mort qui créent une telle impression du corps, ou un tel rapprochement entre la mort et la vie. Par exemple, Georges est décrit dans une position fœtale qui assume l'inertie, ce qui crée une image improbable avec le verbe « s'échapper » (RF, 290). Puisque la description du corps fœtal apparaît dans la scène où Georges se cache dans un fossé, un trou que nous avons associé avec l'inhumation du corps, nous pouvons y voir un désir de revenir au ventre maternel de la même manière que Freud le décrit dans son ouvrage sur l'inquiétante étrangeté. Il dit que les fantômes du tombeau révèlent une envie de « vivre dans le sein maternel. » (*L'Inquiétante étrangeté* : s.p.) De plus, la mort de Rose provoque le retour figuratif de Montès à la vie « intra-utérine » (V, 180) de laquelle il a été soudainement « expulsé » (V, 180). Ces exemples brisent le rapport de cause à effet entre la vie et la mort. Ce n'est pas la vie qui donne lieu à la mort, mais la mort qui donne lieu à la vie. De ce point de vue, il semble que la mort n'est plus seulement un phénomène, mais un effet-de-personnage qui est propulsé par une pulsion de vie.

Dans *Le Tramway*, la description d'une foire qui présente les « curiosités » aux spectateurs atteint le même effet :

[...] à côté de l'entrée, la tente de ce Musée Dupuytren devant lequel, à la foire, nous passions en louchant et dont on racontait [...] qu'on pouvait y voir,

entre autre curiosités alternant avec des squelettes, des fœtus de tout âge recroquevillés dans des bocaux d'alcool et qu'au-dessus d'une fente ménagée dans la tenture et donnant accès dans une arrière-tente se trouvait l'inscription « Les Mystères de la Femme » – peinture plus que défraîchie, aux couleurs passées [...], supposée attractive à la fois par la gravité « scientifique » de la scène représentée et, peut-on penser, par le fait qu'elle offrait aux regards le spectacle d'une femme demi-nue [...] (T, 51)

Observons d'abord le vocabulaire utilisé pour décrire la scène. La « fente » dans la tenture évoque une autre « fente » qui, grâce à la juxtaposition des images des fœtus et de la femme, est l'organe génital féminin. De plus, la scène montre les phénomènes de la vie et de la mort à travers la référence aux fœtus. Tout en étant les germes d'une nouvelle vie, les fœtus sont ici morts. Dans une autre tente, les spectateurs peuvent voir le tableau d'une femme à demi-nue. La qualité « scientifique » de la peinture suggère qu'il s'agit d'une étude anatomique du corps féminin. Le fait que cette peinture est le dernier arrêt dans la séquence des tentes qui commence par les fœtus morts concrétise le rôle de ce corps dans le parcours de la vie à la mort. Le lecteur imagine ainsi les fœtus, préservés dans l'alcool et devenus spécimens du musée, comme un indice que la pulsion de vie existe dans la mort, et que la pulsion de mort existe dans la vie.

La pulsion de vie de la mort est aussi reconnaissable dans les descriptions suivantes du monde naturel. Le narrateur simonien parle souvent de la terre comme d'une figure maternelle. Le narrateur dans *Le Vent* décrit comment « la chair du monde est femelle par ce fait qu'elle est capable d'engendrer et de créer [...] » (98). Quelques pages plus loin, il répète cette observation : « [...] issue d'elle (la terre) et lié à elle [...] » (V, 104). La diversité du peuple dans les villages du paysage est décrite de la manière suivante :

[...] échantillons laissés par chaque passage de peuple, chaque invasion, retenus pour ainsi dire par la terre (ou les femmes, ce qui est la même chose), prélevés par elle (ou par elles) comme un droit de péage, une rançon, chaque

vague d'envahisseurs engrossant, fertilisant les hectares de fertiles cuisses ouvertes au vainqueur, comme pour lui dérober avec sa semence d'importation et par un procédé plus efficace que l'immolation et l'ingestion du guerrier, ses forces vives. (V, 103)

Dans *L'Herbe*, c'est « notre mère la terre » (103). La terre renaît perpétuellement tout comme « ces fleurs incroyables et empoisonnées qui naissent dans la décomposition des marécages [...] » (Hist, 410). Comme nous l'avons déjà montré dans le troisième chapitre, la terre représente la mort, la destination finale du corps physique. La chair de la terre, comme le corps féminin, est donc un lieu où existe la vie et la mort. Reprenons l'observation de De Beauvoir citée plus tôt : « La Mère voue son fils à la mort en lui donnant la vie [...] » (1949 : Tome I, 273). La mort naît de la vie. Le lecteur voit donc la mort comme un effet-de-personnage car elle mène à une renaissance – ce qui est mis en évidence par le temps cyclique de la nature – de la même manière que le corps féminin de certains personnages, particulièrement celui de Rose et d'Hélène dans *Le Vent*, et de la mère dans *L'Acacia*, perpétue la vie. Une étude du corps pénétré permet d'imaginer la coexistence de la mort et de la vie dans un seul corps.

#### **4.4.3 Le Corps impénétrable**

Dans les romans de Simon, le corps impénétrable se rapporte particulièrement aux descriptions de la tante Marie. La tante Marie, rappelons-le, ne s'est jamais mariée et elle n'a pas d'enfants biologiques. Le narrateur dit explicitement que la tante Marie n'est pourtant pas infertile : elle est « desséch[ée] dans cette virginité pas stérile mais sacrifiée [...] » (A, 303). Marie choisit ce mode de vie afin de prendre soin de son petit frère après la mort du père. Elle adopte un rôle maternel, mais l'accent est mis sur le métier

d'institutrice de Marie, le travail de la terre familiale et l'éducation de l'enfant. Ces activités constituent des barrières d'accès à son corps. Le corps physique de Marie est impénétrable parce qu'il n'a jamais été pénétré par le corps masculin, il n'a jamais porté une nouvelle vie, et cette impénétrabilité est en partie due à la privation de soi pour le bien-être de son frère cadet.

Sur son lit de mort, la tante Marie ressemble de plus en plus clairement à un homme qui, dans les rapports hétérosexuels traditionnels, pénètre plutôt que d'être pénétré. Marie est décrite par exemple avec « [une] poitrine aussi plate qu'une poitrine d'homme [...] » (H, 80). Le narrateur continue en disant que les processus de la mort qui rongent le corps de Marie rappellent les techniques de « [c]es spécialistes [...] en Amérique [...] [qui] s'attachent à dépersonnaliser les défunts, les emportant dans des laboratoires spéciaux d'où ils les ressortent, après traitement, souriants, fardés, et inhumains [...] » (H, 80). La femme n'est plus reconnaissable en tant que Marie. Sa transformation est si extrême que son corps devient une contradiction en soi. D'autres références au corps masculin sont le crâne chauve de Marie qui la fait « ressembl[er] à un homme » (H, 57) et lui donne une apparence « masculine » (H, 74). C'est aussi « le masque austère, hautain et cartonneux de Ramsès II [...] » (H, 72) que Marie semble porter qui permet au lecteur d'envisager son corps comme un corps impénétrable au visage caché. La référence au corps mort et momifié de Ramsès II, un pharaon puissant et viril, est particulièrement intéressante. La momification empêche la décomposition immédiate de son corps physique, ce qui perpétue l'illusion de l'impénétrabilité de la même manière que le sarcophage, qui protège le corps mort. La nature défamiliarisée de son visage suggère donc que la tante Marie porte le masque de

mort, alors que la mort s’empare du visage de l’agonisant. N’oublions pas notre étude des masques des pestiférés et leur association à la mort dans le deuxième chapitre.

Si le corps de la tante Marie est impénétrable du point de vue de la pénétration sexuelle et de la fécondation, de quelle façon manifeste-t-il la pulsion de vie ? Afin d’y répondre, nous nous appuyons sur la remarque de Ventresque (1997) qui, décrivant le statut de Marie et de sa sœur<sup>50</sup> dans l’œuvre simonien, dit : « [d]e plus en plus viriles, le visage de plus en plus raviné, les yeux de plus en plus roses, dans tous les cas elles sont présentes, figures non pas de l’intemporalité que nient leurs corps progressivement ruinés, mais figures de la permanence [...] » (1997 : 56). Le corps de la tante Marie est impénétrable parce qu’il perpétue l’illusion de la vie, ce qui suggère que sa pulsion d’autoconservation est puissante. Dans *L’Herbe*, Marie agonise pendant dix jours, mais le moment de sa mort n’est pas représenté dans le roman. Comme l’explique aussi Ventresque, elle survit à deux guerres mondiales, et elle vit plus longtemps que son frère cadet et sa femme (1997 : 56). En dépit de sa vieillesse, Marie est une force de vie. Son corps symbolise sa résistance en face de la mort. En parlant de Marie, son fils Pierre affirme : « [...] si endurer l’Histoire (pas s’y résigner : l’endurer, c’est la faire, alors la terne existence d’une vieille dame, c’est l’Histoire elle-même, la matière même de l’Histoire. » (H, 27-28). À l’instar de l’Histoire, qui est impossible à effacer, Marie résiste à l’anéantissement. Le lecteur a l’impression que sa pulsion de vie est beaucoup plus forte que celle des autres personnages simoniens en possession d’un corps impénétrable, comme Pierre dans *L’Herbe* et les deux Reixach dans

---

<sup>50</sup> Puisque la sœur de Marie ne joue pas de grand rôle dans l’œuvre simonien, et que sa mort est à peine racontée, nous nous concentrons plutôt sur la représentation du corps ambigu de la tante Marie.

*La Route des Flandres*. Rappelons que Pierre contribue à sa propre destruction parce qu'il porte un excès de graisse corporelle. On peut supposer que les deux Reixach se suicident à cause de l'infidélité de leurs femmes respectives. Par contraste, la tante Marie survit dans le texte en dépit de sa proximité de la mort.

Or, le corps impénétrable n'est pas une représentation qui révèle la pulsion de vie de la tante Marie, mais la pulsion de vie de la mort. Nous avons déjà vu que le corps physique de Marie, ses gestes et son ricanement, appartiennent plus à la mort qu'à la vie. La mort est le double de la vieille femme. Cette interprétation se concrétise grâce à la description de la tante Marie comme « n'ayant [...] pas été successivement une enfant, une adolescente, une femme, mais surgie un jour au monde, quatre-vingt-quatre ans plus tôt, telle déjà qu'elle était apparue [...] à la grille du parc, fragile silhouette noire [...] » (H, 21). La femme existe, selon Georges, dans un état perpétuel de vieillesse, donc la mort accompagne Marie *dans son corps* tout au long de sa vie<sup>51</sup>. Autrement dit, la mort est visiblement présente dans le corps de Marie car elle y laisse des traces physiques. De la même manière que le personnage de la tante Marie, la mort résiste elle aussi à l'anéantissement. Cela suggère que la pulsion de vie, qui est représentée dans la description de la tante Marie sous la forme de la préservation de soi, existe aussi chez la mort. Nous voyons ici la présence de l'effet-de-personnage de la mort par la façon dont elle s'incruste dans le corps de Marie comme si elle s'efforçait de vivre et de survivre.

---

<sup>51</sup> Haman-Dhersin explique : « Pour Marie, le temps qui sépare la naissance de la mort est comme inexistant [...] » (2012 : s.p.).

Une étude du corps reproducteur montre la présence de la pulsion de vie chez les personnages simoniens, mais aussi l'existence de l'effet-de-personnage de la mort. Les descriptions qui soulignent les qualités pénétrantes de la mort renvoient au corps masculin dans l'acte sexuel, et à ce désir de « survivre » dans la progéniture, les expériences de la pénétration, de la fécondation et du plaisir étant reliées à la pulsion de vie selon Freud. Ces mêmes expériences permettent au lecteur d'identifier la présence de la pulsion de vie chez la mort dans la représentation du corps pénétré, corps qui symbolise la cyclicité et l'enchevêtrement entre la vie et la mort. Quant au corps impénétrable, qui ne perpétue pas la vie de manière traditionnelle, il donne à visualiser l'autre en soi. Puisque la mort fait inextricablement partie de l'identité de la tante Marie, la mort perpétue elle aussi l'illusion de vie. Le fait que Marie est décrite comme un éternel vieillard donne l'impression que la mort survit grâce à son corps, c'est-à-dire qu'elle cherche à s'autoconserver. Dans la juxtaposition des images de la mort, et du corps qui pénètre, du corps pénétré et du corps impénétrable, le lecteur peut ainsi imaginer la trace de la pulsion de vie comme preuve de l'existence de l'effet-de-personnage de la mort.

Dans ce chapitre, nous avons proposé de voir la mort comme un effet-de-personnage parce qu'elle possède des fonctions fondamentales du corps pour l'entretien de la vie. Comme les véritables personnages romanesques que – même en l'absence d'une description précise – nous envisageons avec un système respiratoire, un système digestif et un système reproducteur, la mort semble respirer, dévorer et féconder. Le vocabulaire utilisé pour décrire les odeurs de putréfaction qui se dégagent des objets laissés sur le champ de bataille et des fruits trop mûrs crée l'illusion que la mort les exhale. L'image de

Georges qui se cache entre les « lèvres du fossé » et les verbes associés à l'acte d'alimentation suggèrent que la mort se nourrit de la chair des vivants, ce qui est par la suite excrété de son corps imaginaire sous forme de boue. Les différentes représentations de la pénétration chez Simon donnent à visualiser la mort comme la doublure de l'homme – rappelons la façon dont elle « pénètre » le corps comme le fait le corps masculin dans l'acte sexuel – et de la femme. La mort demeure ainsi un actant car c'est ce qu'elle peut faire plutôt que ce qu'elle est qui nous permet de l'imaginer sur un autre plan que thématique en tenant compte des effets de lecture.

Le fait que la mort est présentée dans les romans de Simon avec un système respiratoire, un système digestif et un système reproducteur produit l'impression que le phénomène de la mort s'efforce de vivre, c'est-à-dire qu'il répond à la pulsion de vie de la même manière que les personnages simoniens. Comme l'explique Jouve, « [I]es deux signifiés de base du roman [sont] l'amour et la mort [...], la relation du lecteur aux personnages met inévitablement en jeu l'équilibre établit entre “instinct de vie” et “instinct de mort”. » (1992 : 160) Les trois systèmes permettent de situer la poussée psychique de la pulsion de vie dans le corps, qui est essentiel, disons-le, pour la constitution de l'effet-de-personnage de la mort. Les systèmes respiratoires et digestifs visent par exemple la préservation de soi. Le corps a besoin de l'oxygène et de la nourriture pour fonctionner. Puisque la mort respire et dévore, elle est perçue comme ayant les mêmes besoins corporels que les autres personnages. Le système reproducteur, quant à lui, est un des moyens de combler le désir d'immortalité. Il est une représentation fondamentale à la mort et une défense contre elle. La mort semble résister à l'anéantissement en participant dans l'acte

sexuel. Elle féconde et fait naître la nouvelle vie pour qu'elle puisse *continuer* à « vivre ». La mort n'est donc ni humaine, ni vivante, mais elle a quand même une présence indéniable qui se dessine comme une ébauche incomplète de différents corps. Nous chercherons dans le prochain et dernier chapitre les traces du corps affectif qui apparaissent dans les romans de Simon et qui peuvent, elles aussi, être associées à l'effet-de-personnage de la mort. Pareillement à la pulsion de vie, l'affect est perçu comme une poussée inhérente, mais il se manifeste directement dans le corps physique plutôt que dans la psyché. Nous relierons les expériences corporelles intenses ressenties par les personnages malades et morts à la mort qui semble agir violemment contre eux.

## Chapitre V : Le Corps affectif

[...] rien de ce qui se passait autour de moi ne m'a échappé. Chacun de ces détails m'apportait sa torture. Les mots manquent aux émotions.

Victor Hugo, *Le Dernier jour d'un condamné* (pp. 193-194)

Une bonne connaissance d'un personnage romanesque ne repose pas seulement sur le savoir du superficiel : nom, date de naissance, apparence physique, situation familiale. Ces détails constituent la première étape, mais ils ne permettent pas au lecteur de connaître réellement un personnage, ou de comprendre la motivation derrière ses actions. Ce qui crée une certaine intimité entre le lecteur et le personnage, c'est le potentiel de découvrir la « vie intérieure profonde » (CNRTL, « intimité ») de l'être romanesque. Selon Jouve, cette « vie intérieure » est liée au potentiel affectif des personnages. Il explique : « La référence aux pensées, sentiments, passions, angoisses ou désirs d'un personnage, donne une impression de “richesse psychique”. » (Jouve 1992 : 112) Les personnages ne sont pas des entités sans psychologie. Ils sont pourvus d'un, ou de plusieurs vœux, savoirs et pouvoirs, et ces qualités enrichissent leur réalité affective (Jouve 1992 : 112). En révélant les parties les plus intimes d'eux-mêmes, les personnages invitent le lecteur à participer activement dans leur monde.

Il existe une corrélation positive entre la connaissance étendue des personnages romanesques par le lecteur et l'effet de réel. Plus le lecteur en apprend sur la vie affective des êtres romanesques, plus il envisage les personnages comme réels dans l'univers fictif. Jouve dit : « Aucun personnage ne semble plus vivant que ceux dont le texte éclaire l'intériorité. » (1992 : 111-112) Pourquoi la « dimension affective » (Jouve 1992 : 112)

possède-t-elle un tel pouvoir ? Parce qu'elle peut révéler toute seule la présence d'un être vivant. Le corps affectif, tel que nous le qualifions, est unique aux êtres humains et aux animaux. Les objets physiques ont tous un corps matériel et ils peuvent transmettre des signes. Le monde végétal, de son côté, possède une pulsion de vie parce qu'il s'engage dans les processus nécessaires pour sa survie. Mais seules les entités vivantes les plus complexes peuvent ressentir<sup>52</sup>. Alors, le corps affectif est, selon nous, le nœud de notre théorie de l'effet-de-personnage parce qu'il force le lecteur à admettre que les êtres qui éprouvent des affects sont de véritables personnages dans le monde fictif.

Le corps affectif est indispensable à l'illusion de ce que nous appelons l'effet-de-personnage de la mort, donc dans ce chapitre, nous tenterons de démontrer l'existence d'un corps affectif qui dans les romans de Simon peut être associé à la mort. Nous commencerons avec la présentation du système affectif dans le domaine de la psychologie afin de démontrer pourquoi nous avons choisi les affects pour prouver l'existence de ce quasi-personnage de la mort. Ensuite, nous examinerons le concept de l'affect dans les textes de Simon. Qu'est-ce que les expressions physiologiques révèlent de la réalité affective des personnages ? Peut-on identifier un lien entre ces états affectifs et la présence de la mort ? Est-il possible de voir la mort comme une intensité corporelle selon la définition courante de l'affect ? Notre objectif est de montrer que la mort est l'agent principal de la vie affective des agonisants. Sans oublier les autres aspects de la représentation de la mort que nous avons appelé le corps physique, le corps parlant et le

---

<sup>52</sup> Les plantes ne possèdent pas de système neurologique, donc elles n'ont pas de corps affectif. Voir Gabbatiss (2017). Les spécialistes de l'horticulture, comme Pollan, Chamovitz, et Appel et Cocroft, parlent plutôt du potentiel sensoriel des plantes qui répondent par exemple aux vibrations acoustiques. Pour en lire plus, voir Pollan (2001), Chamovitz (2012), Appel et Cocroft (2014) et Gabbatiss (2017).

corps pulsionnel, le corps affectif permet de confirmer l'existence de l'effet-de-personnage de la mort.

Puisque nous cherchons à rendre concret ce qui ne l'est pas dans le monde réel, c'est-à-dire que nous voudrions démontrer que la mort possède les mêmes traits caractéristiques que les véritables personnages simoniens, nous nous limitons aux descriptions et images qui créent l'illusion que les expériences affectives sont ressenties physiquement dans le corps. Reprenons la remarque de Claude Simon citée en épigraphe dans l'introduction de la thèse : « Le concret, c'est ce qui est intéressant, la description d'objets, de paysages, de personnages ou d'actions ; en dehors, c'est du n'importe quoi. » (« Rendre la perception » 1967) À la différence de notre étude du corps physique, du corps parlant et du corps pulsionnel, qui avaient plusieurs voies d'analyse possibles, le corps affectif tel que nous l'envisageons se fonde presque exclusivement sur ce que les spécialistes comme Baruch Spinoza, Eric Shouse, Brian Massumi et Teresa Brennan appellent l'affect. L'affect, nous le verrons, est physiologique plutôt que psychologique. Il est relié inextricablement au corps physique.

### **5.1 Le Système affectif**

Le substantif « affect » est dérivé du latin *affectus*, signifiant « disposition de l'âme » (CNRTL, « affect »), l'expression dans laquelle « disposition » représente « un état affectif élémentaire » (CNRTL, « affect »). « Affect » est un mot générique qui décrit la condition psychologique des individus. Dans le langage courant, il est souvent employé

comme adjectif, synonyme de l'expression « état émotionnel ». En disant le corps affectif, nous attirons l'attention sur celui où réside cette « richesse psychique » dont parle Jouve.

L'affect est donc l'expérience « élémentaire », en empruntant le vocabulaire ci-dessus, qui déclenche les sentiments, les émotions et les humeurs. Il est une « expérience d'intensité » qui est « hors de la conscience » (Shouse 2005 : s.p. ; notre traduction). C'est le philosophe du dix-septième siècle Baruch Spinoza qui interprète l'affect de cette manière-ci. Spinoza explique : « J'entends par passions (affectus) ces affections du corps (affectiones) qui augmentent ou diminuent, favorisent ou empêchent sa puissance d'agir, et j'entends aussi en même temps les idées de ces affections. » (2015 : chap. III ; « Définitions ») Massumi (1987), qui commente la définition de Spinoza dans sa préface à *Mille Plateaux* de Deleuze et de Guattari, clarifie :

*L'affect (Spinoza's affectus) is an ability to affect and be affected. It is a prepersonal intensity corresponding to the passage from one experiential state of the body to another and implying an augmentation or diminution in that body's capacity to act. L'affection (Spinoza's affectio) is each such state considered as an encounter between the affected body and a second, affecting, body (with body taken in its broadest possible sense to include "mental" or ideal bodies). (1987 : xvi)*

Vu en tant que tel, le corps affectif n'est pas le corps réactionnaire, mais le corps actionnaire. Il est le corps qui produit, plutôt que celui qui ressent, les sentiments, les émotions et les humeurs. Comme le dit Shaviro : « *Affect isn't what I feel, as much as it is what forces me to feel.* » (2016 : 2) Le corps affectif est donc le corps des intensités, que ce soit une intensité mentale ou physique.

Le mot « affect » rappelle le verbe « affecter », qui possède lui aussi une connotation reliée au domaine scientifique de la psychologie sur lequel notre étude du corps affectif de la mort se fondera. Ce verbe-ci est défini de la manière suivante : « [p]roduire

un effet sur quelqu'un ou quelque chose de manière à y déterminer une action ou une modification. » (CNRTL, « affecter »). Les psychologues envisagent l'affect de cette manière, comme « une expérience d'intensité » qui « produit un effet » dans le corps propre, et dans un autre corps. Pour préciser davantage, le corps affectif est celui dans lequel les intensités d'émotion se déclenchent par exemple, et celui qui déclenche les intensités d'émotion chez les autres. Rappelons ce que Massumi dit à propos de l'affect : « L'affect est [...] la capacité d'affecter et d'être affecté. » Il est une action intérieure et extérieure. C'est notamment Teresa Brennan (2004) qui examine le partage d'affect. La prémisse principale de son étude est opératoire : « [...] *the transmission of affect means [...] that we are not self-contained in terms of our energies. There is no secure distinction between the “individual” and the “environment”.* » (2004 : 6) Même si l'affect n'est pas visible, ni qualifiable, notre corps physique et le corps physique des autres en dépendent. Par conséquent, le corps affectif veut dire énergie et intensité. C'est un corps dynamique, en mouvement.

Le travail de Brennan est particulièrement propice pour notre étude de l'effet-de-personnage de la mort. Brennan insiste sur la nature sociobiologique de la transmission d'affect. L'affect est partagé par la rencontre avec différents corps affectifs :

*[...] I am using the term « transmission of affect » to capture a process that is social in origin but biological and physical in effect. The origin of transmitted affects is social in that these affects do not only arise within a particular person but also come from without. They come via an interaction with other people and an environment. But they have a physiological impact. By the transmission of affect, I mean simply that the emotions or affects of one person, and the enhancing or depressing energies these affects entail, can enter into another. (2004 : 3)*

Cette idée est essentielle pour notre étude parce qu'elle permet de montrer que les intensités qui s'actualisent dans le corps physique des personnages simoniens sont provoquées par la présence d'un autre corps affectif, celui de la mort, et non par un stimulus neutre associé à la mort-phénomène. Brennan appelle le mécanisme de la transmission d'affect « synchronisation » (notre traduction), mot qui puise dans plusieurs domaines scientifiques, et elle discute des synchronisations qui s'effectuent entre différents corps par le toucher, par le son, par les odeurs produites par les phéromones, et par la vue (2004 : 68-70). On peut par exemple « ressentir » l'affect de l'autre à travers les rythmes corporels et auditifs de la gestuelle ou de la parole (Brennan 2004 : 70)<sup>53</sup>. Suivant la même ligne de pensée que Brennan, nous examinerons comment les expériences d'intensité se déclenchent chez les personnages simoniens par leur rencontre avec un corps mort ou très proche de la mort, ou encore par la présence de l'ennemi à la guerre. Les perturbations corporelles et psychiques qu'on peut observer chez les personnages simoniens donnent l'impression qu'il existe une autre présence invisible dans la scène. Ces perturbations seront interprétées comme indices de la synchronisation des personnages avec cette présence que nous appelons l'effet-de-personnage de la mort.

Avant de proposer une étude du corps affectif pour traiter la concrétisation de l'effet-de-personnage de la mort dans l'esprit du lecteur, nous analyserons les sentiments, les émotions et les humeurs qui se déclenchent de l'affect tel que nous l'avons décrit ci-dessus. Ce sont des états d'esprit qui exigent des fonctions cognitives supérieures. Ils se

---

<sup>53</sup> Nous utilisons les guillemets autour du mot « ressentir » pour souligner que l'affect est une expérience « hors de la conscience ». Voir Shouse (2005).

réalisent dans l'appareil mental plutôt que dans le corps physique. Rappelons la prémisse de Shaviro : c'est l'affect qui imbibe les états psychologiques de sensation, c'est-à-dire que ces états ne sont pas déjà pourvus de sensation (p. 192). Même si nous étudions la concrétisation de l'effet-de-personnage de la mort à travers les expériences corporelles intenses des personnages simoniens, il faut aussi définir les sentiments, les émotions et les humeurs parce qu'on confond souvent ces états psychologiques avec la représentation de l'affect. La spécificité du vocabulaire produit une distinction entre ce qui est psychique, ce qui est corporel, et ce qui est une combinaison des deux.

### **5.1.1 Les Sentiments**

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Harlow et Stagner (1932) essaient de saisir l'essentiel de ce qui constitue un sentiment. Afin d'arriver à une définition, ils comparent et contrastent les sentiments et les sensations, qui sont, selon eux, très similaires. Ils identifient trois différences entre eux qui se rapportent à la simultanéité, à la durée et à la corporalité. En ce qui concerne la première caractéristique (la simultanéité), Harlow et Stagner expliquent que les sensations sont souvent saisies ensemble et les sentiments, un à la fois (1932 : 573). Les sensations produites par l'odorat contribuent par exemple aux expériences gustatives simultanées, alors que les sentiments de bonheur et de tristesse n'existent normalement pas en même temps. En ce qui concerne la deuxième caractéristique (la durée), les sentiments durent plus longtemps que les sensations. Un stimulus provoque un certain sentiment ou une certaine sensation, mais seul le sentiment peut subsister après la disparition du stimulus (Harlow et Stagner 1932 : 573). Par exemple, les personnes en deuil ressentent le sentiment

de chagrin bien après la mort de leurs proches. Harlow et Stagner parlent aussi du fait que ce sont les sensations, et non les sentiments, qui sont ressenties dans le corps physique (1932 : 573). Ils affirment donc l'existence de quatre sentiments qui sont adaptés de la théorie de Wundt et de Tichener : la douleur, ou la réaction à ce qui est désagréable, le plaisir, ou la réponse à ce qui est agréable, l'enthousiasme et la dépression (Harlow et Stagner 1932 : 573-574).

Des décennies plus tard, Shouse (2005) décrit les sentiments de la manière suivante :

*A feeling is a sensation that has been checked against previous experiences and labelled. It is personal and biographical because every person has a distinct set of previous sensations from which to draw when interpreting and labelling their feelings. (2005 : s.p.)*

À la différence de Harlow et de Stagner, Shouse dit que le sentiment (« feeling ») est une sensation. Dans le domaine de la psychologie, une sensation est un « [p]hénomène par lequel une stimulation physiologique (externe ou interne) provoque, chez un être vivant et conscient, une réaction spécifique produisant une perception » (CNRTL, « sensation ») et un sentiment, un « [é]tat affectif complexe, assez stable et durable [...] » (CNRTL, « sentiment »). Autrement dit, une sensation est ce qui est ressentie viscéralement dans le corps physique ou mentalement dans la psyché, alors qu'un sentiment est le nom que l'on donne à ce qu'on éprouve. C'est pourquoi Shouse attribue les caractéristiques « personnel » et « biographique » aux sentiments. Il faut avoir la capacité d'interpréter les sensations afin de leur attribuer un nom. Les sentiments sont donc inextricablement liés aux sensations. Comme le dit Shouse, ils sont les sensations étiquetées.

### 5.1.2 Les Émotions

Dans son ouvrage *The Expressions of the Emotions of Man and Animals* (1872), Darwin examine en détail l'incarnation des émotions. Son but est de connecter les êtres humains et les autres animaux par un fil biologique commun (Darwin 2009 : 356). Darwin pense que les émotions provoquent une réaction spontanée du corps, et que cette réaction marque subrepticement le corps physique. Parmi une myriade d'exemples, il dit que la rage éveille le système nerveux, créant des frissonnements dans le corps, des gestes violents, et des dents serrées (Darwin 2009 : 77-78). Dans son ouvrage scientifique (1890), William James analyse lui aussi les émotions, et croit que les changements corporels les provoquent : « [...] *we feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble, and not that we cry, strike, or tremble, because we are sorry, angry, or fearful* [...] » (450). Quant à Sartre, il analyse les aspects phénoménologiques des émotions dans son étude *Esquisse d'une théorie des émotions* (1939). En plus d'autres caractéristiques, il voit les émotions comme intentionnelles, orientées vers un objet. Sartre démontre son hypothèse en utilisant l'exemple de la joie-émotion, qui est différente, selon lui, de la joie-sentiment parce qu'elle suscite un désir qui n'est pas encore comblé :

La joie est une conduite magique qui tend à réaliser par incantation la possession de l'objet désiré comme totalité instantanée. Cette conduite est accompagnée de la certitude que la possession sera réalisée tôt ou tard, mais elle cherche à anticiper sur cette possession. Les diverses activités de la joie [...] sont animées et transcendées par une intention qui vise à travers elles le monde. (1960 : 49)

La plupart du temps, les émotions entraînent des actions. Ekman (1999) contribue également à la discussion des émotions, et identifie quinze émotions élémentaires qui se distinguent l'une de l'autre par onze caractéristiques (56). Ces émotions sont : le

divertissement, la colère, le mépris, la satisfaction, le dégoût, la gêne, l'enthousiasme, la peur, la culpabilité, la fierté, le soulagement, la tristesse, le contentement, le plaisir sensoriel, et la honte.

C'est particulièrement la définition de Shouse qui permet de saisir ce que c'est qu'une émotion. Shouse explique : « *An emotion is the projection/display of a feeling.* » (2005 : s.p.). Les sentiments, nous l'avons vu, sont intériorisés. Les émotions, à leur tour, sont reconnaissables visuellement. Un individu peut ressentir de la joie, et il montre sa joie à travers un signe visible par exemple un grand sourire. En tant que manifestations visibles des sentiments, les émotions sont aussi facilement manipulables. Les individus peuvent feindre les émotions soit pour manipuler les autres, soit pour se conformer aux normes sociales (Ekman 1999 : 48 ; Shouse 2005 : s.p.). Les émotions ne représentent donc pas toujours fidèlement le sentiment et peuvent être trompeuses. Plus facilement perceptibles que les sentiments, les émotions sont aussi moins fiables.

### **5.1.3 Les Humeurs**

Stephan (2017) et Colombetti (2017) définissent les humeurs par rapport aux émotions. Stephan commence son étude en discutant des trois différences suivantes : la durée, l'intentionnalité et la cause. Il explique que les émotions durent une période de temps qui est relativement brève en comparaison aux humeurs (Stephan 2017 : 1482-1484). Par exemple, la colère, une des quinze émotions élémentaires d'Ekman, diminue plus rapidement que la mélancolie, qui est une humeur, et qui peut persister pendant plusieurs mois ou années. De plus, les émotions sont orientées vers quelque chose, mais les humeurs

n'ont pas de vraie intention (Stephan 2017 : 1484-1488). Dans notre exemple précédent, la colère est dirigée contre quelqu'un ou quelque chose, alors que la mélancolie est un état général qui, pour Solomon, « ne [concerne] rien en particulier » (cité dans Stephan 2017 : 1486 ; notre traduction). Enfin, les humeurs surviennent sans cause apparente, mais les émotions sont provoquées par une personne ou par une situation (Stephan 2017 : 1488-1489). Revenons une dernière fois à notre exemple. Une confrontation désagréable peut contribuer à susciter l'émotion de colère, mais la plupart du temps, il n'y a pas de vrai catalyseur pour la mélancolie qui apparaît plutôt comme un état que comme une réaction. Stephan reconnaît que les trois caractéristiques (la durée, l'intentionnalité et la cause) décrivent souvent, mais pas toujours, les émotions et les humeurs (Stephan 2017 : 1482-1489). Il propose donc la description suivante des humeurs : « *A mood is a blended state.* » (Stephan 2017 : 1489) Il envisage les humeurs comme des états mixtes qui sont influencés par les cinq aspects de la vie suivants : les conditions environnementales ; l'état de l'organisme, comme la santé ; les résultats émotionnels ; les impressions sociales ; et la perception positive ou négative de la direction de la vie (Stephan 2017 : 1489-1493)<sup>54</sup>. Cette interprétation montre que plusieurs facteurs extérieurs et intérieurs contribuent tous à la fois à la constitution des humeurs.

La théorie de Colombetti, à son tour, se fonde sur le rôle du corps physique dans la manifestation des humeurs. Elle envisage le corps de manière phénoménologique : « [...]

---

<sup>54</sup> Les premières trois caractéristiques proviennent de la théorie des humeurs de N.H. Frijda, et les deux dernières sont celles de Stephan : « *Frijda distinguishes three categories of influences : (a) general environmental conditions, (b) organismic conditions, and (c) aftereffects of emotions [...]. However, these factors only account for the more transient 'colors' of many moods. To also grasp more enduring factors [...] in affective life, I propose to add (d) social group effects and (e) the existential issue of taking stock of one's life as a whole, respectively.* » (2017 : 1489)

*moods can include the experience that parts of the world are part of one's pre-reflective bodily self, where these parts also play a crucial role in making the moods in question possible.* » (Colombetti 2017 : 1448) Colombetti décrit particulièrement la façon dont le corps se transforme en instrument, permettant ainsi de montrer une humeur particulière. Elle suggère que les humeurs ne répondent pas uniquement aux stimuli extérieurs au corps physique. Elles dépendent aussi de nos actions, c'est-à-dire de la façon dont nous « agissons sur » notre environnement (Colombetti 2017 : 1444). Les humeurs sont donc plus puissantes que les émotions parce qu'elles possèdent le potentiel de définir, ou bien de transformer notre identité.

Pour résumer, les sentiments, les émotions et les humeurs constituent ce que nous appelons ici le corps affectif. Le corps affectif, rappelons-le, est le corps qui subit des « expériences d'intensité », et ces intensités produisent les sentiments, les émotions et les humeurs. Parmi ces états, les sentiments sont les plus intimes, les émotions sont les plus visibles et les humeurs sont les plus durables. Dans le monde romanesque, on rencontre souvent la description du corps affectif des personnages. Les narrateurs homodiégétiques (« je ») et omniscients présentent souvent au lecteur les sentiments et les humeurs les plus intimes des personnages. Par exemple, dans les romans de guerre de Simon, on remarque une recherche de la description du sentiment de peur ressenti par les soldats (RF, 139 ; A, 290). Ou bien, les hommes-troncs sont présentés comme vivant dans le malheur (T, 20), une humeur. La mélancolie de la mère en deuil traverse plusieurs textes, y compris *Histoire*, *L'Acacia* et *Le Tramway*. Grâce à la récurrence de ces types de descriptions à travers l'œuvre simonien, le lecteur peut plus facilement identifier les personnages, malgré

des glissements rapides d'une scène à l'autre, des prolepses et des analepses. Selon Jouve, plus le lecteur en apprend sur le personnage, plus il tombe dans l'illusion esthétique. C'est ce que nous examinerons dans les prochaines pages qui démontrent l'existence de l'effet-de-personnage de la mort dans les romans de Simon.

## **5.2 Le Corps affectif dans les textes de Simon : Les agonisants**

Comme nous l'avons mentionné ci-dessus, la représentation des sentiments de peur, et des humeurs de malheur et de mélancolie accompagnent souvent les descriptions des personnages malades et blessés presque mortellement. Ce sont des expériences d'intensité provoquées par la mort, mais la mort joue un rôle assez passif dans les scènes. Quoique les hommes-troncs aient été mutilés à la guerre, ils ne sont plus en danger de mort imminente. La mère, quant à elle, demeure mélancolique bien après la mort de son mari. Afin d'identifier le corps affectif de la mort, nous étudierons les descriptions des expériences corporelles intenses qui se déclenchent par la proximité immédiate des personnages de la mort. Nous mettons l'accent sur le mot « corporel » parce qu'il témoigne de la nature viscérale de la réaction des agonisants, ce qui montre visuellement l'intensité de l'expérience des personnages avec la mort. Les tressaillements du corps, y compris l'emploi récurrent du verbe « frapper » et la représentation de la « déchirante mélancolie » permettent de montrer que la mort est représentée non seulement comme un phénomène biologique ultime, mais aussi comme un actant qui interagit constamment avec la vie humaine. Commençons par une étude de l'indifférence des mourants, qui donne à visualiser la disposition de la mort.

### 5.2.1 Disposition : L'indifférence

Alors que le sourire représente la plupart du temps la joie, et que les larmes signalent la tristesse, quelle expression du visage témoigne de l'indifférence ? Selon Habimana et Cazabon (2013) :

Un affaïssement des émotions (affect émoussé) [...] se traduit par la réduction, voire l'absence complète des expressions faciales (affect aplati) ou par l'absence de mouvements spontanés : le visage semble figé, le contact visuel est absent, la voix est terne. On a l'impression que le malade ne peut ressentir ou témoigner de quelques émotions que ce soient (voix monotone, regard endormi, absence de réaction émotive) dans des situations où d'autres personnes réagissent avec une variété d'émotions. Parfois, les personnes [...] vont avoir une réponse émotive incongrue. Elles peuvent, par exemple, se mettre à rire lorsqu'elles parlent d'une situation triste. On parle alors d'affect inapproprié<sup>55</sup>.

Ce sont les différents affects – affect émoussé, aplati et inapproprié – qui montrent la disposition de l'indifférence. En plus des expressions du visage, l'indifférence se réalise à travers un certain ton de voix, ou les mouvements mécaniques, des caractéristiques qui révèlent un état dépourvu d'émotion. L'indifférence est donc caractérisée par sa permanence et sa résistance aux facteurs extérieurs.

Dans les textes de Simon, les descriptions physiologiques des agonisants, particulièrement des vieillards, montrent leur indifférence par rapport au monde. Leurs visages sont décrits à plusieurs reprises comme « figé[s] » (V, 101 ; H, 171 ; A, 46 ; T, 28) « impassible[s] » (H, 19, 82 ; T, 64), « inexpressif[s] » (A, 31, 46 ; T, 25, 28) et « absent[s] » (A, 46 ; T, 26, 28). C'est être « sans expression » (V, 28 ; A, 101 ; T, 26) qui caractérise les agonisants. Leur disposition peut paraître surprenante vu la proximité de la

---

<sup>55</sup> À cause de la pandémie en 2020-2021, nous n'avons pas réussi à vérifier le numéro de page d'où est tirée cette citation.

mort. Les personnages sont résignés, et non angoissés. Il semble, en fait, qu'ils appartiennent déjà à la mort, que c'est la mort qui immobilise leur visage, et le prive de tout engagement avec la vie. Nous rappelons aussi l'importance du ricanement discutée dans le troisième chapitre. Le ricanement est un rire méprisant et moqueur, une manifestation sonore de la méchanceté. Le fait que le ricanement apparaît dans les scènes de mort, des scènes qui ne sont ni ridicules ni comiques, suggère aussi que ce rire exprime un état d'indifférence. Le mépris et le ridicule reflètent l'absence d'empathie. Ce ne sont pas, pourtant, les agonisants qui ricanent parce que l'expression de l'indifférence aux circonstances que leurs visages expriment ne s'explique pas bien par la situation dans laquelle ils se trouvent. Les expressions physiologiques, y compris le ricanement, ne représentent pas le corps affectif des personnages, mais le corps affectif de la mort.

Ce que le lecteur voit comme signe de l'indifférence des agonisants est plutôt un signe de l'apathie de la mort. Nous utilisons le terme « apathie » dans le contexte de la mort parce que ce mot exprime « [un] état d'une âme devenue [...] étrangère aux affections sensibles » (CNRTL, « apathie »). Il y a une rupture entre les agonisants et leurs sentiments et émotions, indication de la nature défamiliarisée de leur corps affectif. L'indifférence, disposition étrange vu les circonstances des agonisants, devient la disposition de la mort, cet étranger à la vie, qui prend possession de son corps physique. Le statut de l'apathie est ambigu. C'est un affect qui plane sur les scènes avec les agonisants sans qu'on puisse l'attribuer à un sujet. Nous pouvons ainsi envisager la disposition de l'indifférence comme preuve de la présence de l'effet-de-personnage de la mort, qui possède une « dimension affective » de la même manière que d'autres personnages romanesques. Cette figure de la

mort témoigne donc de la même insensibilité que le phénomène biologique de la mort, qui arrive à n'importe quel moment et à n'importe quelle personne dans le monde réel.

### **5.2.2 Intensités : Tressaillements**

Les descriptions des tressaillements du corps, comme les tremblements, suggèrent que le corps subit une crise, un choc. Il n'est plus dans un état « neutre » ou équilibré, un phénomène caractérisé par une intensité qui s'y installe. Nous interprétons ces tressaillements comme les représentations de ce qui « augment[e] ou diminu[e] [...] la puissance du corps d'agir » (Spinoza 2015 : 80). Les tressaillements permettent de visualiser cette interprétation du corps affectif parce qu'ils sont des états intensifiés du corps. La plupart de ces tressaillements sont associées à la représentation des agonisants, une représentation qui permet de voir un lien entre l'affect, le corps physique et la mort elle-même. Puisque la rencontre, même indirecte, avec le phénomène de la mort provoque une réaction dans le corps physique, il est possible de relier les intensités corporelles associées à ces réactions à la mort elle-même.

Le corps physique des personnages agonisants chez Simon est composé d'intensités. Il semble, par exemple, que le corps physique de Georges réponde à une énergie déchargée par son cheval dans *La Route des Flandres*. Dans une des descriptions de l'embuscade, un événement qui représente le danger de mort imminent, le cheval est présenté de la manière suivante : « [...] elle [la carne] s'arrête reste immobile mais crispée tendue tremblant de tous ses membres [...] » (RF, 176). Sur une demi-page, on décrit ensuite des réflexions périphériques de Georges, et tout d'un coup, il revient au présent,

c'est-à-dire au moment de l'embuscade, et reconnaît les tremblements de son propre corps : « [...] et alors je m'aperçus que mes mains tremblaient mais je ne pouvais pas les empêcher pas plus qu'elle ne pouvait s'empêcher [la carne] non plus de trembler toujours de tout son corps [...] » (RF, 177). Les tremblements du cheval déclenchent une prise de conscience de la part de Georges, qui reconnaît ses propres tremblements. Les tressaillements corporels révèlent une tension dans son corps physique, et elles permettent au lecteur de reconnaître la peur du personnage.

Le partage de peur dans ce moment bouleverse le rapport entre le cheval et Georges. Les tremblements du corps empêchent Georges de remettre la selle sur le dos de son cheval, décrit plus tôt dans le texte comme la carne (RF, 175), donc il « [se] mi[t] à courir à côté d'elle en la tenant par la bride [...] » (RF, 177). Georges se trouve dans la même position que le cheval : il court au lieu d'aller à cheval comme les autres soldats. C'est presque comme si le transfert d'énergie du cheval à l'homme créait un lien continu entre leur corps parce qu'ils se comportent de la même manière. Le fait que Georges s'accroche toujours à la bride, c'est-à-dire qu'il maintient un contact avec le corps du cheval, permet lui aussi de voir leur corps en continuité. Autrement dit, il semble que le cheval et Georges partagent un seul corps, que leurs corps respectifs soient inséparables. La description des tressaillements déclenche donc dans cette scène la métaphore de l'homme-cheval qui est récurrente chez Simon.

Le narrateur dans *Le Tramway* ressent également une intensité viscérale comme un tressaillement. Il suggère que le corps mutilé des hommes-troncs provoque une réaction corporelle : « [...] maman appelait avec [...] une sorte de joie mauvaise d'un nom composé

(les hommes-troncs) qui faisait obscurément frémir (de même que chauve-souris, mille-pattes ou mante religieuse) [...] » (19). Le mot « obscurément » montre la nature spontanée et, par conséquent, inconsciente d'une telle réaction. Le frémissement exprime une intensité, provoquée par la rencontre avec un corps déformé ou malade. Dans le même texte, c'est la présence d'une jeune femme malade (ou morte) qui provoque les tressaillements chez les autres hospitalisés : « [...] le visage impassible, non pas souriant, mais, [...] empreint de sérénité [...], comme sensible à l'espèce d'hommage que traduisait l'inaudible frémissement d'effroi suscité à son passage sur le front des malades en attente [...] » (T, 110). Sa présence imprime le corps des agonisants. Les frémissements des agonisants sont le produit de leur rencontre avec la femme, et ils donnent à voir la nature viscérale de la peur. Le tressaillement corporel n'est pas une émotion en soi, mais il crée une sensation de peur ou de réticence chez les personnages.

En fait, cette impression des vibrations corporelles n'est pas seulement limitée aux personnages dans le monde fictif. Elle est ressentie également par le lecteur quand il prononce le [R] qui fait vibrer les cordes vocales dans les mots « tremblement » ou « frémissement ». Même si cette vibration est seulement le résultat d'une parole prononcée et ne transmet pas les sensations affectives au lecteur, elle lui permet de recréer la sensation des vibrations dans son propre corps. Au niveau sémantique, les mots font seulement allusion à la présence des intensités dans le corps physique des personnages agonisants. Au niveau phonétique, les vibrations naissent effectivement dans le corps du lecteur quand il prononce les mots à haute voix.

Nous avons choisi ces exemples parmi plusieurs autres parce qu'ils montrent trois figurations différentes de la rencontre des personnages avec la mort. Les exemples représentent la menace de mort à travers le corps en danger de mort imminente, le corps agonisant et le corps mort. Dans chacune de ces scènes, les vibrations proviennent d'un corps mourant ou mort. Cependant, les agonisants ne contribuent pas activement à la formation de ces sensations. Puisque le corps du cheval, des hommes-troncs et de la jeune femme témoignent de la présence tangible de la mort, c'est la mort elle-même qui est responsable des tremblements et des frémissements dans le corps physique des autres personnages. Autrement dit, c'est le présage de la mort ou le contact avec la mort qui provoque les intensités corporelles. Le lecteur attentif peut donc identifier ici une présence que nous associons à l'effet-de-personnage de la mort. Ces descriptions révèlent une fonction affective qui marque physiquement le corps des mourants sous la forme des tressaillements et qui contribue indirectement au surgissement d'émotions telles que la peur, la réticence et la tristesse qui ne sont pas toujours associables aux personnages. Ce genre de « réalité affective de la mort » renforce l'impression de l'effet-de-personnage car il fait penser à une base élémentaire de vie psychique.

### **5.2.3 Intensités : Le Corps « frappé »**

Le sens premier du verbe « frapper », qui remonte au XII<sup>e</sup> siècle, est de « donner des coups à quelqu'un » (CNRTL, « frapper »). Il indique une confrontation violente, mais il peut aussi signifier un état de choc ou de surprise. Quand le verbe « frapper » est utilisé de cette manière-ci, il retient l'impression d'un choc physique, même si la réaction

appartient à la sphère des émotions. Être frappé est une expression qui montre la nature viscérale de l'expérience émotionnelle. Le verbe « frapper » suggère une proximité qui est absente dans d'autres expressions, comme « je suis surpris(e) », et il montre la sévérité de l'expérience. Ce verbe n'exprime ni une émotion, ni la manifestation d'un état d'esprit, mais une pure intensité. Par conséquent, nous envisageons le verbe « frapper » comme une représentation linguistique d'affect.

Examinons en plus de détail le lien entre le verbe « frapper » et le corps affectif comme une « expérience d'intensité ». Selon Spinoza : « L'action de frapper, c'est un fait, en tant qu'elle est considérée physiquement, [...] qu'un homme lève le bras, ferme la main, et meut avec force tout le bras vers le bas [...] » (2015 : chap. IV, 59). Comme l'affirme Sévérac (2005), Spinoza met l'accent sur le corps physique, c'est-à-dire qu'il ne traite pas « l'affect qui, dans le corps, détermine l'organe corporel à agir. » (66) La mécanique du corps physique, et non le corps affectif, entraîne l'action de frapper. Cependant, le corps affectif joue un rôle aussi important que le corps physique dans cet acte. En étudiant la théorie de Spinoza, Sévérac propose que : « L'acte physique de frapper peut [...] être joint à n'importe quel affect, il n'en demeure pas moins, du point de vue physique, ou organique, une action. » (2005 : 66) Sévérac affirme que ce sont les intensités qui provoquent un tel mouvement du corps physique. Alors, le verbe « frapper » est à la fois action et réaction. Il permet d'envisager le corps physique de manière double, comme le destinataire et le destinataire de l'affect.

Dans les textes de Simon, les personnages décrivent souvent leurs expériences avec la mort comme frappantes. C'est, par exemple, le cas de la mort de Wack :

[...] le visage d'idiot de Wack quand il avait été arraché de son cheval gisant mort la tête en bas me regardant de ses yeux grands ouverts la bouche grande ouverte [...] la mort n'avait pas précisément arrangé les choses de ce point de vue, mais sans doute au contraire accentué, du fait qu'elle privait le visage de toute mobilité, cette expression ahurie stupéfaite comme par la brusque révélation de la mort c'est-à-dire enfin connue non plus sous la forme abstraite de ce concept avec lequel nous avons pris l'habitude de vivre mais surgie ou plutôt *frappant* dans sa réalité physique, cette violence cette agression, un coup d'une brutalité inouïe [...] (RF, 99-100 ; notre italique)

Le mot « frappant » possède une double signification : il révèle que Georges est bouleversé par la mort de Wack, et que le bouleversement est non seulement mental, mais aussi physique. Ou bien, dans *L'Acacia*, les individus qui s'échappent devant l'avancée de la guerre sont « frappés [...] d'une même stupeur, sous le coup de cette malédiction qui les chassait de leurs maisons [...] » (239). On trouve une description similaire dans *Le Tramway*. Les malades à l'hôpital sont décrits « comme frappés d'une sorte d'hébétude [...] » (T, 28). Comme nous l'avons indiqué plus tôt, les descriptions des agonisants suggèrent que ces personnages sont émotionnellement indifférents à leur situation. Cette fois-ci, il semble que l'indifférence leur est imposée comme conséquence d'une confrontation violente. Plus tard, on découvre une description de la réaction du narrateur après sa première rencontre avec un vieil homme hospitalisé :

L'autre occupant de la chambre [...] était un vieillard dont la première chose qui me *frappa* [...] fut un de ces nez proéminents et pour ainsi dire acéré qui semblait avoir effacé tout autre trait avec, comme autre élément *frappant*, une longue chevelure argentée [...] (T, 44 ; notre italique).

Le fait que le narrateur est « frappé » par l'apparence physique du vieil homme montre qu'il ressent viscéralement cette expérience. Il semble que le corps du vieil homme fait une « impression » sur le corps du narrateur, un substantif qui, par son essence même, suggère une action qui laisse derrière la trace d'une sensation physique. Puisque, du point de vue

morphologique, le mot « impression » contient la racine « pression », Ahmed dit : « *[i]t allows us to associate the experience [...] with the very affect of one surface upon another, an affect that leaves its mark or trace.* » (2004 : 6) Nous pensons donc que le narrateur, ainsi que les autres personnages romanesques, reconnaissent les effets de leur contact avec la mort comme une intensité corporelle. Ce qui leur permet de verbaliser cette intensité, c'est la sensation d'être frappé. Autrement dit, les personnages sont « frappés » par la proximité de la mort.

L'acte de frapper implique la participation de deux corps : un corps qui frappe, et un corps qui est frappé. Nous avons vu que les êtres romanesques sont les destinataires de cette action violente. Puisque la mort est elle aussi présente dans les descriptions, il est possible de lui attribuer le rôle de destinataire. Nous rappelons que, dans le premier exemple (p. 207), la « réalité physique » de la mort est « frappant[e] ». Cette observation permet d'envisager la mort comme possédant des éléments du corps affectif. La présence physique de la mort « affecte » les êtres romanesques, c'est-à-dire que la mort imminente produit les intensités dans le corps physique que Georges par exemple associe à la sensation d'être frappé. Ce qui frappe les agonisants dans le deuxième exemple, c'est plutôt « cette malédiction » qui, étant associée à l'approche de l'ennemi, est reliée à la mort.

De la même manière, les malades dans *Le Tramway* sont frappés « d'avoir été brutalement arrachés [...] du monde familial, [...] où ils avaient vécu jusque-là pour être véhiculés [...] couchés les bras le long du corps et les pieds vers l'arrière dans une ambulance (une sorte de boîte) [...] » (T, 29) à l'hôpital. C'est la maladie, ou bien le danger de mort, qui provoque une séparation entre les agonisants et leur vie quotidienne, ce qui

justifie notre association de l'action de frapper à la mort. En fait, le vieil homme dans le dernier exemple n'est pas directement responsable de la réaction du narrateur. C'est la présence flagrante de la mort dans le corps du vieillard qui « frappe » le jeune homme. Le verbe « frapper » utilisé de cette manière permet d'associer l'effet produit à l'affect créé par la mort devenue un agent abstrait. Cela crée à son tour un effet-de-personnage. La mort est pourvue de la « dimension affective » dont Jouve parle parce qu'elle possède un pouvoir émotionnel démesuré.

#### **5.2.4 Intensités : Le Corps « déchiré »**

Un lecteur peut aussi interpréter le corps « déchiré » comme une représentation du corps affectif. Le verbe « déchirer » signifie non seulement une rupture, mais une action délibérée de « diviser, scinder, mettre en morceaux en tirant » (CNRTL, « déchirer »). L'acte de déchirer est physique, mais tout comme le verbe « frapper », « déchirer » peut être utilisé pour décrire les sentiments, les émotions ou les humeurs. « Être déchiré » est une expression métaphorique qui décrit non seulement un sentiment d'anxiété, de peur ou d'angoisse, mais qui permet surtout de comprendre l'intensité du sentiment. Autrement dit, elle retient un lien avec le corps physique même si elle représente une réaction psychique. Ceci à l'encontre des verbes comme « traumatiser » ou « affliger » qui représentent seulement un état psychologique. Nous relierons donc le mot « déchirer » au concept d'affect parce qu'il crée l'illusion que le corps physique ressent les intensités inqualifiables.

Chez Simon, la peur et la mélancolie sont parfois décrites comme « déchirantes ». Par exemple, Sabine est comparée à une fleur, l'iris qui « exhal[e] cette déchirante

mélancolie des fleurs fanées [...] » (H, 149). La mélancolie semble produire une émotion si profonde qu'elle est perçue comme une blessure physique. Dans une scène de *La Route des Flandres*, Blum est présenté avec « les yeux trop brillants ce quelque chose de déchirant, de désespéré et de résigné [...] » (RF, 106). Le lecteur a l'impression que Georges ressent la tristesse de Blum comme une sensation physique violente. Cet exemple montre le concept de la transmission de l'affect : le corps mourant de Blum décharge une énergie négative qui est appréhendée par Georges comme une déchirure dans son propre corps. Ou bien, après le départ de son mari à la guerre, la mère dans *L'Acacia* est décrite comme « cette morte aux yeux agrandis » qui « form[e] et reform[e] sans fin la même phrase, le même hurlement muet, déchirant [...] » (A, 272). Le mot « déchirant » montre la nature viscérale et intense de son expérience. Il témoigne d'un état intensifié du corps physique et donc, de la sévérité de sa réaction. Dans le même texte, le narrateur explique qu'il éprouve « quelque chose comme une déchirante mélancolie, une déchirante agonie [...] » (A, 297). Cette description fait partie de la scène où le jeune homme, dans un bordel, se souvient de ses expériences à la guerre. Alors, le narrateur ressent quelque chose chez lui qui n'est ni qualifiable, ni quantifiable, mais qui ressemble à un trauma psychique.

Nous voudrions noter brièvement la position de l'adjectif « déchirant » dans le premier et le dernier exemple. Il précède le substantif, ce qui est une position syntaxique inhabituelle pour cet adjectif. C'est comme si l'auteur voulait mettre l'accent sur les effets physiques de la mélancolie. La position de l'adjectif permet d'envisager la déchirure corporelle comme une intensité qui déclenche la mélancolie. Comme le dit Shaviro, les états affectifs sont déjà « imbibés d'affect » (2016 : 2 ; notre traduction). Nous pouvons

donc imaginer que la proximité à la mort crée des intensités corporelles douloureuses que les personnages associent ensuite à la mélancolie ou à la peur.

Dans les textes de Simon, ce qui déchire, c'est la certitude de l'inévitabilité de la mort. Sabine veut garder l'illusion de la jeunesse, mais elle échoue. Elle est une fleur « fanée ». Son apparence physique témoigne de son âge avancé et donc, de sa proximité à la mort. Quant à Blum, il est en train de mourir dans la scène citée ci-dessus (p. 210). Georges voit que le mouchoir de Blum est taché de rouge, signe que cet homme souffre d'une condition médicale grave, comme la tuberculose. L'image précède la description de ses yeux « déchirant[s] », alors le lecteur crée un lien entre la mort et cet acte de déchirer. Dans *L'Acacia*, la mère souffre, à son tour, à cause de la mort de son mari à la guerre. Le narrateur ressent lui aussi « une déchirante mélancolie, une déchirante agonie » quand il imagine sa propre mort à la guerre : « [...] attendant passivement cette chose brève, brutale, gris-noir, qui allait [...] le frapper avec violence, le jeter à bas de son cheval, pensant que quand il tomberait à terre il ne sentirait même pas le choc [...] parce qu'il serait mort [...] » (A, 297). Un lien se crée entre les verbes « déchirer » et « frapper » parce que l'acte de frapper produit une déchirure. Quoique la mort ne soit pas activement présente dans le corps de la mère et du narrateur, c'est-à-dire qu'elle est une éventualité et non une réalité, elle est toutefois la cause de l'affect négatif qu'on observe se déployer car c'est la possibilité de mourir qui les déchire.

L'action violente de déchirer, ainsi que les qualités affectives qui en résultent, contribuent à la création de l'effet-de-personnage de la mort. La mort n'est pas une présence passive dans le corps des agonisants, mais une présence agissante. Notre

interprétation de l'adjectif verbal « déchirant » suggère que la mort possède un corps affectif parce que c'est à cause d'elle qu'une couche affective de déchirement émerge dans la conscience des personnages touchés par la mort. C'est la transmission d'affect comme le décrit Brennan (pp. 193-194). Puisque la mort est pourvue d'un corps affectif et d'un pouvoir affectif qui influence le corps physique des agonisants, elle n'est pas seulement appréhendée comme un phénomène biologique, mais aussi comme une présence esquissée dans la description des personnages du monde romanesque simonien.

Selon Sévérac : « [...] être actif, pour le corps affectif, c'est *être autre* que ce qu'il est ordinairement [...] » (2005 : 69 ; l'italique de Sévérac). En identifiant le corps affectif de la mort chez Simon, nous voyons un mouvement concomitant entre les deux « êtres » : « être actif » et « être autre ». À la différence de la conception traditionnelle de la mort comme la cessation de toute activité de l'organisme, la mort dans les romans de Simon est décrite en mouvement. La mort possède une sorte d'énergie qui se traduit en intensités corporelles. Par leur essence même, les tressaillements suggèrent un état intensifié du corps physique, un état qui est provoqué par la rencontre avec un corps mourant ou mort. Nous interprétons les tremblements et les frémissements comme les manifestations de la fonction affective de la mort. C'est presque comme si la mort activait les intensités, et que la conséquence récurrente de cette activation était le tressaillement du corps physique. Le fait que les personnages sont « frappés » par leur contact avec un corps mourant permet aussi de voir le corps affectif de la mort. Par l'emploi du verbe « frapper », la mort est à la fois liée à l'action et à la réaction. Il semble que les personnages ressentent une intensité qui provient directement de la mort elle-même. L'adjectif « déchirant » possède un potentiel

similaire. La présence active de la mort dans le corps physique crée une sorte de blessure physique que les personnages qualifient de mélancolie, peur ou encore angoisse. Par conséquent, la mort est perçue comme un autre qui détient certains pouvoirs affectifs, comme si elle était pourvue de bribes de psychologie elle-même. Jouve souligne que « l'illusion que chaque action du personnage est psychologiquement motivée [...] » (1992 : 114) est une des caractéristiques du personnage romanesque. Les états affectifs que la mort met en place renforcent ainsi l'effet-de-personnage.

### **5.3 Le Corps affectif dans les textes de Simon : Les impressions sensorielles**

Un individu appréhende les impressions sensorielles à travers son corps physique. Comme nous l'avons vu dans le quatrième chapitre, plusieurs descriptions olfactives dans les romans de Simon font allusion à l'orifice buccal. Or, le lecteur peut identifier le corps pulsionnel de la mort dans les descriptions des odeurs de décomposition qui pénètrent la pureté de l'air. Nous voyons aussi que les impressions sensorielles possèdent un potentiel affectif chez Simon. Dans le camp de prisonniers, par exemple, Georges et Blum découvrent des poux sur leur corps. Les hommes « les laiss[ent] maintenant courir sur eux avec un sentiment de permanent dégoût, de permanente impuissance et de permanente décomposition [...] » (RF, 242-243). La façon dont les poux « cour[ent] sur eux » évoque le toucher, et le « dégoût » de Georges et de Blum est une des émotions identifiées dans la théorie des émotions d'Ekman.

En plus de la représentation des sensations olfactives, les descriptions évoquent souvent des expériences sonores. Dans *L'Acacia*, les sabots des chevaux produisent des

sons qui sont décrits comme « cette alarmante et tranquille rumeur » (A, 235). Les deux adjectifs « alarmante » et « tranquille » juxtaposent la peur et la sérénité. Ce sont surtout les impressions sensorielles de l'absence, comme le silence et la couleur noire, qui semblent déclencher les intensités ambiguës que nous associons à l'affect, l'unité la plus élémentaire des processus affectifs. Il semble que le silence est tangible, et que les couleurs, particulièrement le noir, sont ressenties viscéralement dans le corps des personnages. Alors, dans cette partie du chapitre, nous étudierons comment le silence et les couleurs provoquent des expériences affectives, et comment, dans les scènes de la maladie, de la souffrance et de la mort, ces impressions sensorielles mènent à l'identification de l'effet-de-personnage de la mort.

### **5.3.1 La Représentation du silence**

La mort est le silence par excellence. Elle éteint la vie, laissant derrière elle une absence physique, c'est-à-dire la personne elle-même, et une absence sonore. Le silence est un vide : un « espace » virtuel dépourvu de paroles et d'autres sons. Même si le silence est absence plutôt que présence, il se peut que, dans certaines situations, il possède des qualités affectives. La cessation soudaine des bruits accentue le silence qu'un individu perçoit plus profondément et dont il ressent les effets comme des intensités corporelles. Le silence produit une sensation difficile à localiser dans une partie spécifique du corps physique, mais il influence l'état d'esprit d'un individu qui peut ressentir le silence comme inquiétant ou rassurant. Ces deux états, l'inquiétude et la paix, montrent respectivement la tension et la réduction de la tension dans le corps physique. Alors, nous pouvons dire que

le silence possède un pouvoir affectif parce qu'il déclenche des intensités dans le corps physique. Étant donné le lien entre le silence et la mort, et le silence et le corps affectif, nous proposons d'explorer la représentation du silence dans les romans de guerre, notamment dans *La Route des Flandres* et *L'Acacia*. Nous voudrions montrer que les concepts de mort et de silence ne sont pas distincts, mais que le silence est le fil conducteur qui relie la mort au corps affectif.

Dans le troisième chapitre, nous avons discuté de la possibilité que le silence des personnages représente la langue de la mort. D'autres images suggèrent que le silence est relié à la mort. Dans *L'Acacia*, il y a une description des vignes qui « perd[ent] leurs feuilles, laissant à nu la terre d'hiver, comme dépouillée, extenuée, abandonnée à la nuit, au silence et au sommeil. » (A, 199-200) La nuit, l'hiver, le silence et le sommeil symbolisent la mort dans la société contemporaine parce qu'ils représentent l'absence, l'immobilité et l'inconscient. Dans le même texte, le narrateur décrit « [le] silence morne » (A, 230) du train qui emmène les hommes à la guerre. L'adjectif « morne » désigne « un état d'abattement [...] se manifestant par un manque de vitalité [...] » (CNRTL, « morne »). Le silence est inanimé ; il montre l'absence de vie.

Plusieurs autres descriptions de la guerre permettent de voir le silence comme une intensité viscérale. Après une embuscade, Georges se rappelle ce « silence éblouissant » (RF, 81), alors que le narrateur de *L'Acacia* perçoit « le puissant silence végétal » (96). C'est aussi « [le] monumental silence, insolite » de la période entre les batailles qui attire l'attention dans *L'Acacia* (248). Puisque les adjectifs « éblouissant », « puissant » et « monumental » ne décrivent pas en l'occurrence les émotions, mais les sensations

d'intensité, nous croyons que ces mots renvoient au concept de l'affect. Alors que les exemples des vignes et du train montrent le lien entre le silence et la mort, les exemples associés à la guerre présentent uniquement le rapport entre le silence et le corps affectif. Les agonisants ressentent physiquement le silence dans les scènes où la mort n'est pas activement présente. Nous percevons par contre les qualités affectives de la mort dans un épisode particulier du silence dans les deux romans.

Une scène représentant une embuscade tendue par les Allemands donne lieu à deux descriptions du silence. L'une de ces expériences est basée sur la coupure des cinq sens, l'autre sur l'intensification des cinq sens. Dans la scène de l'embuscade, la réalité de la mort imminente provoque une rupture entre les sensations, surtout sonores, et le corps physique. Georges ne réussit pas à enregistrer les bruits de la guerre :

[...] les choses se déroul[ent] paradoxalement dans une sorte de silence de vide c'est-à-dire que le bruit des balles et des explosions – ils devaient aussi tirer au mortier maintenant ou avec ces petits canons des chars – une fois accepté admis et pour ainsi dire oublié se neutralis[e] en quelque sorte on n'entendait absolument rien pas de cris aucune voix sans doute parce que personne n'avait le temps de crier [...] (RF, 177-178).

Une description de Wack suit juste après : « [...] qui venait de [...] dépasser [le narrateur] penché sur l'encolure [...] la bouche ouverte [...] essayant sans doute de [lui] crier quelque chose [...] » (RF, 178). C'est presque comme si Georges ressentait le danger de mort comme une anesthésie du corps physique. Le silence est la réponse du corps physique à la gravité de la situation. Une description similaire apparaît dans *L'Acacia*. Pendant l'embuscade, le narrateur « n'entend ni les chants d'oiseaux ni les légers bruissements des feuillages dans l'air transparent [...] » (A, 89). Dans la vie quotidienne, les impressions sensorielles possèdent un potentiel affectif, mais pour Georges et le narrateur, qui se

concentrent seulement sur la survie, elles n'ont pas le même pouvoir. La perte temporaire de l'ouïe suggère la puissance du silence. Le silence est perçu comme une intensité, une intensité qui permet aux hommes « d'agir » comme l'a dit Spinoza, plutôt que de réagir. Un lecteur attentif peut envisager le silence comme une conséquence de la rencontre des personnages avec la mort. On imagine que la mort crée des tensions dans le corps, et que ces tensions provoquent une rupture sensorielle. Le silence est à la fois un affect, et un effet de la mort.

Nous attirons l'attention sur une autre description de l'embuscade. Le narrateur n'entend ni les bruits mécaniques de la guerre, ni les sons du monde naturel. Il reconnaît plutôt le silence. Nous reprenons presque tout le passage pour pouvoir montrer le lien entre la guerre, le silence et le corps affectif :

[...] il peut alors percevoir les menus bruits qui composent le silence de la haute futaie immobile : le léger chuintement de l'air dans les cimes des arbres, le frémissement d'un feuillage, son pas feutré sur le sol spongieux, l'élastique tapis d'humus accumulé et, lui parvenant à intervalles réguliers, le cri redoublé de l'oiseau répercuté entre les troncs verticaux, comme si après avoir retenti il continuait à exister par son absence même, comme pour souligner le silence, le rendre plus sensible encore, [...] prêtant l'oreille, attendant que le cri du coucou lui parvienne de nouveau, puis écoutant refluer ce silence maintenant peuplé d'une vaste rumeur : non pas celle de la guerre (à un moment, très loin, comme arrivant d'un autre monde, anachronique pour ainsi dire, à la fois dérisoire, scandaleuse et sauvage, retentit une série d'explosions : pas un bruit à proprement parler [...], pas quelque chose d'humain, c'est-à-dire susceptible d'être contrôlé par l'homme, cosmique plutôt [...]), non pas le bruissement des rameaux mollement balancés ou le faible chuintement de la brise dans la voûte des feuillages, mais, plus secrète, plus vaste, l'entourant de tous côtés, continue, indifférente, l'invisible et triomphale poussée de la sève, l'imperceptible et lent dépliement dans la lumière des bourgeons, des corolles, des feuilles aux pliures compliquées, s'ouvrant, se défroissant, s'épanouissant, palpitant, fragiles, invincibles et vert tendre. Il se remet alors en marche [...] écout[ant] le puissant silence végétal [...] toujours habité par cette totale absence de sentiments ou d'impulsions sauf cet il ne sait quoi [...] (A, 95-97)

La première chose à noter, c'est la remarque que les sons du monde naturel « composent » le silence. Les « bruissements » ne dérangent pas le silence, mais ils renforcent le silence de fond. Une absence de son permet d'entendre les bruits plus discrets comme les froissements des feuilles ou le murmure du vent. Le silence et les sons de l'environnement appartiennent à la même texture sonore. C'est dans le silence que l'on entend les sons du monde naturel, et ces sons-ci soulignent la nature silencieuse de l'environnement. Le narrateur « ressent » presque physiquement le silence. Il n'entend pas les « frémissements » et les « bruissements » de l'univers végétal, mais il les perçoit quand même dans son corps. C'est comme si le monde naturel dégageait des énergies qui pénétraient le corps physique de l'homme et qui étaient ressenties par lui comme « cet il ne sait quoi ». La description suggère que le silence affecte le narrateur de manière viscérale, créant des tensions inqualifiables, mais réellement ressenties.

Le fait que les descriptions du silence suivent directement la scène de l'embuscade permet de voir un rapport de cause à effet. Le narrateur est désensibilisé par la confrontation avec sa mortalité. Il ne ressent rien, ni « sentiments » ni « impulsions ». Il est, en essence, vide. À cause de ce vide émotionnel, le narrateur perçoit plus profondément le silence du monde qui l'entoure, et ressent le silence comme une intensité dans son propre corps physique. Autrement dit, l'état affectif du narrateur est tel que tous les stimuli perceptifs du monde naturel sont effacés. Ce silence s'impose au narrateur au moment de sa rencontre avec la mort. Le lecteur peut donc voir ce pouvoir affectif de la mort comme signe de sa « dimension affective ».

### 5.3.2 La Représentation des couleurs

Selon Ripoll (2015), les couleurs possèdent au moins trois fonctions dans les romans : visuelle, symbolique et poétique (97-98). En ce qui concerne la première fonction, la représentation des couleurs permet de visualiser le monde romanesque. Ripoll explique que les couleurs jouent sur « l'immédiateté de la perception visuelle » (2015 : 97) du lecteur, et qu'elles permettent de créer des images mentales vives de l'univers fictif. Puisque notre compréhension des couleurs se fonde sur nos expériences dans le monde réel, un lien se crée entre la réalité et la fiction. Cette idée est particulièrement importante pour notre étude de l'effet-de-personnage produit par la mort.

En plus de leur nature visuelle, les couleurs possèdent une qualité symbolique. Dans un roman, elles peuvent apparaître pour annoncer un thème, suggérer les états psychologiques des personnages romanesques, ou en signaler simplement dans la diégèse (Ripoll 2015 : 89 et 96). L'emploi des couleurs est donc stratégique. Simon affirme lui-même l'importance de la fonction symbolique des couleurs dans *La Route des Flandres*, disant :

Je n'ai pas écrit *La Route des Flandres* d'un seul trait mais, selon l'expression de Flaubert, « par tableaux détachés », accumulant sans ordre des matériaux. À un certain moment, la question qui s'est posée était : de quelle façon les assembler ? J'ai alors eu l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque thème : rose pour Corinne, bleu pâle pour Georges, brun pour Blum, rouge pour Reixach, noir pour la guerre, vert émeraude pour la course de chevaux et Iglésia, vert clair pour l'épisode chez les paysans, mauve pour l'ancêtre Reixach. J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces « tableaux détachés » et placé en marge, sur la gauche, la ou les couleurs correspondantes. (« Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* » 1993 : 185-186)

Simon utilise les couleurs pour situer les êtres romanesques dans le texte, alors que le lecteur utilise les couleurs pour identifier lesdits personnages. Nous utiliserons plutôt les couleurs pour retrouver le corps affectif de la mort.

La dernière fonction des couleurs selon Ripoll est stylistique. Elle affirme : « Les répétitions tant visuelles que sonores, les jeux d'allitérations et d'assonances caractérisent cette *fonction poétique globale* [...] » (2015 : 100 ; l'italique de Ripoll). Les couleurs contribuent à la cohésion de plusieurs éléments textuels, ce qui rejoint la prémisse de Jouve, qui pense que le personnage réaliste contribue, dans les mots d'Aragon, à « [la] cohérence du récit » (Jouve 1991 : 114-115). Les couleurs ne sont pas seulement des renvois au monde réel. Dans le monde fictif, elles façonnent la représentation de la réalité. Nous pensons donc qu'une étude des couleurs peut révéler la réalité de l'effet-de-personnage créé par la mort dans les romans de Simon. Nous examinerons la représentation de la mort par le biais de l'emploi de la couleur et réfléchirons sur la façon dont les couleurs attribuées à la mort entraînent des expériences affectives chez les personnages. Il apparaîtra que les couleurs rendent visibles le corps affectif de la mort.

Avant d'y arriver, il faut reconnaître le travail d'une simonienne, Clément-Perrier, qui dans son étude examine la représentation des couleurs chez Simon. En étudiant *Le Jardin des Plantes*, un roman de Simon publié en 1997, elle voit le potentiel affectif des couleurs :

[...] [les couleurs] disent l'intensité et le mouvement de la vie (le rouge et le sang, le rose de la chair) ; ou bien l'absence, les deuils, l'affliction (le noir et le néant de la mort, le gris qui absorbe toute lumière). Ce sont les couleurs qui organisent le logique interne du roman, et en révèlent aussi les polarisations « affectives ». (Clément-Perrier 1999 : 41).

Clément-Perrier associe les dispositions psychologiques de la passion, de la souffrance, de la mélancolie et du deuil aux couleurs associées à la vie et à la mort (1999 : 41 et 43). Par contraste, notre étude des couleurs se concentrera sur les intensités qui se déclenchent dans le corps physique des personnages agonisants et qui sont reliées à la couleur des objets. Ce ne sont pas les états émotionnels des personnages qui nous intéressent, mais les expériences d'intensité qui proviennent de leur contact avec une certaine couleur, et qui leur font ressentir un sentiment de dégoût ou de peur.

Comme l'explique Simon en parlant de son schéma, la couleur noire est associée à la guerre, mais nous constatons la présence de cette couleur dans la représentation de la mort en général. Selon la définition scientifique, le noir est « l'absence ou [...] l'absorption totale des rayons lumineux [...] » (Larousse, « noir »). Tout comme la mort elle-même, la couleur noire est perçue comme une absence. Nous pouvons dire que le noir symbolise la mort, mais aussi que la mort est présente dans les occurrences récurrentes du mot « noir ». Puisque Simon parle en particulier de son emploi des couleurs dans *La Route des Flandres*, nous commencerons avec des exemples tirés de ce roman pour montrer la façon dont la couleur noire est reliée aux expériences d'intensité.

Ce sont principalement les images de l'ambiance dans le wagon des prisonniers de guerre qui permettent de voir le potentiel affectif de la couleur noire. Dans une description, c'est « cette matière noirâtre, visqueuse vociférante et moite d'où émanaient les voix [...] » (RF, 80). Plus tard, Georges est décrit comme « gisant dans le noir, s'appliquant à faire pénétrer dans ses poumons l'air tellement épais et souillé qui semblait [...] non pas

transparent, impalpable, comme l'est habituellement l'air, mais opaque, noir lui aussi [...] » (RF, 80). On trouve aussi la description suivante de Georges :

[...] enfermé de nouveau dans l'étouffante obscurité avec sur la poitrine cette chose, ce poids qui n'était pas de la tiède chair de femme mais simplement de l'air comme si l'air gisait là aussi sans vie avec cette pesanteur décuplée, centuplée, des cadavres, le cadavre pesant et corrompu de l'air noir [...] (RF, 109).

L'air est décrit comme possédant une qualité tangible parce qu'il est noir, opaque et non transparent. Dans la deuxième citation, on remarque justement la juxtaposition de l'air « transparent » et « impalpable » avec l'air « opaque » et « noir » du wagon. Nous apparions l'adjectif « transparent » avec « opaque », et « impalpable » avec « noir ». C'est la noirceur de l'air que Georges ressent viscéralement dans son corps. Ou bien, dans la première et la troisième citation, c'est « l'air noir » qui est « visqueu[x] », « vociféran[t] », « pesant » ou « corrompu ». Nous attirons l'attention sur la virgule dans le premier exemple. Elle montre que « cette matière noirâtre » est un syntagme unitaire, et que les autres adjectifs décrivent la sensation de la noirceur telle qu'elle pourrait se présenter au toucher. Puisque la noirceur provoque des sensations corporelles intenses, nous concluons que dans les scènes la couleur noire est « imbibée d'affect » (Shaviro 2016 : 2).

La noirceur est donc perçue comme une intensité corporelle associée à la suffocation. L'expression « faire pénétrer » révèle que Georges fait un effort pour respirer, et le mot « étouffante » montre la nature opprimante de l'air. Ce n'est pas pourtant la nature tangible de la noirceur qui l'étouffe. C'est la sensation d'étouffement qui permet de ressentir la noirceur comme une matière sensible. Autrement dit, c'est l'inconnu qui attend les prisonniers de guerre et le danger de la mort qui provoquent les tensions dans le corps,

les tensions que Georges attribue à la noirceur du wagon amenant les prisonniers dans une direction incertaine et vers un dénouement redoutable. Le lecteur peut ainsi imaginer la peur de Georges qui respire à peine. Dans cette scène, la mort peut être interprétée comme un effet-de-personnage parce qu'elle se dessine sur le plan « affect », même si elle n'est pas encore relevée comme un « effet ». Elle entraîne une expérience affective ; elle n'est pas la conséquence d'une telle expérience.

Dans *La Route des Flandres*, la noirceur est donc attribuée aux intensités mortifères dans le corps physique de Georges. Dans d'autres romans, y compris *L'Herbe* et *Le Tramway*, la couleur noire est aussi reliée aux expériences d'intensité. Par exemple, dans *L'Herbe*, les sensations qui surgissent dans la chambre de la tante Marie mourante sont décrites de la manière suivante :

[...] l'haleine noire de la nuit, cette chose ténébreuse et gluante qui semble pénétrer, se déverser sans trêve dans la chambre malgré les efforts de l'ampoule électrique pour la refouler, comme une marée de fourmis aveugles montant patiemment à l'assaut, l'écho du râle arrivant maintenant par l'extérieur avec l'odeur cadavérique et fermentée des milliers de poires en train de pourrir sur la terre noire [...] (H, 114).

Puisque la couleur noire encadre les images de la mort, y compris la lente agonie de la tante Marie et la décomposition des poires dans le jardin derrière la fenêtre, il est possible de l'envisager comme un symbole de la mort. De cette manière, la nature « gluante » de l'air décrit le potentiel affectif de la noirceur qui représente une angoisse qui accable le corps. Elle engendre des intensités dans le corps physique qui imbibent à leur tour la noirceur d'une réalité presque matérielle. Ou bien, c'est la mort qui provoque les intensités corporelles. Le râle de Marie et les odeurs de décomposition pénètrent dans la chambre de la même manière que la noirceur, c'est-à-dire « par l'extérieur ». La noirceur n'est pas

seulement un symbole de la mort, mais elle apporte la mort. C'est à travers la couleur noire que, dans ces descriptions, la mort déclenche des expériences affectives. La noirceur dessine donc l'espace affectif dans lequel la mort trace sa présence sous la forme d'un effet-de-personnage.

Un lecteur peut aussi identifier la présence de la mort comme effet-de-personnage dans la description suivante :

[...] cette espèce de chose noire, irrésistible (pas la nuit, et pourtant portée par la nuit, ou profitant de la nuit, peut-être existant quelque part, cachée, attendant, pendant la durée du jour et profitant de la nuit pour ressurgir, s'insinuer, s'infiltrer, mêlée à – ou portée par, ou encore à la faveur de – l'écoeürant et mortel parfum des fruits pourrissants, tenace, innombrable et vaste), ramper, invisible, sans hâte, et Louise suffoquant, pensant : « Mais c'est peut-être seulement ce temps, cet orage qui ne se décide pas... » [...] (H, 126).

Ce qui crée la tension corporelle et la sensation de la suffocation, c'est la mort qui se profile derrière la noirceur de la nuit. Une scène semblable est présentée par le narrateur dans *Le Tramway*, qui décrit le papier peint dans sa chambre d'enfant : « [...] [il] pouvai[t] confusément sentir plutôt que voir, [l]'entourant, les taches noires de ces coquelicots, géants disposés alternativement d'un côté et de l'autre [...] » (99). Ce sont les « taches noires » des coquelicots plutôt que les coquelicots eux-mêmes qui l'angoissent. De plus, il ressent la présence des coquelicots noirs, ce qui implique une intensité dans son corps physique, plutôt que les voit. Vu à partir du lien entre les fleurs et la mort décrit dans le quatrième chapitre, et par rapport à la position de la chambre du narrateur, qui est directement au-dessus de la chambre de sa mère morte, le lecteur peut relier la transformation du rouge en noir à l'occupation progressive de la mort dans le corps de la mère. Autrement dit, c'est la mort pourvue d'agentivité, car dotée d'éléments du corps qui

se dessinent sans que jamais l'image ne s'achève pour en faire une vraie personnification, qui est le vrai catalyseur de l'expérience affective.

À la différence de la couleur noire, le rose et le vert sont des couleurs typiquement associées à la vie. Clément-Perrier décrit par exemple l'« érotique du rose » et une « énergie et dynamisme que dispense [la] couleur rose » (1999 : 45) chez Simon. Selon elle, le rose représente « la couleur chair » (Clément-Perrier 1999 : 44), c'est-à-dire la couleur de la peau des personnes blanches. Le vert symbolise traditionnellement la renaissance du monde naturel. Cependant, dans certaines scènes, ces couleurs sont liées à la mort. C'est notamment l'apparence « rose et fraîche » (109) de la jeune femme malade dans *Le Tramway* qui provoque le « frémissement d'effroi » (T, 110) que nous avons déjà étudié dans la partie sur les tressaillements corporels. La femme n'a pas l'aspect de quelqu'un qui est mort ou même proche de la mort. Le teint rosâtre de son visage est trompeur. Il ne représente plus la vie, mais la mort. Il déclenche les tensions cognitives de la peur et ensuite corporelles chez les personnages qui la regardent, et ces tensions se manifestent visiblement comme un frémissement.

Dans *La Route des Flandres*, c'est la couleur verte qui montre le potentiel affectif de la mort comme effet-de-personnage. Georges se rappelle par exemple un moment à la guerre quand il a avalé de l'herbe pour « calmer un peu [sa] faim » (RF, 292), et donc empêcher sa mort. Georges se souvient du « jus vert et âpre faisant [ses] dents râpeuses [...] » (RF, 292). Cette image rappelle une description plus tard dans le roman de « la douleur comme un jus vert âpre [...] » (RF, 331). Le mot « âpre » souligne l'amertume du goût de l'herbe. On peut imaginer que le corps entier, non seulement la bouche, réagit

à ce goût désagréable. La verdeur de l’herbe est aussi une indication du goût amer. Le jus de l’herbe est vert en réalité, mais le fait que Georges est en train de décrire une impression sensorielle suggère que la couleur contribue elle aussi à cette sensation gustative désagréable. La couleur verte est perçue comme une intensité, et cette intensité est liée à la proximité de Georges à la mort. La possibilité de mourir incite une telle action et réaction de dégoût. Par conséquent, le lecteur peut envisager la mort non seulement comme une expérience affective en soi, mais comme l’entité qui provoque activement une telle expérience.

Chez Simon, une étude des descriptions du silence et de la représentation des couleurs montre comment les personnages interagissent avec la mort. Le silence et les couleurs ne sont pas seulement des expériences sensorielles, mais aussi des expériences affectives qui sont ressenties comme des intensités dans le corps physique des personnages agonisants. Puisque les personnages sont très proches de la mort, il semble que le phénomène de la mort possède un potentiel affectif qui est appréhendé à travers la représentation du silence et des couleurs. Le narrateur de *L’Acacia* confirme que le silence et les couleurs, et plus particulièrement le noir, sont complémentaires. En discutant de la guerre, il explique :

[...] on distinguait [...] dans le noir, des formes immobiles et silencieuses dont on pouvait deviner la présence, les respirations, et quelque chose d’autre qui en émanait, plus silencieux que le silence ou plutôt comme si le silence et le noir avaient été eux-mêmes quelque chose de tangible, quelque chose qui enveloppait les deux rangées de soldats ou plutôt sortait d’eux et restait là, stagnant, compact et irrespirable [...] (A, 312).

Il reconnaît que le silence et la couleur noire entraînent la même expérience affective, une expérience qui est corporelle et intense. Même si la mort n’est pas activement présente

dans la scène, nous nous demandons ce qui est plus silencieux que le silence, et plus noir que la noirceur sinon l'éternel silence et l'interminable sommeil après la mort. À la lumière de nos analyses précédentes, nous pouvons donc imaginer que le rapprochement entre le silence et la couleur noire crée ce « quelque chose de tangible » qui est la mort elle-même. C'est le « corps » affectif de la mort qui naît de la représentation de ces impressions sensorielles. Nous disons que c'est ce que la mort *fait* qui permet au lecteur de l'imaginer comme un effet-de-personnage.

Dans ce chapitre, nous avons étudié la représentation de la mort par rapport à son potentiel affectif. Nous avons vu que la mort dans les romans de Simon possède particulièrement « la capacité d'affecter ». Puisque les êtres romanesques ressentent le contact avec la mort comme une impression corporelle intense, il est possible de dire que la mort est une force qui est à l'origine des tensions dans le corps physique. Une étude du corps physique des agonisants donne à visualiser ce pouvoir affectif de la mort, qui semble bouleverser profondément les personnages. Les tressaillements corporels sont provoqués par le contact avec un corps mourant ou mort, et rendent concret le sentiment de peur. Le fait que la mort est responsable pour la sensation frappante et déchirante qui se déclenche à la fois dans le corps physique et dans la psyché des témoins de la mort montre un transfert d'énergie. Puisque, dans ces scènes, l'instigateur de l'action est absent, nous voyons l'acte de frapper et de déchirer comme preuve de l'existence d'un *corps* affectif de la mort. Une analyse des impressions sensorielles, y compris le silence et certaines couleurs, permet à son tour de voir un lien entre la mort et les expériences affectives des êtres romanesques avec le monde qui les entoure. Nous croyons donc que ces exemples montrent qu'une

« dimension affective » de la mort s’esquisse dans les textes de Simon, ce qui provoque la présence d’un effet-de-personnage. Dans les scènes de maladie et de mort, la vie affective des personnages n’est pas entièrement la leur car elle dépend aussi des sensations et des impressions éveillées par la mort elle-même. Pourvue d’un tel contour affectif, la mort manipule activement les sentiments et les émotions des personnages romanesques. Plus le lecteur fréquente les romans de Simon, plus cette ébauche de l’effet-de-personnage de la mort se détache clairement sur le fond des actants qui motivent le monde romanesque de Simon.

Le corps affectif parachève l’image de l’effet-de-personnage de la mort parce qu’il contribue à l’illusion de la présence du personnage. Nous imaginons les personnages romanesques avec un corps physique qui possède les mêmes besoins corporels que le nôtre, et qui communique de la même manière que nous. On « suspend [également] notre incrédulité » (Coleridge 1817 : Tome II, 6 ; notre traduction) quand on envisage les personnages avec un corps affectif rempli de sentiments, d’émotions et d’humeurs. Les êtres romanesques ne peuvent pas ressentir tout comme ils ne peuvent pas parler, manger ou respirer, mais le lecteur tombe dans l’illusion esthétique parce que le monde fictif emprunte des traits caractéristiques du monde réel. Le fait que nous pouvons qualifier la mort d’effet-de-personnage plutôt que de « thème », d’« objet » ou d’« élément du cadre », dépend inextricablement de la dimension affective que nous lui associons. Par contraste, le corps affectif de la mort se distingue nettement de celui des personnages simoniens, qui sont décrits avec une « modalité volitive » (expression de Jouve 1992 : 115) composée des souhaits, des désirs et des craintes – ce qui constitue l’effet-personne selon Jouve – parce

que la mort n'est pas un véritable personnage chez Simon. Comme nous le verrons dans la conclusion de la thèse, la présentation de la mort comme un effet-de-personnage produit un effet sur le lecteur que nous relient à l'effet-personnel et à l'effet-prétexte, mais jamais à l'effet-personne comme le décrit Jouve.

## Conclusion

C'est la Mort qui console, hélas ! Et qui fait vivre ;  
C'est le but de la vie, et c'est le seul espoir  
Qui, comme un élixir, nous monte et nous enivre,  
Et nous donne le cœur de marcher jusqu'au soir.

Charles Baudelaire, « La Mort des pauvres » dans *Les Fleurs du mal* (p. 102)

Nous avons cherché à prouver dans notre thèse que la mort n'est pas seulement un des grands thèmes dans les romans de l'auteur contemporain français Claude Simon, mais un quasi-personnage dont la présence se manifeste grâce à quelques traits caractéristiques associables aux personnages romanesques. Comme nous l'avons vu, les personnages romanesques sont pourvus de plusieurs aspects empruntés à des personnes du monde réel, que nous avons appelés : corps physique, corps parlant, corps animé de pulsions et corps affectif. Puisque le lecteur peut identifier ces différents aspects dans les scènes où la mort est activement présente, et où l'effet est tel que le corps des agonisants ne semble plus leur appartenir, il « suspend délibérément son incrédulité » (Coleridge 1817 : Tome II, 6 ; notre traduction) et concrétise la mort comme un effet-de-personnage, expression qui souligne le statut ambigu de la mort dans l'œuvre simonien. La mort n'est pas simplement personnifiée dans certaines scènes, et elle n'est pas non plus seulement un thème qui représente un phénomène laissant des traces visibles sur le corps physique des vieillards, des personnages malades et en danger de mort imminent.

Chez Simon, la proximité de la mort défamiliarise le corps physique. Les personnages deviennent difficiles à reconnaître parce que leur corps est transformé par la mort. C'est cette défamiliarisation qui donne le plus souvent à visualiser la mort comme un effet-de-personnage. La rupture entre le personnage et son propre corps physique permet

de voir la présence de l'autre qui habite dans ce même corps. Certaines images créent une impression profonde de défamiliarisation. Dans notre deuxième chapitre, nous avons étudié la représentation du corps osseux, saillant et fantastique des personnages mourants. Le corps osseux montre la manière dont la chair est remplacée par la structure squelettique, ce qui produit une image étrange de l'agonisant qui n'est pas encore mort, mais qui a déjà un corps de mort. Les parties saillantes du corps comme le nez et le ventre sont tellement exagérées que le corps physique de certains personnages possède une qualité caricaturale. Le fait que le corps des agonisants détient des aspects fantastiques suggère que les personnages ne sont plus entièrement humains. Une étude de ces trois corps suggère que la mort s'approprie le corps physique des personnages au seuil de mourir. Le lecteur appréhende l'effet-de-personnage de la mort dans les images où c'est le personnage, et non la mort, qui est perçu comme un *intrus* dans son propre corps.

D'autres descriptions et images concrétisent l'association entre le corps défamiliarisé et la présence de l'effet-de-personnage de la mort. Nous avons vu dans le troisième chapitre consacré au corps parlant que les personnages agonisants sont parfois décrits en train de ricaner. Le ricanement rend le corps physique étrange parce qu'il ajoute un aspect menaçant à un corps fragile et pitoyable. De plus, il introduit un élément sonore dans les scènes qui décrivent des personnages mourants et morts, ce qui peut surprendre vu leur condition détériorée, donc le personnage semble éloigné de son corps physique. C'est aussi la gestuelle de certains personnages qui montre l'étendue de la défamiliarisation du corps physique. Dans le même chapitre où nous avons analysé le ricanement, nous avons aussi parlé des personnages qui se comportent de manière inhabituelle. La gestuelle de la

tante Marie donne par exemple l'impression que son corps agit de sa propre volonté sans qu'elle le sache. Les vieillards se déplacent avec une lenteur démesurée. La représentation du ricanement et de la gestuelle montre que la mort s'insinue dans le corps physique du personnage et qu'elle devient celle qui agit en lui. N'oublions pas les descriptions physiologiques des vieillards présentées dans le cinquième chapitre sur le corps affectif. Le visage « sans expression » montre un vide affectif, créant un portrait déconcertant du personnage qui est absent de son propre corps. Ce qui est « présent » dans le corps, c'est la mort. L'effet-de-personnage se situe donc dans le corps défamiliarisé des personnages agonisants. Par conséquent, un tel corps fonctionne comme un « carrefou[r] du sens » (Simon 1986 : 28) qui révèle à la fois la thématique de la mort et la présence du quasi-personnage de la mort.

L'effet-de-personnage de la mort se manifeste également dans les romans de Simon à travers les tropes stylistiques. Nous avons étudié les métaphores courantes dans le langage contemporain – et qui sont aussi employées chez Simon – qui donnent l'impression que la mort est en mouvement. C'est particulièrement la métaphore de la mort-bataille qui suscite l'effet-de-personnage de la mort. Dans le cinquième chapitre, il semble que la mort « frappe » et « déchire » les personnages réduits au rôle de témoins de la mort. Une confrontation violente entre le personnage et la mort donne l'impression que les deux entités luttent l'une contre l'autre. La mort marque le psychisme et le corps physique des personnages et c'est elle qui triomphe dans cette bataille. Une autre métaphore récurrente chez Simon est celle des « lèvres du fossé ». Dans un contexte de guerre, le rapprochement entre une fosse commune où l'on enterre les morts et les lèvres devient une métaphore de

la bouche de la mort. Cette métaphore en rappelle d'autres que nous avons rencontrées au quatrième chapitre. Les activités de la respiration, de la dévoration et de la pénétration que nous avons reliées à la mort dans ce chapitre s'accomplissent – littéralement dans le cas de la respiration et de la dévoration, et figurativement dans l'acte sexuel – par le biais de la bouche. L'effet-de-personnage de la mort, qui demeure une juxtaposition de deux phénomènes incompatibles – la mort qui entraîne une absence et le sentiment de présence d'un personnage – prend forme dans le langage métaphorique, qui est lui aussi produit par le rapprochement de deux idées distinctes.

Si, dans les romans de Simon, la mort fonctionne comme un effet-de-personnage, nous proposons maintenant d'examiner aussi « l'ensemble des relations qui lient le lecteur aux acteurs du récit » (Jouve, « Pour une analyse » 1992 : 109) que Jouve résume sous le terme de l'effet-personnage. Rappelons que la théorie de l'effet-personnage de Jouve traite seulement des personnages romanesques anthropomorphes ou des figures « humanisées » comme les extra-terrestres et les animaux (Jouve 1992 : 16). Puisque la mort emprunte des traits caractéristiques aux personnages simoniens, qui empruntent, à leur tour, leurs traits caractéristiques aux êtres humains, elle appartient, elle aussi, à cette catégorie de figures humanisées. Dans les prochains paragraphes, nous chercherons à montrer comment l'effet-de-personnage de la mort suscite l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet-prétexte, les trois effets-personnages analysés par Jouve dans son ouvrage.

Commençons avec l'effet-personne puisque, parmi les autres effets, il est le plus difficile à envisager à l'égard de l'effet-de-personnage de la mort. L'effet-personne, rappelons-le, est l'effet par lequel un « être romanesque [...] se donne à lire comme un

*autre vivant* susceptible de maints investissements. » (Jouve 1992 : 108 ; l'italique de Jouve) Le personnage romanesque est appréhendé comme une personne car il possède certaines qualités réalistes. Tout d'abord, on n'attribue pas à la mort un nom propre dans le monde de Simon, procédé qui donne justement une certaine crédibilité aux personnages romanesques : « Le recours au nom propre est [...] un moyen sûr et usité de l'illusion référentielle. » (Jouve 1992 : 111) L'effet-de-personnage de la mort ne ressemble pas à une vraie personne du monde réel, entre autres, parce qu'il est anonyme. De plus, la mort en tant qu'effet-de-personnage n'est pas généralement décrite comme autonome dans l'œuvre simonien. Ceci à l'encontre de la mort personnifiée dans *La Route des Flandres*, qui « avanc[e] » dans « une robe d'apparat et dentelles » (RF, 90) – créant l'illusion de vraisemblance avec les personnes du monde réel – présentée dans l'épigraphe au début de notre deuxième chapitre. Dans les romans de Simon, l'effet-de-personnage de la mort est inséparable des personnages agonisants. Il s'empare du corps physique des mourants et des morts, il laisse entendre son ricanement s'échapper de leur bouche, et il crée une sensation frappante et déchirante dans le corps. Le lecteur ne confond pas l'effet-de-personnage de la mort avec une véritable personne parce que la mort est perçue comme un dédoublement de l'agonisant.

Par contraste, ce quasi-personnage de la mort manifeste quelques aspects de la théorie modale dont Jouve parle dans le contexte de l'effet-personne. Il semble que l'effet-de-personnage de la mort possède un vouloir parce qu'il est souvent appréhendé comme « [un] actant-sujet orienté vers un but [...] » (Jouve 1992 : 115). C'est comme si la mort s'engageait dans les fonctions fondamentales du corps, comme respirer, s'alimenter et

procréer, afin de se préserver. Les activités de la mort renforcent non seulement la présence de la pulsion de vie dans ce phénomène abstrait et fondamentalement opposé à la vie, mais aussi son désir de « vivre ». On peut aussi dire que l'effet-de-personnage de la mort possède un pouvoir parce qu'il a le potentiel de « produire un effet [...] sur quelqu'un ou quelque chose. » (CNRTL, « pouvoir ») C'est particulièrement l'effet de gifle et de déchirure que la mort produit dans le corps des personnages qui montre son pouvoir. Finalement, la description du cheval mort dans *La Route des Flandres* est un exemple de l'accès de l'effet-de-personnage de la mort au savoir dont les êtres humains sont dépourvus : le ricanement de ce cheval « narguait [les soldats qui l'entourent] prophétique fort d'une connaissance d'une expérience que [les soldats] ne poss[èdent] pas, du décevant secret qu'est la certitude de l'absence de tout secret et de tout mystère [...] » (304). Le ricanement appartient à l'effet-de-personnage de la mort, donc c'est la mort qui communique aux soldats qu'il n'y a rien après la mort, contrairement à l'espoir que les soldats pourraient nourrir. Les trois modalités – le vouloir, le pouvoir et le savoir – rajoutent donc un aspect réaliste à la figure de la mort, bien que le lecteur soit toujours conscient que l'effet-de-personnage de la mort n'existe que grâce aux autres personnages. Par conséquent, l'effet-de-personnage de la mort ne se confond pas avec une personne parce que son image est inachevée.

L'effet-de-personnage de la mort ne suscite pas l'effet-personne, mais il produit l'effet-personnel parce qu'il est un fait du langage et de la construction textuelle. L'effet-personnel, rappelons-le, est l'effet par lequel un personnage est reçu comme un « pion » de l'auteur (Jouve 1992 : 92). Ce type de personnage joue un rôle fonctionnel : il est soit un pion narratif, soit un pion herméneutique. En ce qui concerne la fonction narrative, le quasi-

personnage de la mort est parfois interprété par le lecteur comme « un instrument textuel au service de l'intrigue [du récit]. » (Jouve 1992 : 93) Prenons par exemple la description de Georges caché dans un fossé, cette bouche de la mort, pendant une embuscade des Allemands. L'effet-de-personnage de la mort s'impose dans ce moment-pivot : la mort « dévore » le corps de Georges, et à cause de cette dévoration figurative, Georges survit à l'embuscade. La description de la dévoration et des images associées à la fécondation – Georges comme un « fœtus » (RF, 290) enfoncé dans la « matrice originelle » (RF, 275) de la terre – créent chez le lecteur l'impression d'un début de vie. Puisque Georges est enterré dans la bouche de la mort, il est protégé du danger. La position de son corps rappelant celle d'un fœtus, il semble que Georges « renaisse » métaphoriquement quand il en émerge. La mort apparaît aussi comme un effet-de-personnage par le biais de la tante Marie pour guider Louise vers la boîte à berlingots, ce qui influence la trajectoire de la vie de la jeune femme qui décide de ne pas partir avec son amant. Dans ces deux scènes, c'est l'effet-de-personnage de la mort qui fonctionne comme un actant qui fait avancer l'intrigue, et non les personnages eux-mêmes.

La représentation de la mort comme un effet-de-personnage produit aussi la fonction herméneutique parce que la mort fonctionne « comme support et indice du projet sémantique inféré par le lecteur. » (Jouve 1992 : 100). Elle demeure un pion herméneutique qui est relié au régime du *lectant* dont une des caractéristiques est l'aspect *game*, c'est-à-dire « [un] jeux de type réflexif, nécessitant savoir, intelligence et sens stratégique (tels, par exemple le go ou les échecs). » (Jouve 1992 : 83) Le lecteur perçoit une différence entre la représentation de l'effet-de-personnage de la mort et la description thématique de

la mort. La mort comme thème est présentée de manière traditionnelle. C'est une notion abstraite qui symbolise l'immobilité, l'absence et la fin de vie. L'effet-de-personnage de la mort, quant à lui, met en relief d'autres aspects de la mort. Vu en tant que tel, la mort est perçue comme une présence physique et sonore qui possède un vrai dynamisme et qui perdure même après la mort biologique du corps. Le lecteur peut donc inférer que l'emploi de l'effet-de-personnage de la mort est stratégique. L'effet-de-personnage de la mort permet de voir la mort différemment que d'habitude, c'est-à-dire différemment de la façon dont la communauté médicale la définit. En juxtaposant le phénomène de la mort à l'effet-de-personnage de la mort – car « [c]'est dans les relations que [les personnages] entretiennent avec le monde et avec les autres qu[']ils vont affirmer leur système de valeurs » (Jouve 1992 : 102) – nous pouvons donc constater que la mort est activement présente dans le corps agonisant.

L'effet-de-personnage de la mort crée aussi chez le lecteur l'effet-prétexte parce qu'il « comble [...] notre propre désir » (Jouve 1992 : 150). Pour Jouve, les personnages romanesques produisent l'effet-prétexte quand ils nous donnent la permission de « vivre imaginativement les désirs barrés par la vie sociale. » (Jouve 1992 : 150) Ici, le personnage n'est pas interprété par rapport à sa fonction narrative et herméneutique dans le récit, ou par rapport aux véritables personnes, mais à travers son potentiel d'assouvir les « fantasmes inconscients » (terminologie de Jouve 1992 : 150 et 151) du lecteur. La rencontre du lecteur avec l'effet-de-personnage de la mort libère donc le désir de mourir, de la même manière que, par exemple, la rencontre avec Corinne peut libérer chez lui des inclinations sexuelles inconscientes. D'un côté, désirer la mort est plus controversé que

désirer un amour interdit. De l'autre côté, nous avons vu dans notre quatrième chapitre que la pulsion de mort coexiste avec la pulsion de vie, ou bien que la pulsion du moi s'oppose à la pulsion sexuelle. Ainsi, c'est à travers l'effet-de-personnage que « le lecteur est [...] confronté à ses propres pulsions » (Jouve 1992 : 155), parmi lesquelles celle de mort.

Plus spécifiquement, la pulsion de mort est associée à la *libido sentiendi*, une des trois concupiscences introduites par Blaise Pascal dans son ouvrage *Pensées* (1670). La *libido sentiendi* se rapporte à l'effet-prétexte parce qu'elle se fonde sur les désirs inconscients de l'être humain qui cherche la satisfaction de la chair (Audidière 2008 : 21). Selon Jouve, les personnages romanesques qui invoquent la *libido sentiendi* permettent au lecteur de « “revivre” les intérêts [élémentaires] liés à l'argent, au sexe et à la mort. » (Jouve 1992 : 161) Nous avons déjà vu dans le paragraphe précédent que c'est à travers l'effet-de-personnage de la mort que le lecteur se confronte à la pulsion de mort. Le lecteur peut aussi combler son désir sexuel, et par conséquent, se « libérer des énergies » (terminologie de Jouve 1992 : 153) liées à la pulsion de vie dans les descriptions qui présentent la mort de manière érotique : les images de la pénétration du corps agonisant par la mort – ce qui ressemble à la façon dont le corps masculin pénètre le corps féminin dans la représentation érotique traditionnelle – et la représentation du vagin comme une blessure, ce qui donne à voir cet orifice associé à la pénétration comme celui de la mort elle-même.

L'effet-de-personnage de la mort répond aussi aux désirs du lecteur de « visualiser » la mort. C'est la *libido sciendi* – le « divertissement savant » (2008 : 21) ou « la séduction intellectuelle » (2008 : 21) pour reprendre les termes d'Audidière – qui entre

en jeu ici. La *libido sciendi* est associée à l'effet-prétexte parce qu'elle se repose sur notre désir de connaissance. Le fait qu'on observe subrepticement les activités « intimes » (terminologie de Jouve 1992 : 159) de la mort exercées sur les personnages assouvit la curiosité du lecteur qui cherche à savoir comment la mort « opère ». Grâce à l'effet-de-personnage de la mort, on peut mieux comprendre la manière par laquelle la mort s'impose dans la chair et la possède, ainsi que la façon dont elle contribue à un état intensifié du corps physique. L'effet-de-personnage de la mort demeure donc un « alibi littéraire » (terminologie de Jouve 1992 : 91) à travers lequel le lecteur peut « déjouer la censure » (terminologie de Jouve 1992 : 91) imposée aux tabous tels que la mort.

Notre interprétation de la mort comme effet-de-personnage qui produit, de la même manière que tout autre personnage romanesque, les effets sur le lecteur se fonde sur la façon dont le lecteur aborde le texte. Notre étude a voulu montrer « la relation originale, complexe et plurielle, qui lie le personnage au lecteur de roman. » (Jouve 1992 : quatrième de couverture) Ce lien entre le personnage romanesque et le lecteur dont Jouve parle n'est pourtant pas seulement limité au monde fictif. Le concept narratologique de métalepse permet de l'envisager d'un autre point de vue encore.

La métalepse est présentée dans *Figures III* (1972) de Gérard Genette et développée dans *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004). Genette la décrit comme « toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.) ou inversement [...] » (1972 : 244). La métalepse signifie le chevauchement de deux niveaux narratifs distincts : « [...] celui où l'on raconte, celui *que* l'on raconte. » (Genette 1972 : 245 ; notre italique) Autrement dit,

les niveaux de la narration et du narré se confondent, ce qui « [va] à l'encontre de la nature même de la représentation, et plus spécifiquement du récit. » (Pier et Schaeffer 2005 : s.p.)

Jacobi (2004) clarifie davantage :

[...] soit le narrateur s'introduit de façon manifeste dans le récit dont il n'est habituellement qu'un conducteur – régisseur invisible ; soit, au contraire, le cours du récit ou l'un de ses actants s'évade du plan littéraire pour intervenir dans la vie de l'auteur, comme s'il échappait aux conventions de la littérature ou de l'art pour se mêler à la réalité. (366)

Ce sont généralement les personnages romanesques – le narrateur, les protagonistes, le lecteur « pris comme concept » (Jouve 1992 : 81), ainsi que l'auteur comme « instance narrative qui préside à la construction de l'œuvre [...] » (Jouve 1992 : 84) et « instance intellectuelle qui, par le canal du texte, s'efforce de transmettre un “message” » (Jouve 1992 : 84) – qui entraînent un tel effet de métalepse dans la littérature.

Vu d'une telle manière, comme l'effet suscité par un des « actants [qui] s'évade du plan littéraire pour intervenir dans la vie » non de l'auteur, mais du lecteur, la métalepse permet d'expliquer cette impression viscéralement ressentie par le lecteur de la présence de l'effet-de-personnage de la mort. Passé d'abord du plan du narré au plan de la narration, grâce aux stratégies adoptées par le lecteur-*lectant*, qui « considère le texte comme un échiquier » (Jouve 1992 : 83), l'effet-de-personnage de la mort instaure un troisième niveau de métalepse en contaminant l'espace de la réception. Comme thème, la mort existe au niveau du narré. La description thématique de la mort est enfermée complètement dans le texte. Comme actant, elle passe au niveau de la narration. La mort avance activement l'intrigue. La constitution du corps physique, parlant, pulsionnel et affectif de la mort dans le langage visuel et métaphorique du texte crée enfin dans l'imagination du lecteur

l'esquisse d'un personnage. Ce rapport particulier qui se réalise entre le lecteur et l'effet-de-personnage de la mort mène ainsi à une « expérience [plus] enrichissante » (Jouve 1992 : 230) de la mort que celle que pourrait procurer une simple approche thématique. Le quasi-personnage de la mort « amène le sujet à repenser les rapports entre intérieur et extérieur, désir et réalité, moi et non-moi. » (Jouve 1992 : 239)

Selon Jouve : « Le lecteur, à travers les personnages, cherche la clé de son énigme. » (1992 : 234) Plus loin, il dit : « La quête de soi, c'est [...] celle de l'autre qui est en soi. » (Jouve 1992 : 236) Nous voyons la mort comme la « clé de [notre] énigme » parce qu'elle est cet autre qui est inéluctablement logé en nous. Tout d'abord, la mort est la vraie énigme de la vie. Il est impossible de savoir avec certitude absolue ce qui se passe au moment de la mort, et ce qui nous attend après la mort. L'effet-de-personnage de la mort permet d'investiguer l'énigme de la mort à travers une entité qui nous ressemble. Il représente « l'alter-ego » (terminologie de Jouve 1992 : 233) des personnages mourants, morts et en danger de mort imminent, mais il devient également l'alter-ego du lecteur qui sait qu'un affrontement avec la mort, comme celui vécu par les personnages romanesques de Simon, est inévitable. Son corps sera infiltré par le corps de la mort qui rendra les os et les saillances corporelles démesurées, et la mort dictera ses mouvements et ses gestes. Alors, au lieu de percevoir la mort comme « la différence des différences, l'étrangeté des étrangetés, l'altérité la plus extrême [...] »<sup>56</sup> (Picard 1986 : 154), l'effet-de-personnage montre que la mort n'est pas une étrangère. Elle *deviendra* nous et nous *deviendrons* elle. L'être humain est inséparable de la mort, tout comme elle est indissociable de l'être

---

<sup>56</sup> Cité aussi dans Jouve (1992), p. 236.

humain. Par conséquent, l'effet-de-personnage de la mort rend le phénomène de la mort plus accessible. La mort dans les romans de Claude Simon est transformée en quelque chose à quoi le lecteur peut s'identifier : en une esquisse de son propre avenir à lui.

## Bibliographie

### Le Corpus : Les romans de Claude Simon

- Simon, Claude. *L'Acacia*. Les Éditions de Minuit, double, 1989.
- . *L'Herbe*. Les Éditions de Minuit, double, 1958.
- . *Histoire*. Les Éditions de Minuit, double, 1967.
- . *La Route des Flandres*. Les Éditions de Minuit, double, 1960.
- . *Le Tramway*. Les Éditions de Minuit, double, 2001.
- . *Le Vent : Tentative de restitution d'un retable baroque*. Les Éditions de Minuit, double, 1957.

### Ouvrages et articles consacrés à Claude Simon

- Alexandre, Didier. « Claude Simon et Jean Dubuffet : Terroirs d'origine ». *Dalhousie French Studies*, vol. 31, 1995, pp. 39-64.
- . « Locomotion, transport, émotion dans *Le Tramway* de Claude Simon ». *Littératures*, n. 46, 2002, pp. 77-90.
- Andrès, Bernard. *Profils du personnage chez Claude Simon*. Les Éditions de Minuit, 1992.
- Apeldoorn, Jo van. « Claude Simon : Mots, animaux et la face cachée des choses ». *Cahiers de recherches interuniversitaires néerlandaises : L'Homme et l'animal*, vol. 19, 1988, pp. 72-82.
- Baehler, Aline. « Aspects du personnage simonien : Corinne ». *L'Esprit créateur*, vol. 27, n. 4, 1987, pp. 27-36.
- Barnaud, Jean-Marie. « L'Écriture et la survie : Sur une mélancolie ». *Cahiers Claude*

*Simon*, n. 2, 2006, pp. 17-30.

Baron, Anne-Marie. « *La Route des Flandres*, de Claude Simon, roman filmique ».

*L'École des lettres*, vol. 7, 1998, pp. 99-110.

Belarbi, Mokhtar. « *Le Tramway* de Claude Simon : Une Vanité postmoderne ? ». *Quêtes*

*littéraires*, n. 8, 2018, pp. 180-193.

Bertrand, Michel. « Trois femmes : *L'Herbe*, un roman féminin ? ». 2013. *Cahiers*

*Claude Simon* [v. électronique], n. 8, mis en ligne en 2017, pp. 37-52.

*OpenEdition*, doi : 10.4000/ccs.854.

Blades, Margaret. « Claude Simon's Theory of Perception and Reality in *L'Acacia* ». *The*

*Language Quarterly*, vol. 29, n. 3-4, 1991, pp. 32-43.

Blanc, Anne-Lise. « La Boue, le masque et le miroir : Surfaces menaçantes et intériorités

menacées dans *La Route des Flandres* de Claude Simon ». *Surfaces et intériorité*

[v. électronique], sous la dir. de Jean-Louis Cabanès, Presses Universitaires de

Bordeaux, 1998, pp. 119-133. *OpenEdition*, doi : 10.4000/books.pub.5157.

---. « La Guerre comme expérience des limites dans l'œuvre romanesque

de Claude Simon ». *L'Expérience des limites dans les récits de guerre (1914-*

*1945)*, sous la dir. de Pierre Glaudes et Helmut Meter, Slatkine, 2001, pp. 213-

228.

Bonhomme, Bérénice. *Claude Simon : La Passion cinéma*. Presses Universitaires du

Septentrion, 2011.

Britton, Célia. *Claude Simon*. 1993. Routledge : Taylor and Francis Group, 2014.

---. *Claude Simon: Writing the Visible*. Cambridge University Press, 1987.

- . « Voices, Absence and Presence in the Novels of Claude Simon ». *French Studies*, vol. 36, n. 4, 1982, pp. 445-454.
- Buch, Robert. « Métaphores et métamorphoses chez Claude Simon ». *Transports : Les métaphores de Claude Simon*, sous la dir. d'Irène Albers et Wolfram Nitch, Peter Lang, 2006, pp. 165-186.
- Clément-Perrier, Annie. « Le Jeu des couleurs dans *Le Jardin des Plantes* ». *Littératures*, n. 40, 1999, pp. 31-46.
- . « La Photographie chez Claude Simon : Un Objet mélancolique ? ». *Cahiers Claude Simon*, n. 5, 2009, pp. 67-83.
- Dällenbach, Lucien. « La Question primordiale ». *Sur Claude Simon*, sous la dir. de Lucien Dällenbach et al., Les Éditions de Minuit, 1987, pp. 65-93.
- Debreuille, Jean-Yves. « Commencer par mourir. À propos de *L'Acacia* de Claude Simon ». *La mort du héros dans la littérature française du Moyen-Âge à nos jours : Acte du colloque Lyon, 13 et 14 décembre 1996*, sous la dir. de Jean-Pierre Laudry, Presses universitaires de Lyon, 1997, pp. 188-193.
- Dubosclard, Geneviève. « L'Écrit du deuil dans les romans de Claude Simon ». *Écrire le deuil dans les littératures des XXe et XXIe siècles*, sous la dir. de Bernadette Hidalgo-Bachs et de Catherine Milkovitch-Rioux, Presses universitaires Blaise Pascal, 2014, pp. 395-407.
- Duffy, Jean. « Art as Defamiliarisation in the Theory and Practice of Claude Simon ». *Romance Studies*, vol. 1, n. 2, 1983, pp. 108-123.
- . « Claude Simon and Paul Cézanne: A Comparative Study ». *Degré Second*, vol. 13,

1992, pp. 35-50.

---. « Illness, Ritual and Liminality in the Post-Nouveau Roman ». *Romanic Review*, vol. 96, n. 2, 2005, pp. 207-231.

---. « (Mis)reading Claude Simon : A Partial Analysis ». *Forum for Modern Language Studies*, vol. 23, n. 3, 1987, pp. 228-240.

Dugast-Portes, Francine. « Le Spectre de l'ascendance : Fonction tragifiante du personnage de l'ancêtre au fil de l'œuvre de Claude Simon ». *Revue des sciences humaines*, vol. 91, n. 215, 1989, pp. 201-220.

Duncan, Alistair. *Claude Simon: Adventures in Words*. 1994, Manchester University Press, 2003.

---. « Claude Simon : Le Projet autobiographique ». *Revue des Sciences Humaines*, vol. 220, 1990, pp. 47-62.

Ferrato-Combe, Brigitte. « Esthétique picturale et poétique romanesque chez Claude Simon ». *Claude Simon. À partir de La Route des Flandres. Tours et détours d'une écriture*, Université Paul Valéry, 1997, pp. 77-94.

---. « Peinture et autobiographie dans *La Route des Flandres* ». *Revue de littérature française et comparée*, 9, 1997, pp. 179-185.

Frantz, Anaïs. « Une Vanité. Ou, de *L'Herbe* (roman) à la Séparation (théâtre), ce qui arrive à l'archive vivante lorsqu'elle est confrontée à la loi du genre ». *Claude Simon. Les Vies de l'archive*, sous la dir. de Mireille Calle-Gruber et al., Éditions universitaires de Dijon, 2014, pp. 237-247.

Gaultier, Véronique. « Iconographie de la personne défunte : Sculpture, peinture et

photographie dans les romans de Claude Simon ». *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon 4 : Le (Dé)goût de l'archive*, sous la dir. de Ralph Sarkonak, Minard, 2005, pp. 101-121.

Glacet, Aymeric. *Claude Simon chronophotographe ou les onomatopées du temps*. Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Gould, Karen. « The Faces of Language in *The Grass* ». *Orion Blinded: Essays on Claude Simon*, sous la dir. de Randi Birn et Karen Gould, Associated University Press, 1981, pp. 72-86.

Grodek, Elzbieta. « Vie, mort et rites de passage : Proposition d'itinéraire à travers *Le Tramway* ». *Revue des lettres modernes*, série *Claude Simon 4 : Le (Dé)gout de l'archive*, sous la dir. de Ralph Sarkonak, Minard, 2005, pp. 217-248.

Gruber, Vivian. « The Grotesque in the Contemporary European Novel ». *Actes du VI<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, sous la dir. de Michel Cadot, Bieber, 1975, pp. 447-450.

Haman-Dhersin, Catherine. *Paysages de Claude Simon*. Presses universitaires de Septentrion, 2012. *OpenEdition*, doi : 10.4000/books.septentrion.14244.

Hanhart-Marmor, Yona. « *Le Vent* : Tentative de restitution d'un retable baroque ou un principe de transfiguré. Sur un roman de Claude Simon ». *Revue internationale*, 2012, pp. 1-27. *Sens public*, [sens-public.org/article919.html?lang=fr](http://sens-public.org/article919.html?lang=fr).

Higgins, Lynn. « Gender and War Narrative in *La Route des Flandres* ». *L'Esprit créateur*, vol. 27, no. 4, 1987, pp. 17-26.

---. « Language, the Uncanny, and the Shapes of History in Claude Simon's *The Flanders*

- Road ». *Studies in 20<sup>th</sup> Century Literature*, vol. 10, n. 1, 1985, pp. 117-140.
- Hollenbeck, Josette. « Claude Simon and the Baroque ». *South Atlantic Bulletin*, vol. 44, n. 4, 1979, pp. 31-42.
- . *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*. La Pensée universelle, 1982.
- Janvier, Ludovic. « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier ». 2014. *Cahiers Claude Simon* [v. électronique], n. 9, mis en ligne en 2017. *OpenEdition*, doi : 10.4000/ccs.889.
- Jiménez-Fajardo, Salvador. *Claude Simon*. Twayne Publishers, 1975.
- Karakostas, Dimitrios. « Le Paysage infernal : Cadre de l'action ou élément consubstantiel du récit fantastique et du roman de guerre ? (*Nameless City* de H.P. Lovecraft et *La Route des Flandres* de Claude Simon) ». *Revue de littérature comparée*, vol. 2, n. 350, 2014, pp. 199-207.
- Longuet, Patrick. « La Chair des femmes dans *La Route des Flandres* ». *Littératures*, n. 37, 1997, pp. 169-180.
- . « Postface ». *Le Tramway*, par Claude Simon, 2001, Les Éditions de Minuit, double, 2007, pp. 135-142.
- Makward, Christiane. « Aspects of Bisexuality in Simon's Works ». *Orion blinded: Essays on Claude Simon*, sous la dir. de Randi Birn et Karen Gould, Associated University Press, 1981, pp. 219-235.
- . « Claude Simon: Earth, Death and Eros ». *SubStance*, vol. 3, n. 8, 1973/1974, pp. 35-43.
- Marta, Jan. « Postmodernizing the Literature-and-Medicine Canon: Self-Conscious

- Narration, Unruly Texts, and the *Viae Ruptae* of Narrative Medicine ». *Literature and Medicine*, vol. 16, n. 1, 1997, pp. 43-69.
- Meurée, Christophe. « *L'Herbe* ou l'avenir d'une agonie ». *Claude Simon. Les Vies de l'archive*, sous la dir. de Mireille Calle-Gruber et al., Éditions universitaires de Dijon, 2014, pp. 121-131.
- Michel, Christian. « Hommes-troncs, mille-pattes et moustaches en crocs. Ressemblance et analogie dans *Le Tramway* ». *Poétique*, vol. 2, n. 176, 2014, pp. 193-210.
- Mougin, Pascal. « La Femme, l'histoire et le guerrier : Transformations d'un imaginaire de la *Route des Flandres* à *L'Acacia* ». *La Revue des Lettres Modernes*, série *Claude Simon 2 : L'écriture du féminin/masculin*, sous la dir. de Ralph Sarkonak, 1997, pp. 99-123.
- . La Mère, la mère toujours recommencée ». *Claude Simon : Allées et venues. Actes du colloque international de Perpignan*, 2003, sous la dir. de Jean-Yves Laurichesse, Cahiers de l'Université de Perpignan, n. 34, Presses universitaires de Perpignan, 2004, pp. 183-196.
- Mouillard-Fraisse, Geneviève. « Claude Simon : Le Témoignage de survivant et la traversée des genres ». *Les Cahiers de la Villa Gillet*, n. 3, 1995, pp. 125-135.
- Orace, Stéphanie. « Le Tramway : À mi-chemin ». *Littératures*, n. 46, 2002, pp. 33-44.
- . « Variation, modulation, transfert. Autour du personnage simonien ». *Poétique*, vol. 3, n. 139, 2004, pp. 363-380.
- Orr, Mary. « Figuring the Mortal Coil: Claude Simon's *Le Tramway* and Pierrette Fleutiaux's *Histoire du tableau* ». *Forum for Modern Language Studies*, vol. 41,

n. 4, 2005, pp. 386-395.

Pfeiffer, Helmut. « Traumatic Memory: Claude Simon's *La Route des Flandres* ». *REAL: The Yearbook of Research in English and American Literature*, vol. 16, 2000, pp. 271-286.

Pingaud, Bernard. « Sur *La Route des Flandres* ». *Les Temps Modernes*, n. 178, 1961, pp. 1026-1037.

Prévost, Claude. « Aragon, Gracq, Simon : L'Écriture du désastre ». *La Pensée : Revue du rationalisme moderne*, n. 280, 1991, pp. 55-71.

Raclot, Michèle. « Une Constante de l'imaginaire simonien : L'Obsession de la décomposition et du pourrissement dans *La Route des Flandres* ». *La Route des Flandres*, Ellipses, 1997, pp. 74-87.

Rioux-Watine, Marie-Albane. *La Voix et la frontière, sur Claude Simon*. Honoré Champion, 2007.

Roelens, Nathalie. « Le Jardin des délices / supplices de Claude Simon ». *Claude Simon et Le Jardin des plantes*, sous la dir. de Sjef Houppermans, Éditions Rodopi, 2001, pp. 75-86.

Sarfati Lanter, Judith. « “Un Monde naquit de la plainte” (Rilke) : L'Expérience mélancolique dans *Au cœur des ténèbres*, *Le Cul de Judas*, et *L'Acacia*. » *Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire : Joseph Conrad, Claude Simon, António Lobo Antunes*, Universités Paris-Sorbonne et Paris Diderot, 2018. *Association des Lecteurs de Claude Simon*, <http://associationclaudesimon.org>.

Sarkonak, Ralph. « Claude Simon et la Shoah ». *La Revue des Lettres Modernes*, série *Claude Simon 5*, “Les Géorgiques” *une forme, un monde*, sous la dir. de Jean-

- Yves Laurichesse, Minard, 2008, pp. 209-226.
- Simon, Claude. *Discours de Stockholm*. Minuit, 1986.
- . Entretien avec Jacqueline Piatier. « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde ». *Le Monde des Livres*, 1967, p. 5.
- . « Littérature et mémoire », Conférence à l'Université Queen's, Kingston, Ontario, 1993, dans *Quatre conférences*, sous la dir. de Patrick Longuet, Minuit, 2012, pp. 100-124.
- . « Note sur le plan de montage de *La Route des Flandres* ». *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, sous la dir. de Mireille Calle, Le Griffon d'Argile et Presses Universitaires de Grenoble, 1993, pp. 185-186.
- Sollers, Philippe. « Claude Simon, l'évadé ». *L'Infini*, n. 117, 2011, pp. 37-39.
- Somville, Pierre. « Le Cheval et la mort ». *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, n. 40/41, 1980, p. 131-137.
- Suter, Patrick. « *L'Acacia* comme autoportrait ». 2016. *Cahiers Claude Simon* [v. électronique], n. 11, mis en ligne en 2017, pp. 81-96. *OpenEdition*, doi : 10.4000/ccs.305.
- Trevisan, Carine. « L' Icône blessée : Histoire et filiation chez Claude Simon ». *Le Travail des Lumières*, sous la dir. de Caroline Jacot-Grapa et al., Honoré Champion, 2002, pp. 793-803.
- Ventresque, Renée. « Les Figures de l'indestructible dans *L'Acacia* ». *Claude Simon. À partir de La Route des Flandres. Tours et détours d'une écriture*, sous la dir. de Renée Ventresque, Université Paul Valéry – Montpellier III, 1997, pp. 45-61.

Yapaudjian-Labat, Cécile. « La Mélancolie des restes. *Histoire de Claude Simon* ».

*Ligeia*, vol. 1, n. 105-108, pp. 223-239.

Yocaris, Ilias. « Un Changement de paradigme : La Description du cheval mort dans *La*

*Route des Flandres* ». *Claude Simon. Rencontres*, sous la dir. d'Anne-Lise Blanc

et Françoise Mignon, Presses universitaires de Perpignan et Trabucaire, 2015, pp.

33-42.

Zupančič, Metka. « Claude Simon : L'Écriture face à l'absurde, à la mort, au chaos ». *Le*

*Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, sous la dir. de Myriam

Wathee-Delmotte et Metka Zupančič, Éditions David et L'Harmattan, 1998, pp.

421-432.

#### Ouvrages théoriques

« Affect ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS

créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/affect](http://www.cnrtl.fr/definition/affect).

« Affecter ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS,

créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/affecter](http://www.cnrtl.fr/definition/affecter).

Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Routledge, 2004.

Anderson, Ben and Paul Harrison. « Questioning Affect and Emotion ». *Area*, vol. 38,

n. 3, 2006, pp. 333-335.

« Apathie ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS,

créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/apathie](http://www.cnrtl.fr/definition/apathie).

Appel, H.M., et R.B. Cocroft. « Plants respond to leaf vibrations caused by insect

herbivore chewing ». *Oecologia*, vol. 175, n. 4, 2014, pp. 1257-1266.

- Argyle, Michael. « Is Nonverbal Communication a kind of Language? » *ETC: A Review of General Semantics*, vol. 46, n. 2, 1989, pp. 158-162.
- Ariès, Philippe. *L'Homme devant la mort*. Éditions du Seuil, 1977.
- Aristote. *La Poétique*. Vers 335 av. J.-C. Traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Éditions du Seuil, 1980.
- Astruc, Rémi. *Le Renouveau du grotesque dans le roman du XX<sup>e</sup> siècle. Essai d'anthropologie littéraire*. Éditions Classiques Garnier, 2010.
- Audidière, Sophie. « *Libido sciendi* : Plaisir et douleur dans le monde fontenellien du savoir ». *Revue Fontenelle et les Lumières*, n. 5, 2007. *Fontenelle et les Lumières*, sous la dir. de Sophie Audidière, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2008.
- Augé, Marc. *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Éditions du Seuil, 1992.
- Bakhtine, Mikhaïl. *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Traduit par Andrée Robel, Éditions Gallimard, 1970.
- Barbier, André. « Réflexions à partir des hypothèses freudiennes sur les temps premiers de la pulsion de vie ». *Revue française de psychanalyse*, vol. 71, n. 1, 2007, pp. 41-68.
- Barthes, Roland. « L'Effet de réel ». *Communications*, n. 11, 1968, pp. 84-89.
- . *Fragments d'un discours amoureux*. Seuil, 1977.
- . *Le Plaisir du texte*. Éditions du Seuil, 1973. *Palimpsestes.fr* [v. électronique], [palimpsestes.fr/textes\\_philo/barthes/plaisir-texte.pdf](http://palimpsestes.fr/textes_philo/barthes/plaisir-texte.pdf).

---. *S/Z*. Éditions du seuil, 1970.

Baudelaire, Charles. « Danse Macabre ». 1857. *Les Fleurs du mal*, Éditions Ligarán, 2015. *ProQuest Ebook Central* [v. électronique], [ebookcentral.proquest.com/lib/mcmu/reader.action?docID=2087103](http://ebookcentral.proquest.com/lib/mcmu/reader.action?docID=2087103).

Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième sexe*. Tome I. 1949. Éditions Gallimard, 1986.

Becker-Asano, Christian. « PROJEKT Affective Computing Combined with Android Science ». *Künstliche Intelligenz*, vol. 25, n. 3, 2011, pp. 245-250.

Bergson, Henri. *Le Rire, Essai sur la signification du comique*. 203<sup>e</sup> éd., Presses Universitaires de France, 1964.

*La Bible*. 1910. Louis Ségond. *Bible Gateway* [v. électronique], 1993, [www.biblegateway.com/versions/Louis-Segond-LSG/](http://www.biblegateway.com/versions/Louis-Segond-LSG/).

Bocquet, Martine. « Prénance du carré sémiotique ou la trace de l'homme : Une anthropologie ». 2017. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, n. 11, mis en ligne en 2017. *OpenEdition*, doi : 10.4000/rfsic.3054.

Boddy, Janice. « Spirit Possession Revisited: Beyond Instrumentality ». *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, 1994, pp. 407-434.

Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. 2<sup>e</sup> éd., The University of Chicago Press, 1983.

Bradley, Ben, et al. « Introduction: Philosophy of Death ». 2012. *The Oxford Handbook of Philosophy of Death*, Oxford University Press, mis en ligne en 2012. Doi : 10.1093/oxfordhb/9780195388923.013.0001.

Brennan, Teresa. *The Transmission of Affect*. Cornell University Press, 2004.

- Buci-Glucksmann, Christine. « Les Vanités secondes de l’art contemporain ». *Les Vanités dans l’art contemporain*, sous la dir. d’Anne-Marie Charbonneaux, Éditions Flammarion, 2010, pp. 52-87.
- Canivet, Michel. « Le Rire et le bon sens ». *Revue Philosophique de Louvain*, vol. 86, n. 71, 1988, pp. 354-377.
- Chamovitz, Daniel. *What a Plant Knows: A Field Guide to the Senses*. Scientific American / Farrar, Straus and Giroux, 2012.
- Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University, 1978.
- Cherry, Kendra. « Freud’s Theories of Life and Death Instincts ». *VeryWell Mind*, [www.verywellmind.com/life-and-death-instincts-2795847](http://www.verywellmind.com/life-and-death-instincts-2795847).
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Tome II. 1817. Sous la dir. de J. Shawcross, Oxford University Press, 1965.
- Colombetti, Giovanna. « The Embodied and Situated Nature of Moods ». *Philosophia*, vol. 45, n. 4, 2017, pp. 1437-1451.
- Cosnier, Jacques. « Communications et langues gestuelles ». *Les Voies du langage : Communications verbales, gestuelles et animales*, sous la dir. de Jacques Cosnier et al., Dunod, 1982.
- Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. 1872. 4<sup>e</sup> éd., Oxford University Press, 2009.
- « Déchirer ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/dechirer](http://www.cnrtl.fr/definition/dechirer).

- DeGrazia, David. « The Definition of Death ». *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2016, plato.stanford.edu/entries/death-definition/.
- Denhez, Caroline. *Les Danses macabres et leur métamorphoses (1830-1930)*. 2000. Université Lumière Lyon2, Thèse de doctorat.
- Depreeuw, Barbara, et al. « Psychotherapy Approaches ». *International Perspectives on Psychotherapy* [v. électronique], sous la dir. de Stefan Hofmann, Springer International Publishing, 2017, pp. 35-67, books.google.ca/.
- Derrida, Jacques. *Le Toucher, Jean-Luc Nancy*. 1992. Éditions Galilée, 2000.
- Descartes, René. *Discours de la méthode*. 1637. *Les Classiques des sciences sociales* [v. électronique], document produit par Jean-Marie Tremblay, 2002, classiques.uqac.ca/classiques/Descartes/discours\_methode/Discours\_methode.pdf.
- Destemberg, Antoine, et Benjamin Moulet. « La Mort. Mythes, rites et mémoire ». *Hypothèses*, vol. 10, n. 1, 2007, pp. 81-91.
- Di Pastena et al. « Joindre le geste à la parole : Les Liens entre la parole et les gestes co-verbaux ». *L'Année psychologique*, vol. 115, n. 3, 2015, pp. 463-493.
- Diwo, Rosine, et al. « Pulsion de vie, pulsion de mort : Une Intrication à mieux évaluer dans une démarche de la prévention de l'agir suicidaire à l'adolescence ». *Psychologie clinique et projective*, vol. 1, n. 10, 2004, pp. 57-88.
- Dobson, Austin. Introduction. *The Dance of Death*, par Hans Holbein. Scott-Thaw Company, 1903. *Project Gutenberg* [v. électronique], sous la dir. de David Garcia et al., <https://www.sacred-texts.com/jbh2yr/21790-h.htm>.
- Dupont-Roc, Roselyne, et Jean Lallot, traduction et notes de lecture. *La Poétique*, par

Aristote. Éditions du Seuil, 1980.

Duvall, John. « Using Greimas' Narrative Semiotics: Signification in Faulkner's "The Old People" ». *College Literature*, vol. 9, n. 3, 1982, pp. 192-206.

Efron, David. *Gesture, race and culture*. 1941. Mouton de Gruyter, 1972.

Ekman, Paul. « Basic Emotions ». *Handbook of Cognition and Emotion*, sous la dir. de Tim Dalgleish et Mick Power, John Wiley & Sons, Ltd, 1999, pp. 45-60.

---. « Movements with Precise Meaning ». *Journal of Communication*, vol. 26, n. 3, 1976, pp. 14-26.

Ekman, Paul, et Wallace Friesen. « Hand Movements ». *Journal of Communication*, vol. 22, n. 4, 1972, pp. 353-374.

Erman, Michel. *Poétique du personnage de roman*. Ellipses, 2006.

Espinoza, Alma. « Music and the Danse Macabre: A Survey ». *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music (Comparative and Historical Studies)*, sous la dir. de Liana Cheney, The Edwin Mellen Press, 1992, pp. 15-28.

« Esthétiser ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/esthetiser](http://www.cnrtl.fr/definition/esthetiser).

« Excrétion ». *Britannica*, [www.britannica.com/science/excretion](http://www.britannica.com/science/excretion).

Faxon, Alicia. « Some Perspectives on the Transformations of the Dance of Death in Art ». *The Symbolism of Vanitas in the Arts, Literature and Music (Comparative and Historical Studies)*, sous la dir. de Liana Cheney, The Edwin Mellen Press, 1992, pp. 33-66.

---. « The Reappearance of the Skull in Recent Contemporary Art ». *The Symbolism of*

*Vanitas in the Arts, Literature and Music (Comparative and Historical Studies)*,  
sous la dir. de Liana Cheney, The Edwin Mellen Press, 1992, pp. 241-254.

Fónagy, Ivan. *Languages within Language: An Evolutive Approach*. John Benjamins  
Publishing Company, 2001.

Forster, E.M. *Aspects of the Novel*. E.M. Forster, 1927. *Academia* [v. électronique],  
[www.academia.edu](http://www.academia.edu).

« Fosse ». *Dictionnaire étymologique de la langue française*, 1932. Sous la dir. d'Oscar  
Bloch et de Walther von Wartburg, Quadrige et Presses Universitaires de France,  
2009.

« Fossé ». *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, sous la dir. de Jacques  
Dendien, CNRS et Université de Lorraine,  
[stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1069581435;](http://stella.atilf.fr/Dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=1069581435;)

« Frapper ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS,  
créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/frapper](http://www.cnrtl.fr/definition/frapper).

Freud, Sigmund. *Freud, Dictionary of Psychoanalysis*. 1958. Sous la dir. de Nandor  
Fodor et Frank Gaynor, Premier Books, 1965.

---. *Au-delà du principe de plaisir*. 1920. Traduit par Janine Altounian et al.,  
Presses Universitaires de France, 2010.

---. *L'Inquiétante étrangeté (Das Unheimliche)*. 1919. Traduit par Marie  
Bonaparte et Mme. E. Marty, Gallimard, 1933. Les Classiques des Sciences  
Sociales [v. électronique], 2008, [classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_)

sigmund/essais\_psychanalyse\_appliquee/10\_inquietante\_etrangete/inquietante\_etrangete.pdf.

---. *Malaise dans la civilisation*. 1929. Traduit par Ch. et J. Odier, Presses Universitaires de France, 1971. *Les Classiques des Sciences Sociales* [v. électronique], sous la dir. de Gemma Paquet, Cégep de Chicoutimi, 2002, [classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/malaise\\_civilisation/malaise\\_civilisation.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/malaise_civilisation/malaise_civilisation.pdf).

---. *Le Moi et le ça*. 1923. Traduit par Catherine Baliteau et al., Presses Universitaires de France, 2011.

---. *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*. 1940. Traduit par Rose-Marie Zeitlin, Éditions Gallimard, 1984.

---. *Pulsions et destins des pulsions*. 1915. Traduit par Olivier Mannoni, Éditions Payot et Rivages, 2018.

---. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*. 1905. Traduit par Var B. Reverchon-Jouve, Gallimard, 1962.

Fuchs, Rudi. « Victory Over Decay ». *Damien Hirst*, 2007, [www.damienhirst.com/texts/20071/jan--rudi-fuchs](http://www.damienhirst.com/texts/20071/jan--rudi-fuchs).

Furtak, Rick Anthony. « Emotional Knowing: The Role of Embodied Feelings in Affective Cognition ». *Philosophia*, vol. 46, n. 3, 2017, pp. 575-587.

Gabbatiss, Josh. « Plants can see, hear, and smell – and respond ». *BBC Earth*, 2017, [www.bbc.com/earth/story/20170109-plants-can-see-hear-and-smell-and-respond](http://www.bbc.com/earth/story/20170109-plants-can-see-hear-and-smell-and-respond).

Genette, Gérard. *Figures III*. Éditions du seuil, 1972. *HathiTrust* [v. électronique],

www.hathitrust.org.

---. *Métalepse. De la figure à la fiction*. Éditions du Seuil, 2004.

Gerrig, Richard. « A Moment-By-Moment Perspective of Readers' Experiences of Characters ». *Characters in Fictional Worlds. Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media* [v. électronique], sous la dir. de Jens Eder, et al., Walter de Gruyter, 2010, pp. 357-376.

Gerrig, Richard et David Allbritton. « The Construction of Literary Character: A View from Cognitive Psychology ». *Style*, vol. 24, n. 3, 1990, pp. 380-391.

Gilli, Yves. « Au-delà de la phrase : L'Essai de mise au point ». *Recherches en linguistique étrangère IV*, sous la dir. de G. Brezard et al., Annales Littéraires de l'université de Besançon, 1975, pp. 69-84.

Greimas, Algirdas Julien. *On Meaning. Selected Writings in Semiotic Theory*. Traduit par Paul Perron et Frank Collins, The University of Minnesota Press, 1987.

Greimas, Algirdas Julien et Joseph Courtés. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, 1993.

Grenier, Catherine. « Vanités comiques ». *Les Vanités dans l'art contemporain*, sous la dir. d'Anne Marie Charbonneaux, Éditions Flammarion, 2010, pp. 88-129.

Guthke, Karl. *The Gender of Death: A Cultural History in Art and Literature*. Cambridge University Press, 1999.

Habimana, Emmanuel, et Charlotte Cazabon, rédacteurs. *Les Troubles psychologiques : Comprendre et accompagner les personnes qui en sont touchées*. Presses de l'Université de Québec, 2013.

- Haddow, Gillian. « The Phenomenology of Death, Embodiment and Organ Transplantation ». *Sociology of Health and Illness* [v. électronique], vol. 27, n. 1, 2005, pp. 92-113.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman. Le Système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*. Librairie Droz S.A., 1983.
- . « Pour un statut sémiologique du personnage ». *Littérature*, n. 6, 1972, pp. 86-110.
- Harlow, Harry, and Ross Stagner. « Psychology of Feelings and Emotions I. Theory of Feelings ». *Psychological Review*, vol. 39, n. 6, 1932, pp. 570-589.
- « Imprégner ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/impregner](http://www.cnrtl.fr/definition/impregner).
- « Intimité ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/intimite](http://www.cnrtl.fr/definition/intimite).
- Iser, Wolfgang. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. 1976. Traduit par Evelyne Sznycer, Pierre Mardaga, 1985.
- Jacobi, Daniel. « Gérard Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction* ». *Questions de communication*, n. 6, 2004, 365-267.
- James, Ian. « The Persistence of the Subject: Jean-Luc Nancy ». *Paragraph*, vol, 25, n. 1, 2002, pp. 125-141.
- James, William. *The Principles of Psychology*. Tome II. 1890. *Project Gutenberg* [v. électronique], mis en ligne en 2018, [gutenberg.org/files/57634/57634-h/57634-h.htm](http://gutenberg.org/files/57634/57634-h/57634-h.htm).
- Jongh, E de. *Questions of Meaning. Theme and Motif in Dutch Seventeenth-Century*

- Painting*. 1995. Traduit par Michael Hoyle, Primavera Pers, 2000.
- Jouve, Vincent. *L'Effet-personnage dans le roman*. Presses universitaires de France, 1992.
- . « Pour une analyse de l'effet-personnage ». *Littérature*, n. 85, 1992, pp. 103-111.
- Kaheraoui, Malika. « Sur la structure argumentale de la forme faire + infinitif ». *Corela*, vol. 6, n. 1, 2008. *OpenEdition*, doi : 10.4000/corela.247.
- Kayser, Wolfgang. *The Grottesque in Art and Literature*. 1957. Traduit par Ulrich Weisstein, Indiana University Press, 1963.
- Kieran, Matthew. « Aesthetic Value: Beauty, Ugliness and Incoherence ». *Philosophy*, vol. 72, n. 281, 1997, pp. 383-399.
- Knapp, Bettina L., et al. « Interviews Avec Marguerite Duras Et Gabriel Cousin ». *The French Review*, vol. 44, n. 4, 1971, pp. 653–664.
- Lakoff, George, et Mark Johnson. *Metaphors We Live By*. University of Chicago Press, 1980.
- Lambotte, Marie-Claude. « Les Vanités dans l'art contemporain : Une Introduction ». *Les Vanités dans l'art contemporain*, sous la dir. d'Anne Marie Charbonneaux, Éditions Flammarion, 2010, pp. 8-49.
- Laplanche, Jean et Jean Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Presses Universitaires de France, 1967.
- Leavitt, John. « Une Voix royale ? La Possession dans la fondation des théories de l'inconscient ». *Anthropologie et sociétés*, vol. 34, n. 3, 2010, pp. 41-67.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. 1990. 2<sup>e</sup> édition, Presses universitaires de France, 1992.

- Lechevalier, Bianca. « Entre le souffle et la peau : Le Sentiment d'exister ». *Journal de la psychanalyse de l'enfant*, vol. 2, n. 2, 2012, pp. 525-536.
- Margolin, Uri. « Introducing and Sustaining Characters in Literary Narrative: A Set of Conditions ». *Style*, vol. 21, n. 1, 1987, pp. 107-124.
- Massumi, Brian. « The Autonomy of Affect ». *Cultural Critique*, n. 31, 1995, pp. 83-109.
- . Notes on the Translation and Acknowledgements. *A Thousand Plateaus*, par Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1980, The University of Minnesota Press, 1987, pp. xvi-xix.
- McNeill, David. *Hand and Mind. What Gestures Reveal about Thought*. The University of Chicago Press, 1992.
- . « So You Think Gestures are Nonverbal ». *Psychological Review*, vol. 92, n. 3, 1985, pp. 350-371.
- Mendonça, Dina. « Situating Moods ». *Philosophia*, vol. 45, n. 4, 2017, pp. 1453-1467.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945. Gallimard, 1976.
- Miles, Margaret. « Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque ». *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, sous la dir. de James Luther Adams et Wilson Yates, William B. Eerdmans Publishing Company, 1997, pp. 83-112.
- Mori, Masahiro. « The Uncanny Valley ». 1970. Traduit par Karl F. MacDorman et Norri Kageki, *IEEE Robotics and Automation Magazine* [v. électronique], Juin 2012, pp. 98-100, [ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=6213238](http://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=6213238).
- « Morne ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS,

créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/morne](http://www.cnrtl.fr/definition/morne).

Mueller, Jean Moritz. « Emotion as Position-Taking ». *Philosophia*, vol. 46, n. 3, 2017, pp. 525-540.

Nancy, Jean-Luc. *Ego Sum*. Flammarion, 1979.

---. *Ego Sum: Corpus, Anima, Fabula*. Traduit en anglais par Marie-Eve Morin, Fordham University Press, 2016.

Nohl, Johannes. *The Black Death. A Chronicle of the Plague*. Traduit par C.H. Clarke, Harper & Row, 1969.

« Noir ». *Larousse* [v. électronique], [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/noir/54766](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/noir/54766).

Ong, Walter. « Literacy and Orality in Our Times ». *Profession*, 1979, pp. 1-7.

Paradis, Catherine. « Vampirisme et cannibalisme passionnés dans la littérature ». *Québec français*, n. 126, 2002, pp. 48-51.

Partan, Olga. « ‘Shinel’, Polichinelle, Pulcinella: The Italian Ancestry of Akaky Bashmachkin ». *The Slavic and East European Journal*, vol. 49, n. 4, 2005, pp. 549-569.

Pascal, Blaise. *Pensées*. 1670. Gallimard, 2004.

Pavel, Thomas. *Fictional Worlds*. Harvard University Press, 1986.

Pawliez, Myreille. « Narratologie et étude du personnage : Un Cas de figure. Caractérisation dans *Dis-moi que je vis* de Michèle Mailhot ». *International Journal of Canadian Studies/ Revue internationale d'études canadiennes*, n. 43, 2011, pp. 189-204.

Penot, Bernard. « Construction du féminin et symbolisation du phallus dans les deux

- sexes ». *Revue française de psychanalyse*, vol. 72, n. 5, 2008, pp. 1497-1502.
- Perea, François, et Marc Levivier. « Nommer/énoncer l'affect ». *La Lettre de l'enfance et de l'adolescence*, vol. 87, n. 1, 2012, pp. 71-86.
- « Personne ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/personne](http://www.cnrtl.fr/definition/personne).
- « Personnifier ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/personnifier](http://www.cnrtl.fr/definition/personnifier).
- Phelan, James. *Reading People, Reading Plots. Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*. The University of Chicago Press, 1989.
- Picard, Michel. *La Lecture comme jeu*. Les Éditions de Minuit, 1986.
- Pier, John et Jean-Marie Schaeffer. « La Métalepse, aujourd'hui ». *Vox-Poética*, 2005, [www.vox-poetica.org/t/articles/pierschaeffer.html](http://www.vox-poetica.org/t/articles/pierschaeffer.html).
- Pingaud, Bernard. « L'École Du Refus ». *Esprit*, n. 263/264 (7/8), 1958, pp. 54–59.
- « Polichinelle ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/polichinelle](http://www.cnrtl.fr/definition/polichinelle).
- Pollan, Michael. *The Botany of Desire: A Plant's Eye View of the World*. Random House Trade Paperback Edition, 2001.
- Pound, Ezra. « The Serious Artist ». 1913. *Literary Essays of Ezra Pound*, sous la dir. de T.S. Eliot, New Directions, 1968, pp. 41-58.
- « Pouvoir ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/pouvoir](http://www.cnrtl.fr/definition/pouvoir).
- Propp, Vladimir. *Morphologie du conte*. Traduit par Marguerite Derrida, et al., Éditions du

Seuil, 1965 et 1970.

Quin, Élisabeth. *Le Livre des vanités*. Éditions du Regard, 2008.

Rasmussen, Carole. « A quoi sert le personnage ? ». *Québec Français*, n. 124, 2001-2002, pp. 64-66.

Ravenal, John. *Vanitas. Meditations on Life and Death in Contemporary Art*. Virginia Museum of Fine Arts, 2000.

Reid, James. « Paradigmatic Aspects of the “effet-personnage” ». *Style*, vol. 19, n. 3, 1985, 369-384.

Reynaert, Peter. « Embodiment and Existence: Merleau-Ponty and the Limits of Naturalism ». *Phenomenology and Existentialism in the Twentieth Century* [v. électronique], sous la dir. d'Anna Teresa Tymieniecka, *Analecta Husserliana* (The Yearbook of Phenomenological Research), vol. 104, Springer, 2009, pp. 93-104.

« Ricaner ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/ricaner](http://www.cnrtl.fr/definition/ricaner).

Ricardou, Jean. *Le Nouveau roman*. Éditions du Seuil, 1973.

Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. Éditions du Seuil, 1974.

Riding, Alan. « Alas, Poor Art Market: A Multimillion-Dollar Head Case ». *The New York Times*, Juin 2007, [www.nytimes.com/2007/06/13/arts/design/13skul.html](http://www.nytimes.com/2007/06/13/arts/design/13skul.html).

Rimé, Bernard, et Loris Schiaratura. « Gesture and Speech ». *Fundamentals of Nonverbal Behavior*, sous la dir. de R.S. Feldman et B. Rimé, Cambridge University Press, 1991, pp. 239-281.

Ripoll, Élodie. « Les Couleurs de la littérature, un champ théorique à défricher. »

*Poetica*, vol. 47, n. 1/2, 2015, pp. 83-102.

« Rire ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/rire](http://www.cnrtl.fr/definition/rire).

Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Les Éditions de Minuit, 1963.

Rosfort, René, and Giovanni Stanghellini. « In the Mood for Thought: Feeling and Thinking in Philosophy ». *New Literary History*, vol. 43, n. 3, 2012, pp. 395-417.

Rousseau, Jonathan. « Grotte, *grotta*, excavation, *grottesca*, grotesque ». *Le Grotesque : Théorie, généalogie, figures* [v. électronique], sous la dir. de Isabelle Ost et al., Presses de l'Université Saint-Louis, 2004. *OpenEdition*, doi : 10.4000/books.puosl.21471.

Rozenkrantz, Karl. *L'Esthétique du laid*. Bornträger, 1853.

Ruyer, Bernard. « Le Silence ». *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, vol. 151, 1961, pp. 329-331.

Sarbey, Ben. « Definitions of Death: Brain death and what matters in a person ». *Journal of Law and the Biosciences*, vol. 3, n. 3, 2016, pp. 743-752.

Sarraute, Nathalie. *L'Ère du soupçon : Essais sur le roman*. Librairie Gallimard, 1956.

Sartre, Jean-Paul. *Esquisse d'une théorie des émotions*. 1939. Hermann, 1960.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale*. 1916. *Arbre d'or* [v. électronique], publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, 2005, [arbredor.com/ebooks/CoursLinguistique.pdf](http://arbredor.com/ebooks/CoursLinguistique.pdf).

Scheiber, Andrew. « Sign, Seme, and the Psychological Character: Some Thoughts on

- Roland Barthes' *S/Z* and the Realistic Novel ». *The Journal of Narrative Technique*, vol. 21, n. 3, 1991, pp. 262-273.
- Schenkel, Elmar. Preface. « Ghosts – or the (Nearly) Invisible ». *Ghosts - or the (Nearly) Invisible: Spectral Phenomena in Literature and the Media* [v. électronique], sous la dir. de Maria Fleischhack et Elmar Schenkel, Peter Lang, 2016, pp. 11-12. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/j.ctv2t4d7f.4](http://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4d7f.4).
- Schneider, Ralf. « Toward a Cognitive Theory of Literary Character: The Dynamics of Mental-Model Construction ». *Style*, vol. 35, n. 4, 2001, pp. 607-639.
- « Sensation ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/sensation](http://www.cnrtl.fr/definition/sensation).
- « Sentiment ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* (CNRTL), CNRS, créé en 2012, <https://www.cnrtl.fr/definition/sentiment>.
- Sévérac, Pascal. « Le Devenir actif du corps affectif ». *Astérion*, n. 3, 2005. *OpenEdition*, doi : 10.4000/asterion.158.
- Shaviro, Steven. « Affect vs. Emotion ». *The Cine-Files*, n. 10, 2016, [www.thecine-files.com/shaviro2016/](http://www.thecine-files.com/shaviro2016/).
- Shouse, Eric. « Feeling, Emotion, Affect ». *M/C Journal*, vol. 8, n. 6, 2005, [journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php](http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php).
- Spinoza, Baruch. *Éthique*. 1677. FB Editions, 2015.
- Stephan, Achim. « Moods in Layers ». *Philosophia*, vol. 45, n. 4, 2017, pp. 1481-1495.
- Streicher, Lawrence. « On a Theory of Political Caricature ». *Comparative Studies in Society and History*, vol. 9, n. 4, 1967, pp. 427-445.

- Tesnière, Lucien. *Éléments de syntaxe structurale*. 1959. Klincksiek, 1976.
- Thébert, Angélique. *Petite mort, philosophie de l'orgasme*. Éditions M-Éditer, 2010.
- Tomkins, Silvan. *Affect, Imagery, Consciousness. Volume I, The Positive Affects*.  
Springer Publishing Company, Inc. 1962.
- . *Affect, Imagery, Consciousness. Volume III, The Negative Affects: Anger and Fear*.  
Springer Publishing Company, 1991.
- Turner, Victor. *Le Phénomène rituel : Structure et contre-structure*. 1969. Traduit par  
Gérard Guillet, Presses Universitaires de France, 1990.
- Van Gennep, Arnold. *Rites de passage*. 1909. Picard, 2000.
- « Verbale ». *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL)*, CNRS,  
créé en 2012, [www.cnrtl.fr/definition/verbale](http://www.cnrtl.fr/definition/verbale).
- Vigarello, Georges. *Les Métamorphoses du gras. Histoire de l'obésité du Moyen Âge du  
XX<sup>e</sup> siècle*. Éditions du Seuil, 2010.
- Vitruve (Vitruvius), Marcus Pollio. *De l'architecture*. Vers 30-15 av. J.-C.. *L'Antiquité  
Grecque et Latine du Moyen Âge* [v. électronique], traduit par Philippe Remacle,  
et al., traduction sous la dir. de Caroline Carrat,  
[remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/index.htm](http://remacle.org/bloodwolf/erudits/Vitruve/index.htm).
- Walton, Kendall L. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the  
Representational Arts*. Harvard University Press, 1990.
- Wellnitz, Philippe. « Le Grotesque littéraire – Simple style ou genre à part entière ? ». *Le  
Grotesque : Théorie, généalogie, figures* [v. électronique], sous la dir. de Isabelle

Ost et al., Presses de l'Université Saint-Louis, 2004. *OpenEdition*, doi :  
10.4000/books.pu1.21432.

Wilkinson, Alan. « Changing English Attitudes to Death in the Two World Wars ». *The Changing Face of Death: Historical Accounts of Death and Disposal*, sous la dir. de Glennys Howarth et Peter C. Jupp, Palgrave Macmillan, 1997, pp. 149-163.

Wilson, K. J. « More and Holbein: The Imagination of Death ». *The Sixteenth Century Journal*, vol. 7, n. 1, 1976, pp. 51-58.

Wolf, Werner. « Illusion (Aesthetic) ». *The Living Handbook of Narratology*, sous la dir. de Peter Hühn, Interdisciplinary Center for Narratology, University of Hamburg, 2011, [www.lhn.uni-hamburg.de/node/71.html](http://www.lhn.uni-hamburg.de/node/71.html).

Worth, Sol. « Seeing Metaphor as Caricature ». *New Literary History*, vol. 6, n. 1, 1974, pp. 195-209.

Zaborowski, Robert. « Is Affectivity Passive or Active? ». *Philosophia*, vol. 46, n. 3, 2017, pp. 541-554.

#### Autres textes cités

Beckett, Samuel. *En attendant Godot*. Éditions de Minuit, 1952.

Eco, Umberto et Jean-Claude Carrière, *N'espérez pas vous débarrasser des livres*. Éditions Grasset et Fasquelle, 2009.

Fazi, Mélanie. *Serpentine*. Éditions Bragelonne, 2008.

Hugo, Victor. *Le Dernier jour d'un condamné*. Éditions Ligarán, 2014. La Bibliothèque électronique du Québec [v. électronique], [beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf](http://beq.ebooksgratuits.com/vents/hugo-claude.pdf).

Les Images

Claesz, Pieter. *Vanitas with Violin and Glass Ball*. 1628. *Web Gallery of Art*, sous la dir. d'Emil Krén et Daniel Marx, 1996, [www.wga.hu/html\\_m/c/claesz/vanitas1.html](http://www.wga.hu/html_m/c/claesz/vanitas1.html).

David, Jacques-Louis. *Le Premier Consul franchissant les Alpes au col du Grand Saint-Bernard*, 1801. *Wikimedia Commons*, [commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org).

de Dominicis, Gino. *Calamita Cosmica*. 1988. Kieran Lynam, 2007. *Flickr*, [secure.flickr.com/photos/17568422@N00/523340988](https://secure.flickr.com/photos/17568422@N00/523340988). Autorisé sous Creative Commons Attribution 2.0 Generic License.

« Échelle de l'ascension divine ». XII<sup>e</sup> siècle. Pvasiliadis, 2007. *Wikimedia Commons*, [commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org).

« Fresque des centaures ». Entre 65 et 68. *Wikimedia Commons*, [commons.wikimedia.org](http://commons.wikimedia.org).

Hirst, Damian. *For the Love of God*. 2007. *The Telegraph*, « Damian Hirst retrospective at Tate Modern from April 4 to June 24, 2012 », 2011, [www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/8905083/Damien-Hirst-retrospective-at-Tate-Modern-from-April-4-to-June-24-2012.html](http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/8905083/Damien-Hirst-retrospective-at-Tate-Modern-from-April-4-to-June-24-2012.html).

Holbein, Hans. *The Dance of Death*, par Hans Holbein. Scott-Thaw Company, 1903. *Projet Gutenberg* [v. numérique], sous la dir. de David Garcia et al., <https://www.sacred-texts.com/jbh2yr/21790-h.htm>.

Hollar, Wenceslaus. *Four grotesque heads in profile to left*. Vers 1625-1677. *The MET*, [www.metmuseum.org/art/collection/search/360781](http://www.metmuseum.org/art/collection/search/360781).

de Kastav, Yvan et Vincent. « Fresque de la Danse Macabre ». 1474. Toffel, 2008.

*Wikimedia Commons*, commons.wikimedia.org. Autorisé sous Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported License.

« Plague Doctor ». *Traité de la peste : Recueilli des meilleurs auteurs anciens et modernes, et enrichi de remarques et observations théoriques et pratiques : Avec une table très ample de matières*, Jean-Jacques Manget, 1721. *Wikimedia Commons*, commons.wikimedia.org.

Université d'Osaka. *Repliee Q2*. 2003. BradBeattie, 2006. *Wikimedia Commons*, commons.wikimedia.org. Autorisé sous Creative Commons Attribution-Share Alike 3.0 Unported License.