

Envoyé le : 08/06/2022 accepté le : 25/12/2022 publié le : 28/12/2022

ARTS VISUELS EN FICTIONNALISATION DANS TRIPTYQUE DE Claude SIMON

Sylvie ZOHIN

Université Alassane Ouattara
(UAO) Bouaké RCI
sylviezohin@gmail.com

Résumé

La fictionnologie, néologisme définissant l'étude de la fiction, à l'instar de la narratologie qui pense la question de la narration, s'est lue à travers quelques registres de figuration plastique dans Triptyque de Claude Simon. La fictionnalisation des images issues des arts visuels, appréhendée comme leur mise en fiction, en occurrence, a eu pour base théorique la sémiotique narrative et sa co-discipline la narratologie. En effet, avec l'approche de Jean Ricardou, la diégétisation s'est vérifiée par le temps illusoire et l'actantialisation des images sujettes de fiction. En plus, l'approche analytique et endogène du corpus a permis de relever d'autres procédés de fictionnologie que sont la poly-diégétisation dans un jeu d'entremêlement diégétique des images, la thématization comme générateur de fiction d'image et la figuration en la question du mot-dessin en plus du mot-image conduisant à l'anagramme. L'image se fait enfin productrice de fiction bien qu'étant elle-même fiction. Cela nous conduirait vers une science de la fiction probablement.

Mots clés : Claude Simon, Images, Fictionnalisation, Fictionnologie, Triptyque.

Abstract

Fictionnology is a new concept which means the study of fiction, just like narratology that focus on the question of narration. This concept is elaborated through a Claude Simon's Triptych. The process of fictionalizing images from the visual arts, apprehended as their fictionalization, derives from theoretical tool such as Narrative semiotics and Narratology, its co discipline. Indeed, with the critical approach of Jean Ricardou, the diegetization is instantiated through the illusory time and the actantialization of image subject to fiction. In addition, the analytical and endogenous approach of the corpus has made it possible to identify other process of fictionnology, such as the poly-diegetization based on a game of diegetic intermingling of images, thematization as a generator of fictional imagery, and the figuration in the form of the word-picture in addition to the word-image, which leads to anagram. The image therefore becomes a producer of fictions even though it is itself fiction. This would eventually lead to science of fiction.

Keys word: Claude Simon, Images, fictionalization, fictionnology, Triptych

Une lecture des arts visuels dans le Nouveau Roman, connu aussi pour ses cinéromans, en particulier chez Claude Simon, n'est pas surprenante pour ses critiques. Des études, pour la plupart, ont porté sur leurs emprunts narratives, par leurs techniques scripturaires et la description des objets y afférents. L'intérêt suscité par ce sujet de réflexion sur « Arts visuels en fictionnalisation dans *Tryptique* de Claude Simon » consiste en un jet d'éclaircie sur une technique d'écriture néo-romanesque, la mise en fiction ou la diégétisation des images qui se constituent en sujets actantiels et en objet, producteurs d'événements. Comment cela s'opère t-il ? Avec la sémiotique narrative et la narratologie comme théories d'analyse, une lecture du processus de la fiction à la fictionnalisation est nécessaire en premier lieu. Après quoi, les procédés de diégétisation, dans la terminologie de Jean Ricardou, de quelques images dans cette esthétique romanesque du vingtième siècle requiert notre attention intellectuelle, en vue d'en dégager sa poétique dans le récit. En définitive, la fictionnologie, à l'instar de la narratologie, pourrait-elle être envisagée au travers d'autres techniques.

I – De la fiction à la fictionnalisation

Notre volonté de mieux situer la fictionnalisation, nous réfère au contexte de naissance des théories littéraires en général, à partir de la structure du mot. Dans l'acception de Ferdinand de Saussure, le mot est un signe linguistique qui se distingue en signifiant et signifié.⁷⁴ Le signifié désigne la représentation mentale du concept associé au signe, tandis que le signifiant désigne la représentation mentale de la forme et de l'aspect matériel du signe. Sans refuser, leur nécessaire complémentarité pour élucider le sens du mot, les théories littéraires, à notre avis, s'orientent globalement dans deux directions, préalablement définies par cette distinction. Il s'agit des théories de la forme et du fond ou celles de l'expression et de la représentation. Autrement, il est question des théories ayant pour fondement le formalisme et celle partant de la sociologie vers la psychologie.

Traditionnellement orientée vers la poétique du signifié, la fictionnalisation, telle qu'envisagée dans le cadre de cette étude, se rapproche de la conception gréimassienne de la sémiotique dite objectale ou sémiotique de l'objet. Le sujet narratif n'existe que dans sa relation avec l'objet qui devient le centre de l'analyse. Greimas estime qu'épistémologiquement, il est le pensé et le perçu distingué comme l'acte de penser ou de percevoir et du sujet qui le pense ou le perçoit⁷⁵.

Pour ce sémioticien émérite, le *sens*, qui renvoie au signifié, est un *univers immanent*, dissociable du monde "réel", entendu comme un ensemble de réalités empiriques, sociales et humaines. La *semiosis*, pour paraphraser Greimas, est, en fait, un ensemble clos d'objets et de procédures "idéaux", reconstruits à partir de modèles qui

⁷⁴ *Cours de linguistique générale* (1906-1910), rédigé et édité par ses élèves en 1916.

⁷⁵ Pour plus d'information, se référer à A.J. Greimas et J. Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris Hachette, 1993, pp. 258 et 370.

gènèrent déductivement et axiomatiquement du sens. De fait, la sémiotique et la narratologie se rejoignent par leur intérêt commun pour le récit (au sens restreint de discours narratif ou au sens plus large de tout discours assorti à plusieurs disciplines en dehors de la littérature). La littérature opère alors par dissémination, tout en naviguant tantôt sur les vagues du signifié tantôt sur celles du signifiant : par l'approche définitionnelle du « qui parle » qui peut être l'énonciateur ou le narrateur.

La sémiotique de l'École de Paris est, selon Schaeffer, une syntaxe narrative, et tout domaine de sens est un programme narratif : le programme induit des performances qui transforment des états de fait dans d'autres états de fait, et ces performances sont effectuées par des actants porteurs d'une certaine programmation qui loin de se limiter au discours s'étend également à d'autres champs cognitifs tels qu'une œuvre d'art, une pièce de musique... ». (J. M. Schaeffer, 1999 : p.34)

En ramenant l'étude sémiotique aux œuvres d'art, Schaeffer conforte la pertinence de ce choix théorique d'analyse. Dans le même ordre d'idées, J. Ricardou (1978, p.15), dira de la narratologie qu'elle est « l'idéologie qui actuellement domine, et notamment dans le secteur de la littérature, ressortit à ce que nous nommons le dogme de l'expression et de la représentation ». L'expression et la représentation se désignent aussi comme le *sens institué* qui renvoie à ce « quelque chose à dire » du texte et *l'acte d'écrire* qui est la manifestation du dit sens institué. Pour ce théoricien du Nouveau Roman, « si le sens institué concerne des aspects du Moi, la manifestation est habituellement nommée une *expression*, si le sens institué concerne les aspects du Monde, la manifestation est communément nommée une *représentation*. » (J. Ricardou, 1978, pp.15-16) Ce quelque chose à dire ou à raconter relève de la fiction, dont la genèse et les procédés de création éveillent notre cogitation via le terme fictionnalisation.

La fictionnalisation est un substantif issu du mot fiction. Formée à partir du terme latin « *ingere* » qui signifie « façonner, fabriquer », elle renvoie soit, à la notion de fabrication, d'élaboration, soit au fait d'« inventer faussement, forger de toutes pièces ». (G. Reco, 2016 : p.09).

Par ailleurs, la pensée Aristotelicienne enseigne qu'il ne peut y avoir de création par le langage que si celui-ci fait véhicule de mimésis, c'est-à-dire représentation, ou plutôt simulation d'action et d'événements imaginaires. L'approche contemporaine dont fait écho le Dictionnaire *Larousse* présente la fiction comme une : « œuvre ou genre littéraire créé par l'imagination pure, sans souci de vraisemblance ». Elle consacre la rupture entre la fiction et le monde réel ; contrairement aux termes « d'histoire » et de « récit » qui rappellent des « événements réels ou imaginaires » selon le narratologue Genette, impossible à ignorer, dans une étude de la fiction.

Le succès de cette discipline (la narratologie) désole certains (...) qu'irrite sa technicité sans « âme », parfois sans esprit et sa prétention au rôle de « science-pilote » dans les études littéraires. Contre cette méfiance, on plaiderait volontiers qu'après tout, l'immense majorité des textes littéraires, y compris poétiques, sont de mode narratif, et

qu'il est donc juste que la narrativité se taille la part du lion ⁷⁶ (G. Genette, 1983 : p.07)

La narratologie, science voisine de la sémiotique narrative, envisage l'analyse du texte sous cinq champs d'études : l'ordre, la durée, la fréquence, le mode et la voix⁷⁷. Elle est par essence l'étude de la narration comme l'acte de narrer en relation avec toutes les autres instances du récit. La narrativisation ou la mise en narration ou encore le descriptif du processus narratif, voire des mécanismes de la narration, est la question la plus traitée dans les études critiques au point d'avoir donné naissance à cette science de la narration. La fiction reste toujours inféodée à la narration dont elle est le contenu, la matière. Ne doit-elle pas cependant donner lieu, elle aussi, à une science appelée « fictionnologie » ?

Cogiter sur la fiction, c'est une attitude cognitive qui envisage les choses par la puissance de l'imagination. C'est aussi très souvent, faire un clin d'œil à la narration, avec laquelle elle entretient un lien de contiguïté. Fiction et narration, termes emblématiques sujets à une pluralité synonymique, méritent donc quelques précisions succinctes. Genette, parti de la poétique d'Aristote qui différenciait la mimesis de la diégésis, appelle fiction ou intrigue à l'instar de Jean Ricardou, ce que Emile Benveniste définit comme l'histoire et que Greimas appelle le narratif. Il s'agit du raconté, avec ses actants et sa logique narrative. Le racontant ou le discursif (Greimas), ou encore la narration (Jean Ricardou et Genette), se présente, quant à lui, comme la manière de raconter. Le récit, on le sait dans l'une de ses trois acceptions génétiques, est l'ensemble ou la forme globale de l'histoire et de la narration. En d'autres termes, ce qui est dit et comment il est dit. Duranleau, I. (1981 p. 106). Ce quelque chose raconté ici est une image. Cette image qui prend le pouvoir dans ces œuvres de la moitié du vingtième siècle, connues sous l'étiquette de Nouveau Roman, pour imposer sa loi. Ces écrits nouveau-romanesques pourraient aussi répondre à l'appellation "roman d'image" compte tenu de la prédominance du discours des images et du discours sur les images en leur sein. En plus d'utiliser des techniques picturale et cinématographique, par le biais des perspectives perceptives, de l'usage des couleurs, de l'impressionnisme, du baroque etc., ces romans, *Triptyque* de Claude Simon en occurrence, utilisent des images productrices et objet du récit. L'image est le terme générique utilisé pour désigner tous les arts visuels susceptibles de les produire. Qu'elle soit de nature picturale (dessin), cinématographique (pellicule, scène filmique), publicitaire (affiches, gravures) ou photographique, les images sont vues soit dans leur dimension narrative, soit dans leur dimension fictionnelle. En d'autres termes, ces images sont soit décrites, subissant la description faite par un narrateur, soit pris comme actants, sujets des actions et événements en présence ; posant de la sorte, la problématique de leur fictionnalisation. En somme, la fictionnalisation est le processus de production des événements issus des images de diverses natures. Elle constitue la matière, l'objet de la narration. Il y a donc lieu de se demander comment ou par quels mécanismes l'image est fictionnalisée avec ces auteurs.

2- La fictionnalisation de l'image selon Ricardou

⁷⁷ Se référer à Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Minuit, 1972.

Jean Ricardou, théoricien et membre du Nouveau Roman, a réfléchi à la question de la diégétisation, comprise comme la fictionnalisation, pour en poser les postulats. Dans son appréhension, la fictionnalisation se veut la reproduction d'une réalité sous forme de fiction au moyen de l'écriture romanesque et ce, par le médium de la description qui, par essence, arrête le cours des actions dans le récit, mettant aux prises le temps fictionnel et le temps référentiel par un truchement actantiel des objets décrits :

Puisque, suspendant le temps, la description arrête le cours des actions, n'est-il pas concevable que cette fixité soit animée par des artifices stylistiques ? Tel est le rôle de la description diégétisée : la mise en place d'un récit fallacieux. Ce trucage, on le sait, est l'effet de deux procédures principales. D'une part, l'établissement d'une chronologie illusoire par le recours à des adverbes de temps, d'autre part, l'insertion des parties de l'objet décrit comme sujets grammaticaux de verbes d'actions employés sur le mode métaphorique. (J. Ricardou, 1978 : p.30)

Il est clairement indiqué que la diégétisation se lit dans un récit descriptif, à partir de ces deux artifices dont l'objectif est de créer un récit faux et illusoire. Il s'agit de l'insertion de la progression temporelle dans le récit descriptif et l'actantialisation⁷⁸ métaphorique de quelque partie de l'objet décrit. Toute image fut-elle, de quelque nature, peut s'animer et produire de la fiction dans le temps. Du moins, c'est cela que l'art scripturaire de Claude Simon tente de démontrer. Cependant, rappelons-nous que toute production de texte, procède nécessairement et consubstantiellement des mécanismes de la narrativisation et de la diégétisation, à partir de jeux relationnels des éléments constitutifs et productifs du récit. De ce fait, mieux comprendre la technique de la diégétisation des images, partira indéniablement d'une présentation somme toute brève, de leur narrativisation appréhendée suivant la perspective citée dans la première partie de cette analyse, en vue d'en distinguer les nuances avec clarté aux yeux du lecteur.

Le côté sud de la grange est tapissé d'affiches aux couleurs vives, superposées, les plus anciennes aux coins soulevés, ou déchirées, ternies par les intempéries, la plus récente de grandes dimensions, représentant, la piste d'un cirque ou un dompteur aux bottes luisantes armé d'un fouet exécute un numéro de dressage. L'affiche est encadrée d'une bande jaune semée d'étoile rouge (C. Simon, 2006 : p.745)

Cet observateur-narrateur hétérodiégétique et extra diégétique fait la description telle que conçue traditionnellement. Celle-ci donne à voir les affiches telles que l'œil les perçoit directement. Le temps y est suspendu et aucune action n'est décrite parce que le sujet dompteur n'est pas en mouvement. C'est plutôt l'action figée, l'action image qui est décrite. Le narrateur décrit ces affiches en externe, selon sa vision, en présentant leur état et en interne, il interprète le message qu'elles véhiculent, leur représentation.

⁷⁸ Nous entendons par actantialisation, le fait de transformer une partie de l'objet décrit en un actant, un sujet d'action narrative.

La narrativisation ainsi exposé, sa différence avec la diégétisation, pierre angulaire de cette analyse, reçoit maintenant toute l'attention. Claude Simon à propos de la fiction de *Triptyque* nous en balise les contours dans une lettre écrite P. Brugger :

D'une part, la production et la structuration du texte non pas, comme dans le roman traditionnel suivant la chronologie d'une histoire présentée comme plus ou moins réelle et exemplaire mais, au contraire, par un jeu et une combinatoire de générateurs.

D'autre part, le souci d'une fiction qui se dénonce à tout moment comme pure fiction (puisque chacun des trois volets (ou séries) dont se compose Triptyque n'existe qu'en tant que texte (images, films, écrits) perçus par les personnages des deux autres volets). Pour cela, il faudrait évidemment que j'écrive le scénario d'un petit film (d'une vingtaine de minutes par exemple) en combinant certains passages du roman (1974 : p.58)

La particularité de la description narrative de *Triptyque* réside dans la double représentation qui est la représentation de la représentation d'œuvres visuelles. Dès l'entame du roman, la description d'une carte postale présente ces deux niveaux de représentation : « La carte postale représente une esplanade plantée de palmier qui s'alignent sous un ciel trop bleu au bord d'une mer trop bleue. [...] La carte est posée sur le coin d'une table de cuisine recouverte d'une toile cirée aux carreaux jaunes ; ... » (C. Simon, 2006 : p.743). Dans le premier volet de cet extrait, c'est l'image qui figure sur la carte ou la représentation du monde de la carte qui est décrite par le narrateur. Pour ce qui est du second volet, le narrateur fait de la carte, l'objet de la description. Nous découvrons les niveaux de représentation de l'image et de l'image représentée sous l'écriture du narrateur susceptible d'être tachée de subjectivité.

Etant donné que quatre-vingt pour cent (80/100) environ de ce roman est une description d'image, si nous voulons être exhaustive, notre analyse ne serait qu'une pâle copie du corpus, qu'on pourrait, sans ambages, appelé récit descriptif d'image. La narration tourne autour des différentes images qui jonchent le texte donnant une place privilégiée aux différentes perspectives visuelles :

Je ne peux écrire mes romans qu'en précisant constamment les diverses positions qu'occupent dans l'espace le ou les narrateurs (champ de la vision, distance, mobilité du rapport à la scène décrite – ou si l'on préfère, dans un autre langage : angle de prise de vues, gros plan, plan moyen, panoramique, plan fixe, travelling, etc.). Même lorsque mon ou mes narrateurs rapportent autre chose que des scènes immédiatement vécues, (par exemple des situations, des épisodes remémorés ou imaginés), ils se trouvent toujours dans une position d'observateur aux connaissances et aux vues bornées, voyant les faits, les gestes sous un éclairage particulier.⁷⁹ (C. Simon, 1974 : p.58)

En plus d'être sujet de narration, renvoyant à la narrativisation, les images deviennent aussi objets de la narration tout au long du roman en revêtant les habits de la

diégétisation. Elles se constituent en événements racontés. Elles sont les intrigues, le raconté dont le mécanisme est expliqué par Ricardou.

En effet, la chronologie dans la description comme insigne de diégétisation place la problématique du temps sous les projecteurs de la critique. En effet, « le récit est une séquence deux fois temporelle... ; il y a le temps de la chose raconté et le temps du racontant (temps du signifié et temps du signifiant). » (G.Genette, 1972 : p.77) La chronologie illusoire recourt à l'usage des adverbes de temps, des syntagmes temporels, tout en jouant sur la durée, l'ordre et la fréquence. Un exposé des intrigues majeures de cette œuvre, écriture de trois tableaux de peintres connus, permet d'élucider la question de leur diégétisation.

La première partie de l'œuvre raconte des événements à partir de la peinture du belge Paul Delvaux. « Delvaux, dit Simon, a suggéré la série que j'appelle "urbaine" avec la scène du jeune marié ivre, la gare face à l'hôtel, les trolleys, la jeune femme nue qui se regarde dans le miroir avec les yeux ronds, y compris même les petites perles qui décoorent le cadre du miroir ». (C. Du Verlie, 1998 : p.212.) Il s'agit d'un récit de noces au travers de tous ces micros événements. Le second tableau, dont est issue la partie campagnarde du roman, est consacrée à Jean Dubuffet nommé *les riches fruits de l'erreur*. Il relate une noyade dans un environnement bestiaire. Le dernier peintre qui a inspiré l'histoire d'un couple dans une chambre d'hôtel est Francis Bacon selon sa propre confession

A l'automne 1971, a eu lieu à Paris la grande rétrospective de Francis Bacon dont non seulement la peinture m'a fortement impressionné, mais dont certaines œuvres avaient pour titre Triptyque, titre et principe que j'ai trouvés en eux-mêmes tellement excitants que j'ai décidé d'adjoindre, à mes deux premières séries une troisième, celle de la station balnéaire, inspirée d'ailleurs elle-même des toiles de Bacon. (C. Simon, 1973 : p.425)

En tout état de cause, les intrigues, plus ou moins principales, sont des mises en scènes au travers de l'écriture d'images picturales, avec le grain de l'imaginaire romanesque, issu du talent émérite d'écrivain de Simon Claude.

L'illusion de chronologie temporelle, dont il s'agit ici est liée aux intrigues nées de ces toiles. Les adverbes de temps qui parcourent en fait ce roman créent une illusion temporelle en ce sens qu'il n'y a pas d'intrigue cohérente dont les différentes étapes seraient marquées par ces déictiques. Ils sont plutôt dans l'instant du micro récit, lié à la circonstance présente, sans rappel ultérieur et sans projection dans un futur indubitable. Ils sont souvent évasifs. L'on note une absence de chronologie diégétique clairement établie.

En somme, la chronologie ne peut s'établir objectivement. Les déictiques et les adverbes temporels dans la macrostructure de l'œuvre sont si épars qu'ils ne peuvent que renvoyer à la sémantique de la chronologie illusoire.

Quant à l'artifice diégétique de l'actantialisation, il s'agit des occurrences de la diégétisation dans lesquelles les images prennent vie pour devenir des intrigues que le narrateur raconte en étant les sujets des actions décrites.

De par sa genèse et sa nature, ce roman à trois tableaux et de trois tableaux donne à voir trois paysages dont une banlieue industrielle, une campagne et une station

balnéaire sur la méditerranée, avec chacune une histoire particulière et distincte. L'intrigue naît et se fait autour des représentations figurant sur ces toiles génératrices de fictions préalablement énoncées.

Après l'image picturale, une pellicule donne lieu à une scène cinématographique. Ces images de film produisent des récits qui ont tendance à se confondre avec ceux sortis de son imagination. L'effet de réel se voit à un double niveau : Le réel de la toile ou de l'image et le réel de la représentation de la toile par le narrateur. Jean Piatier le souligne dans le Monde du 25 Janvier 1973 : « Simon, lui, nous parle de nous-mêmes, de notre vie, de notre monde, en peintre qui n'appréhende que la matière et son mouvement ». Aussi, « ce passage surprenant et continu de l'image fixe au monde animé, c'est en somme le principe du cinéma, où les images immobiles de la pellicule se mettent à bouger grâce à la vitesse de la projection ». (M.Chapsal et Cl. Bonnefoy, 1973 : p.35).

L'actantialisation qui sous-tend le mouvement se lit dans cette œuvre, par la production de scènes vivantes. *Triptyque* montre, à partir d'images, comment de menues scènes sorties de la scène globale d'une œuvre visuelle, s'animent et deviennent sujet de plusieurs intrigues narrées dans le roman par le biais des verbes d'action.

Sur la droite à l'entrée du cinéma sont collées côte à côte deux affiches de même grandeur [...] La première des deux bandes tranches sur un fond bleu nuit où s'égrènent comme un chapelet des perles de globes de lampadaires [...] Des reflets sinueux bougent sur l'eau d'une baie que semble longer la ligne des lampadaires [...] Au premier plan est dessiné le visage d'une femme [...] Ses épaules nues sortent d'une écharpe... La seconde image représente un paysage nocturne où l'on distingue çà et là, dansant dans les ténèbres, des petits faisceaux de lumière... (C. Simon, 2006 : pp.780-781)

La présence remarquable de verbes d'action qui mettent en scène des événements se déroulant sur l'affiche fait de l'image un actant, un sujet grammatical et générateur d'intrigues par le biais de l'imagination à partir de plusieurs registres de figuration.

Au demeurant, la fiction picturale, plus dominante, dans la production d'intrigues principales figurant sur les toiles créatrices du roman, permet une connaissance de ces tableaux. Cependant, par la médiation de l'écriture romanesque, leur nature d'objet matériel, la vérité de la connaissance qui s'en dégage ne se trouve-t-elle pas biaisée au contact de la subjectivité du narrateur. De fait, en dehors des deux procédures diégétiques relatives à la temporalité illusoire et à l'actantialisation, soutenues par Ricardou, d'autres procédés sont à mettre en exergue à partir d'une lecture endogène de la fictionnologie.

3 - Vers une fictionnologie

La critique du texte littéraire amène à rappeler ses deux aspects, à l'instar du signe (signifiant, signifié) dont il est le conglomérat. Dans les années, soixante, la linguistique et le formalisme ont :

« L'un et l'autre habitué les esprits d'une part, à se détourner de ce qu'est supposé dire le texte pour s'intéresser à la distribution intra textuelle des signes, de l'autre, à

s'interroger sur les modalités de l'organisation de ces mêmes signes dans le cadre d'un système ; c'est-à-dire d'une totalité » (E. Cros, 2003 : p.46)

Cette critique se détourne du contenu au primat du contenant avec les œuvres d'un courant tel que le Nouveau Roman. Cependant, le contenu, disons la fiction ou l'intrigue, a continué à subsister à travers les écrits tant bien mal jusqu'à revenir à la charge avec la normalisation de l'intrigue dans le Nouveau Nouveau Roman et le roman contemporain. Ce dernier présente des fictions hétérogènes et pluridisciplinaires qui titillent notre curiosité intellectuelle quant à une critique typiquement fictionnelle.

À l'instar de la narratologie française dont le père est Gérard Genette, ne devrait-on pas envisager l'hypothèse d'une fictionnologie qui serait une discipline qui étudierait la fiction, en primauté, tout comme la narratologie étudie la narration. À la célèbre question « qui parle ? » se substituerait « de quoi parle-t-on ? ». La réponse à cette question, à la fois simple et complexe, nous renvoie à d'autres procédés tels que la poly-diégétisation, la thématization, la question du mot-dessin, du mot-image et des calligrammes qui pourraient s'adjoindre aux procédés ricardouennes en vue de poser les fondements de cette fictionnologie.

Dans leur système de configuration, ces images issues des tableaux, affiches, gravures, pellicules de film, photos etc..., produisent des fictions qui s'entremêlent, se succèdent sans rappel, s'emboîtent et se déboîtent sans transition tout en s'imbriquant aussi bien dans la narration que dans la diégèse. Elles sont toutes aussi sujettes qu'objet de la narration.

Il jette alors le couteau qui tombe dans l'herbe puis, avec des gestes brusques, il disjoint les trois cylindres et élève triomphalement dans sa main un bout de pellicule cinématographique qui isolait l'élément central des deux autres en disant Tiens t'as vu. Le morceau de pellicule garde la forme d'un U aux branches allongées. Au bord de l'ongle cassé de la majeure perle maintenant une petite goutte de sang, rouge foncé contre la bordure noire. Tenant écarté le doigt blessé, le garçon étire le U et l'élève pour regarder en transparence sur le ciel la courte bande qui ne comprend que cinq images et la moitié d'une sixième. Au bout d'un moment, il dit Mince regarde Ça ! Et les deux têtes se rapprochent. (C. Simon, 2006 : p.789-790)

L'extrait qui suit fait le récit de la représentation de la pellicule, disons qu'il décrit l'image de la pellicule. « S'agit-il d'une scène parlée car d'une image à l'autre aucune modification, aucun changement de place, même minime, d'un membre, aucun mouvement de la tête de l'actrice n'est perceptible... » (C. Simon, 2006 : p.789-790)

L'histoire de l'enfant blessé et celle de l'actrice s'entremêlent à tel point qu'elles exigent une attention soutenue. Bien que le créateur de la poly-diégèse ne l'ait pas citée comme une technique de diégétisation au même titre que le temps illusoire et l'actantialisation, nous pensons qu'elle reste pertinente dans notre ébauche de théorisation de la fiction. La poly-diégétisation, dans son apparence fragmentaire, semble détruire la fiction traditionnelle par un jeu de générateurs. Le monde y est

présentifié avec une pléiade de couleurs et de thèmes conduisant à la thématisation comme procédé de fictionnalisation.

La thématisation est un procédé selon lequel les valeurs actualisées dans la sémantique narrative se déploient selon des degrés de concentration variés, sous la forme de “ thèmes ” d’un programme narratif. Cette thématisation peut focaliser les sujets, les objets ou les fonctions de la syntaxe narrative, et “ se distribuer ” sur les diverses séquences de la surface discursive. De fait, la thématique du corps féminin et celle du lion sont deux exemples éloquents. Le corps de l’actrice passe d’une scène projetée à un dessin ou encore à une scène dans la réalité de l’intrigue. Sans vouloir retranscrire deux pages de texte, retenons que cette image du corps de la femme sur la scène du studio est mise en rapport avec une technique picturale dans les différentes étapes de confection d’une image sur un tableau. Ici, technique picturale et cinématographique se rejoignent pour une fictionnalisation de l’image. La thématique du corps nu est également présentée au travers d’une photographie : « sous la feuille, se trouve arraché d’un magazine, la photo d’une fille nue, aux gros seins, agenouillée les bras en étais de chaque côté des cuisses, dans les remous baveux d’une vague qui vient de se briser et s’étale sur le sable de la plage ». (C. Simon, 2006 : p.786.) Aussi,

Tenant écarté le doigt blessé, le garçon étire le U et l’élève pour regarder en transparence sur le ciel la courte bande qui ne comprend que cinq images et la moitié d’une sixième... Sans doute, s’agit-il d’une scène surtout parlée car d’une image à l’autre aucune modification, aucun changement de place, même minime, d’un membre, aucun mouvement de la tête de l’actrice n’est perceptible. Sur les draps blancs d’un lit en désordre est étendu le corps entièrement nu d’une femme dont la partie supérieure repose à même la toile du matelas que découvre le drap froissé en plis serrés à hauteur des reins (C. Simon, 2006 : p.789-790)

Le caractère statique de cette image qui est censé être mobile l’aliène au pictural. Cette image du corps féminin nu a une influence masturbatoire sur le garçon : « L’oreille aux aguets le garçon reste ainsi un moment contemplant l’image, les doigts de sa main gauche allant et venant sur la bosse qui durcit peu à peu au bas de son ventre sous le tissu du pantalon ». C. Simon, (2006, p.786) Les images en plus de conduire le récit de main de maître imposent leur dictature aux personnages qui ne sont perçus qu’au travers ou avec elles. Qu’en est-il de l’image du lion ?

La thématique du lion crée des fictions entremêlées à partir d’une affiche, d’un dessin, à une représentation sur la scène du clown dompteur de tigres.

L’enveloppe de la pile est rouge, décorés en haut et en bas de filets bleus et blancs. Dans un disque blanc au centre est dessinée en bleu la tête d’un lion pourvue d’une abondante crinière. Les deux crocs symétriques de la mâchoire inférieure se détachent sur l’intérieur bleu foncé de la bouche. Le mur de la grange couvert d’affiches fait une tache bariolée et criarde dans la verdure, presque à la lisière du bois. Malgré l’éloignement, on peut distinguer faisant pendant au visage monumental du clown, de l’autre côté de la piste où le dompteur affronte les tigres, une tête de lion de deux mètres de haut environ et d’un roux fauve, qui rugit en secouant sa crinière brune » (C. Simon, 2006 : p.787)

Cet extrait constitue l'exemple possible de la poly-diégèse. On part d'une image de lion sur l'enveloppe d'une pile à des affiches d'une grange pour arriver à la description d'une scène du dompteur sur laquelle une tête de lion se meut. On passe d'un dessin de lion à un véritable lion en scène amenant le lecteur à se demander s'il s'agit du même lion qui passe d'une image à un être de papier. La thématique du lion est le seul lien et le générateur des différentes diégèses. L'image se diégétise ainsi par la "thématisation".

Les thématiques du corps féminin nu, de la femme mariée, du lion ... deviennent l'élément unificateur des différentes diégèses qui parcourent l'œuvre sans souci préalable de cohérence. Nous sommes en face de ce que Ricardou appelle le poly-diégétique.

Par ailleurs, la figuration rejoint les rangs des modes de lecture de la fictionalisation par le mot-dessin et le mot-image. Elle rend la mise en fiction plus complète, en ajoutant une certaine "rhétorisation" de la chaîne discursive. C'est à ce dernier niveau de "réalisation" de la fiction qu'apparaît l'illusion référentielle par le biais des dessins. Dans *La bataille de Pharsale*, certains mots, en lieu et place de leur signifiant (les lettres) sont remplacés par le dessin de leur réalité abstraite dans la phrase. Le mot « flèches » est représenté par le dessin d'une flèche⁸⁰. Il en est de même pour les mots « main » et « chemise » remplacés par leurs dessins respectifs.⁸¹ En définitive, le mot-dessin se veut un procédé de fictionalisation au même titre que les mots-image et les calligrammes. En fait, dans *Le Jardin des Plantes*, la disposition des fragments de textes relatant quelques souvenirs de l'auteur se fait en blocs de textes en formes géométriques de plate-bande de fleurs, mettant ainsi en difficulté la chronologie de lecture. Lorsque la topographie du texte devient un mode d'expression fictionnelle, nous avons une fictionalisation, par, non seulement le moyen du contenu, mais aussi par celui du contenant. A l'instar du dessin sur la page, nous avons une disposition paginée qui permet de comprendre le message véhiculé. Dans ce sens, le calligramme, figure de style ayant pour pionnier François Rabelais dans *le Cinquième livre*, par la représentation de la Dive Bouteille et pratiquée par Guillaume Apollinaire dans son texte intitulé *La colombe et le jet d'eau*. Le signifiant se plie au sens du mot. Le dessin fait avec les mots, imite ce dont parlent ceux-ci. Le dessin renvoie à la réalité qu'elle représente. Les mots se meuvent, se disposent pour mettre en fiction ce dont ils parlent.

En fin de compte, la polydiégèse, la thématisation et le calligramme et similaire ont montré leur capacité de fictionalisation.

L'intérêt de cette réflexion est de combler un tant soit peu, un besoin d'affirmation de la fiction en vue de la repositionner dans le monde de la critique littéraire comme discipline d'étude exclusive.

Tous ces artifices de fictionalisation analysés, produisent des événements qui consolident la définition étymologique de la fiction dont l'action est de « feindre, d'imiter ». Ces semblants d'événements issus essentiellement des toiles sont des représentations par les mots. L'artiste peintre dont les matériels de travail sont les

⁸⁰ Confère les p.573, p.719, et p.610

⁸¹ Le mot main par son dessin p.573, et celui de chemise par son dessin p.591

couleurs et divers matériaux et l'artiste romancier dont les matériaux et les matériels sont à priori des mots et la langue, s'associent pour donner naissance à un créateur hybride appelé romancier ; le roman étant connu pour sa prolixité fictionnelle.

En conséquence, trois filtres de subjectivités découlent des représentations des images. Celle du peintre de la toile, celle de l'auteur narrateur qui la transcrit en diégèse, et celle du narrateur - lecteur qui la reçoit et l'interprète comme critique. La connaissance de l'objet par une œuvre de l'esprit et la connaissance de cet objet par une perception directe se distingue par les différents degrés de subjectivités.

En fin de propos, la fictionnalisation des arts de figuration plastique amène à cadrer la question définitionnelle de la fiction entant que signifié ou sens institué avant le processus de production de la fiction appelé fictionnalisation. Celle-ci est lue dans le corpus selon les procédés d'actantialisation et de temporalité illusoire énoncés par Jean Ricardou. Elle laisse aussi paraître d'autres techniques telles que la polydiégèse, le mot-dessin, le calligramme etc. Tout bien considéré, la fictionnalisation des arts visuels est une représentation qui à l'aide de tous ces artifices a pour but ultime la connaissance des objets décrits quelle que soit leur nature. La fictionnalisation picturale, qui est la plus importante de ce roman, crée une jonction entre l'abstrait et le concret. La fiction représente un espace pictural qui devient un espace animé, vivant par la magie de l'écriture. En fait, les toiles sont déconstruites et reconstruites sous la plume du romancier peintre Claude Simon. Sans prétendre épuiser la question, nous espérons plutôt ouvrir un champ de réflexion qui demande à être davantage peaufinée.

Bibliographie

- BACON Francis, *Trois études pour une crucifixion*, Mars 1962.
- CHAPSAL Madeleine, « libres images de Claude Simon », *L'Express* 5-11 février 1973 ; BONNEFOY CLAUDE., « le triomphe de la fiction, *Triptyque* de Claude Simon », *Les nouvelles littéraires*, 19/ 25 Février, 1973.
- CROS Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- DU VERLIE Claude, « Claude Simon. The crossing of the image », *diacritics* (baltimore, Mar) vol, 7 ; numéro 4, 1977, p.53, traduit et cité par Brigitte Ferrato Combe dans *écrire en peintre. Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998.
- DURANLEAU, I. « Le texte moderne et Nicole Brossard », *Études littéraires*, 14 (1), 105–121. <https://doi.org/10.7202/500540ar>, 1981.
- GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 2014.
- GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE Gérard, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- RECO Gérard (sous la dir.), *Dictionnaire Latin français*, Gaffiot, 2016.
- GREIMAS et Jean COURTÈS, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris Hachette, 1993.
- PIATIER Jean, « le nouveau roman de Claude Simon : *Triptyque*, *le Monde*, 25 Janvier 1973.
- RICARDOU Jean, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

- ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Minuit, 1963.
SCHAEFFER Jean Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.
Ricardou Jean (sous la dir.), *Simon Claude : Analyse, théorie* [Colloque de Cerisy-la-Salle], UGE, coll 10/18, 1975, 1961.
SIMON Claude, « Réponse à une enquête », Interview accordée à Alain Resnais, *Premier plan*, N° 18, octobre 1961.
SIMON Claude, *Triptyque*, Paris, Gallimard, 2006.
SIMON Claude, *La bataille de Pharsale*, Paris, Minuit, 1969.
SIMON Claude, *Le jardin des plantes*, Paris, Minuit, Paris, 1997.