

Ilias Yocaris

« En trou si beau adultère est béni » : poétique du jeu de mots dans *Histoire* de Claude Simon

Résumé : La prédilection de Claude Simon pour les jeux de mots est bien connue, et s'explique avant tout par des considérations d'ordre compositionnel. En effet, comme il l'explique dans le *Discours de Stockholm*, le travail de stylisation fourni dans ses romans vise à faire en sorte que le déploiement du récit ne découle pas d'une causalité extérieure au fait littéraire, mais d'une « causalité intérieure » reposant sur des propriétés formelles. Or, les jeux de mots sont par définition le procédé stylistique le plus à même d'engendrer un ordre textuel purement formel. Ceux qui sont mis en avant dans *Histoire* (homonymies, paronomases, réactivations étymologiques, syllepses de sens, mots-valises, rapprochements verbo-iconiques...) relèvent donc d'une logique langagière qui les rend « textuellement indispensables » : chacun d'entre eux fait partie intégrante d'un dispositif stylistique très complexe, avec lequel il interagit de façon holistique. Leur utilisation relève en fait d'une triple finalité : (a) *une finalité organisationnelle* (ils permettent de densifier le texte, en créant un tissu de relations multidirectionnelles entre ses différentes composantes) ; (b) *une finalité référentielle* (ils contribuent à accroître le potentiel investigateur de la langue « ordinaire ») ; (c) *une finalité métatextuelle* (ils attirent l'attention du lecteur sur la matérialité verbale du récit simonien, tout en modélisant ses structures et son mode de fonctionnement).

Mots clés : afférences sémiques locales, complexité discursive, exemplification, jeu de mots, fonctionnement holistique du langage, matrices stylistiques, mise en abyme, multirelations, Nouveau Roman, polyphonie, sursémiotisation

À la mémoire de Jean Ricardou

1 Introduction

Je me propose d'étudier dans le détail les jeux de mots observables dans le roman de Claude Simon *Histoire* ([1967] 2013a). Tout d'abord, qu'est-ce qui motive le choix de cet objet d'étude ? La prédilection de Simon pour les jeux de mots de toutes sortes est bien connue de la critique (voir p. ex. Ricardou 1967), et

s'explique avant tout par des considérations d'ordre compositionnel. En effet, le travail de stylisation fourni dans les romans simoniens vise à faire en sorte que le déploiement du récit « ne [relève] plus d'une causalité extérieure au fait littéraire, comme la causalité d'ordre psycho-social qui est de règle dans le roman traditionnel dit réaliste, mais d'une causalité intérieure, en ce sens que tel événement [...] suivra ou précédera tel autre en raison de leurs seules qualités propres » (Simon [1986] 2006b : 896). Or, les jeux de mots sont par définition le procédé stylistique le plus à même d'ordonner les œuvres simoniennes en fonction d'une causalité interne, d'une « qualité du langage » (Simon [1976] 2007 : 179) reposant sur leurs seules propriétés formelles. Pour tout dire, ils relèvent d'une logique formelle qui les rend « textuellement indispensables » (Simon [1980] 2012 : 70) : comme je le montrerai, chacun d'entre eux fait partie intégrante d'un dispositif stylistique très complexe et parfaitement calibré, avec lequel il interagit de façon holistique (voir Yocaris et Zemmour 2015). Ce dispositif englobe le texte simonien, les intertextes qu'il prolonge et son entour pragmatique, et sa mise en place vise à accroître autant que possible le potentiel investigateur du discours romanesque : comme on va le voir, les jeux de mots observables dans *Histoire* sont susceptibles de cristalliser des « complexe[s] référentiel[s] inédit[s] » (Bonhomme 2005 : 114). Leur importance est du reste d'autant plus grande que Simon compose et publie son roman à une époque où il met au point la théorie du « mot-carrefour », exposée en 1970 dans la célèbre préface à *Orion aveugle* : « Une épingle, un cortège, une ligne d'autobus, un complot, un clown, un État, un chapitre n'ont que (c'est à dire ont) ceci de commun : une tête. L'un après l'autre les mots éclatent comme autant de chandelles romaines, déployant leurs gerbes dans toutes les directions. Ils sont autant de carrefours où plusieurs routes s'entrecroisent. [...] Chaque mot en suscite (ou en commande) plusieurs autres, non seulement par la force des images qu'il attire à lui comme un aimant, mais parfois aussi par sa seule morphologie, de simples assonances qui, de même que les nécessités formelles de la syntaxe, du rythme et de la composition, se révèlent souvent aussi fécondes que ses multiples significations. [...] C'est ainsi qu'ont été écrits *La Route des Flandres*, *Le Palace*, et plus encore *Histoire* [...] » (Simon [1970] 2006a : 1182).

Pour mener à bien ma démonstration, je m'appuie sur la définition du jeu de mots fournie par Bruno de Foucault (1988 : 7) : « un couple de deux systèmes linguistiques se transformant virtuellement l'un en l'autre, cette transformation laissant des invariants ». On retrouve effectivement dans *Histoire* toutes sortes de couples de ce genre, articulant (voir Guiraud 1976 : 105) un « ludé » en général présent dans le texte et un « ludant » qui peut, lui, être présent ou absent. Si le ludé et le ludant sont présents, on aura affaire à des jeux de mots *in praesentia*

généralisant des effets d'ostension formelle de toutes sortes ; sinon, le lecteur est confronté à des jeux de mots *in absentia* qui confèrent au récit simonien une dimension « cryptologique » (voir Guiraud 1976 : 94–96 ; voir également Bauer 2015). Ludant et ludé sont reliés entre eux par un grand nombre de procédés transformationnels, passés en revue par Simon avec une application typiquement néo-romanesque ! Quels sont ces procédés ? Les jeux de mots observables dans *Histoire* reposent pour l'essentiel (comme on va le voir) sur les opérations suivantes :

- manipulations du signifiant (homonymies, paronomases, homéotéleutes, mots-valises...) et du signifié (réactivations étymologiques, syllepses de sens, catachrèses...) des composantes textuelles
- rapprochements verbo-iconiques
- renvois intertextuels
- enchaînements figuraux complexes, etc.

Le recours à ces procédés relève d'une triple finalité.

2 Une finalité organisationnelle

Les jeux de mots utilisés dans *Histoire* permettent de sur-structurer le récit simonien, en densifiant à l'extrême l'espace textuel : je rappelle qu'on parle de « sur-structuration » pour désigner globalement le surplus de connexions qui émergent dans un texte « poétique » (au sens jakobsonien du terme), à l'issue d'un travail de stylisation préalable (voir Aroui 1996 : 9–10, 12 ; Yocaris 2016 : 94–108). Or, comme le soulignera Simon dans la préface à *Orion aveugle*, les mots possèdent « ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars » (Simon [1970] 2006a : 1182). Dans *Histoire*, l'ordre linéaire de la narration est constamment concurrencé par des rapprochements « tabulaires »¹ à distance reposant – entre autres – sur des jeux de mots appropriés : ces derniers viennent relier des composantes textuelles a priori sans rapport entre elles, créant ainsi un réseau de « *multi-relations*, aptes chacune à unir plusieurs éléments » (Ricardou 1978 : 222 ; italiques de Ricardou).

Un exemple d'agencement multirelationnel reposant sur une série de jeux de mots est fourni dans le texte (1), où l'on évoque en termes choisis la défloration d'une jeune fille par le protagoniste de *Histoire* :

¹ Voir Groupe μ ([1977] 1990 : 65).

- (1) [...] **[A]** l'enfonçant roide enflammé colonne de porphyre ou quel est ce marbre veiné pourpre quand je le retirai d'elle barbouillé de sang couvert d'un lacis d'un réseau entrelacs rouge amarante enserrant des îles pâles [...] elle [...] entreprenant de me l'essuyer maladroitement avec son mouchoir l'âne d'Apulée copuler moi vaguement éccœuré déflorée parmi les fleurs sylvestres [...] **[B]** agenouillé devant elle [...] tendant vers elle ce porphyresque quel est donc aussi ce saint hagos² ermite au nom grec Porphyre Polycarpe Polyphile ou quoi lui aussi agenouillé en prière au sommet d'une colonne dans le désert restant je ne sais combien de jours stylite sur le chapiteau de marbre [...] parmi les décombres [...] d'un temple abandonné et cette courtisane Babylone la grande prostituée les porcs idolâtres les pèlerinages de foules émerveillées [...] populations accourues de loin pour voir populer je veux dire copuler je veux dire copulation pour peupler mais j'eus assez de force pour me retirer le jaillissement la voie lactée répandue sur son ventre étroit **[C]** [...]. (*H*, 374–375 ; je segmente)³

(1) donne à voir un agencement multirelationnel qui permet de relier à distance les segments AB et BC et de souder étroitement leurs composantes par le biais d'une série de jeux de mots qui entrent mutuellement en résonance :

- Le ludé « colonne de porphyre » donne lieu à une triple transformation. Tout d'abord, le ludé₁ « colonne » (désignant au sens figuré le pénis turgescent du narrateur) dans AB renvoie par syllepse de sens au ludant₁ « colonne » (le chapiteau de marbre du stylite) dans BC. Ensuite, le ludé₂ « porphyre » (du grec πορφύρα, 'pourpre') dans AB renvoie par une double réactivation étymologique au ludant_{2A} « pourpre » dans AB, mais aussi au ludant_{2B} « Porphyre » dans BC. En effet, le substantif « pourpre » est issu du latin *purpura*, lui-même issu du grec πορφύρα ; quant au nom propre « Porphyre », il vient du grec Πορφύριος, lui-même dérivé de πορφύρα.
- Le désignateur rigide « Porphyre » devient à son tour un ludé dans BC : sa syllabe initiale (« Po ») renvoie par une double paragoge aux ludants « Polycarpe » et « Polyphile ». Ces ludants subissent eux aussi une réactivation étymologique sous l'influence du contexte. « Polycarpe » vient du grec Πολύκαρπος, 'qui produit un grand nombre de fruits'. « Polyphile » est issu du grec Πολύφιλος, 'qui aime/que l'on aime beaucoup', voire 'qui a beaucoup de relations amoureuses'. Or, ces deux étymons sont ironiquement convoqués en (1), étant donné que le narrateur fait étalage de ses dons de séducteur et de sa vigueur sexuelle tout en procédant à un *coïtus interruptus* ! De surcroît, le nom propre « Polyphile » donne lieu à un jeu de mots « cryptologique » de très haut vol, typique de l'écriture néo-romanesque. Il renvoie en effet au

2 Transcription littérale du mot grec ἅγιος 'saint'.

3 Le titre de l'ouvrage *Histoire* sera abrégé en *H*.

héros d'un ouvrage allégorique de 1499 intitulé *Le Songe de Poliphile* (*Poliphili hypnerotomachia*) : or, cet ouvrage a été composé par... Francesco Colonna, dont le nom de famille devient ainsi par resémantisation le ludant du ludé « colonne » !⁴

- Le ludé « l'âne d'Apulée » renvoie dans AB au ludant « copuler », par le biais d'une homéotéleute ([apyle] / [kɔpyle]).
- L'enchaînement [âne d'Apulée → copuler] dans AB entre en résonance avec le mot « populations » dans BC. Le ludé « populations » amène par isolexisme le ludant « populer », néologisme qui apparaît à la lumière du cotexte gauche comme un mot-valise issu du croisement de « population(s) » et de « copuler ». Cette analyse est immédiatement confirmée par la paronomase « populer » → « copuler ». Le ludé « copuler » engendre enfin par développement épenthétique le ludant « copulation pour peupler ».
- Enfin, l'ensemble du dispositif ainsi esquissé est verrouillé par le développement d'une matrice stylistique⁵ qui permet de relier entre eux les ludés « colonne de porphyre » et « âne d'Apulée », ainsi que les ludants qui en découlent. Cette matrice, c'est évidemment la tournure idiomatique *monté comme un âne*, qui renvoie aux attributs virils impressionnants du narrateur de (1) et subit ici un double défigement⁶ : d'une part, elle convoque le texte de *L'Âne d'or* d'Apulée, dont le héros (Lucius) se transforme en âne et voit son pénis rallongé en conséquence ; d'autre part, elle engendre l'image du

4 Les jeux de mots implicites de ce genre ont une importance décisive sur le plan conceptuel et esthétique : en effet, ils tendent à estomper les limites entre le texte simonien et son entour pragmatique, entre l'œuvre artistique et le monde qui l'englobe : pour plus de précisions sur les implications d'une telle démarche et la manière dont elle est mise en œuvre par Simon dans *La Bataille de Pharsale*, voir Yocaris (2008b : 320–322).

5 Le concept de « matrice stylistique » a été forgé par Michael Riffaterre (1983 : 25–26, 33–35 et *passim*), qui l'applique exclusivement à la poésie en tant que genre. Élargissant la portée des analyses de Riffaterre, je dirai que certains énoncés littéraires tous genres confondus peuvent être considérés comme des transformations d'une « matrice », autrement dit d'un hypotexte quelconque (un texte, une citation, une tournure idiomatique...) dont ils sont en quelque sorte le développement. La matrice stylistique n'apparaît pas explicitement à la surface du texte qui la convoque, mais se trouve pourtant (en principe) à l'origine de ce dernier.

6 Le défigement peut être défini comme un processus par lequel une « tournure figée » dont les éléments formaient une totalité invariable, insécable et autonome se voit transformée en groupe de mots modifiable à loisir, dont les composantes peuvent interagir isolément avec leur contexte : ainsi par exemple la métaphore figée *les murs ont des oreilles* donnera par défigement dans tel slogan soixante-huitard *vos oreilles ont des murs*.

stylite intégriste *monté* au sommet d'une colonne et considéré visiblement par le narrateur comme un *âne* !

On voit se former ainsi un agencement multirelationnel diagrammatisé dans la Figure 1.

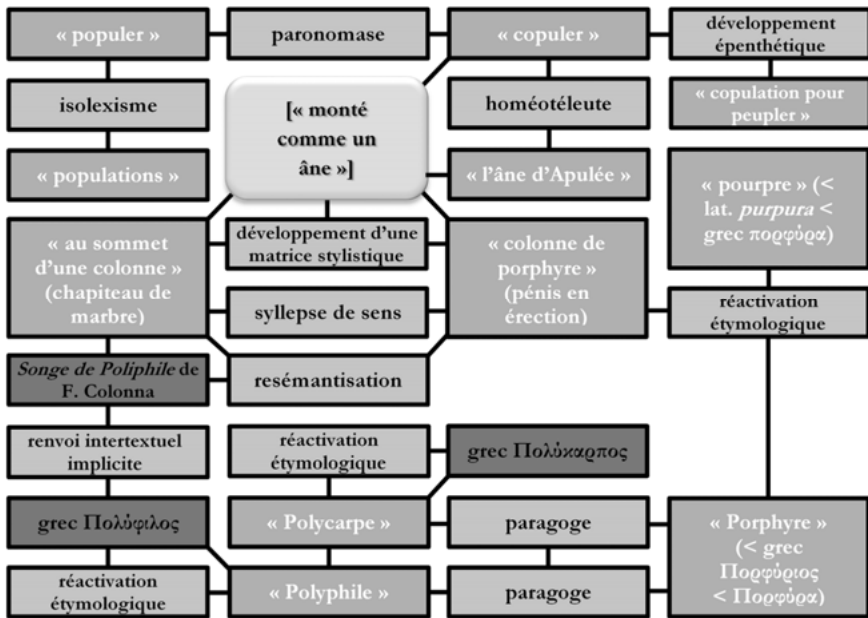


Fig. 1 : Claude Simon, *Histoire* (pp. 374–375) : Dispositif multirelationnel articulé autour d'une série de jeux de mots

Cet agencement est modélisé dans le plus pur style néo-romanesque par une mise en abyme appropriée, à savoir la formule « un lacis [...] un réseau entrelacs rouge amarante enserrant des îles pâles » : de toute évidence, cette formule renvoie aux connexions analogiques qui se tissent entre les différentes composantes de (1), mais aussi aux points nodaux du dispositif reconstitué dans la Figure 1 (les « îles pâles » enserrées par l'« entrelacs rouge amarante »). Afin que tout soit parfaitement clair, Simon ajoute une deuxième mise en abyme, l'image du « marbre veiné pourpre », qui actualise dans ce contexte le sème /aspect réticulaire/ au même titre que les mots « lacis », « réseau » et « entrelacs ». Bien entendu, la portée métatextuelle de la métaphore marmoréenne ne se limite aucunement à ce sème,

puisque la formule « marbre veiné pourpre » réalise aussi en (1) les sèmes /solidification/, /aspect monolithique/ : en effet, elle suggère que les jeux de mots utilisés dans *Histoire* compactionnent au maximum le texte simonien, transformant ce dernier en « un bloc indivisible » (Simon 1958 : 5).

3 Une finalité référentielle

Les procédés transformationnels liés aux jeux de mots donnent lieu à une « extension des possibilités de la langue » (Riffaterre 1983 : 42) : le rendement référentiel du français ordinaire se trouve spectaculairement accru dans *Histoire*. En effet, les jeux de mots utilisés par Simon densifient considérablement son texte sur le plan référentiel, ce qui se manifeste entre autres à travers trois phénomènes discursifs.

3.1 L'émergence d'afférences sémiques locales

Certains⁷ jeux de mots modifient ponctuellement le profil sémique des vocables utilisés dans *Histoire*, en fonction de la configuration globale du récit simonien. Le contenu sémique du ludant se trouve dans ce cas projeté sur celui du ludé ou vice versa. Les stylisticiens structuralistes de la grande époque et les pionniers de la sémantique componentielle avaient déjà attiré l'attention sur ce genre de phénomènes, en insistant notamment sur le potentiel sémiotique des métaplasmes : comme le souligne par exemple François Rastier ([1987] 1996 : 65), « les relations entre signifiants [peuvent] devenir les interprétants d'afférences sémiques locales ». C'est exactement ce qui se passe dans le texte (2), qui occupe une position stratégique dans *Histoire* pour des raisons qui apparaîtront plus loin : on y voit le protagoniste du roman procéder à ses ablutions matutinales devant son lavabo ; ce faisant, il se remémore les jeux de mots de son camarade de collègue Lambert, qui défigurait les formules latines des textes liturgiques en faisant force calembours obscènes.

- (2) la regardant [l'eau] s'échapper entre les doigts mal joints et à la fin plus rien que quelques minuscules gouttelettes accrochées à la peau comme sur les plumes rosâtres d'un canard. Coupe enchantée se vidant au fur et à mesure qu'on l'emplit. Ou plutôt cupule. *Culpa mia*. Pardonnez-moi mon indignité ainsi soit...

⁷ Voir Rastier ([1987] 1996 : 70 et *passim*).

yeux fermés, projetant encore sur mon visage baissé deux ou trois inutiles poignées d'eau [...] battant douloureusement des paupières Père éloignez de moi ce calice [...] et cætera et cætera Dites Bénissez-moi mon Père parce que j'ai beaucoup péché mais pas Pénis et moi compère garce que j'ai beaucoup léchée... en sortant comme ça [*Lambert*] indéfiniment [...]... (*H*, 171–172)

(2) est articulé dans sa totalité autour de la paronomase *in absentia* [« coupe » → « coulpe »]. Cette paronomase découle d'un croisement parétymologique : de quoi s'agit-il ? Le ludé « coupe » vient du bas latin *cuppa* ('coupe'), lui-même issu du latin classique *cupa* ('grand vase en bois, tonneau'). Or, *cupa* est évidemment en latin le paronyme de *culpa* ('faute'), étymon du français *coulpe* implicitement convoqué sous (2) en tant que ludant de « coupe ». *Culpa* est aussi l'étymon de l'espagnol « culpa » (même signification), qui apparaît dans le texte de *Histoire* en lieu et place de « coulpe ». Enfin, l'enchaînement [« coupe » → « coulpe »] est également surdéterminé par un isolexisme dérivationnel : *cupa*, l'étymon latin de *coupe*, a engendré le diminutif *cupula* 'petit tonneau de bois', étymon du mot « cupule » cité en (2) ; bien entendu, « cupula » renvoie phonétiquement à *culpa* (et donc à « coulpe ») par syncope et métathèse...

Quelle est la signification d'un dispositif aussi sophistiqué ? La transformation du ludé « coupe » au ludant « coulpe » permet de projeter en contexte sur « coupe » un certain nombre de sèmes liés exclusivement — hors contexte — à « coulpe » : « coupe » voit ainsi son profil sémique ponctuellement altéré, puisqu'on y greffe ici les sèmes localement afférents /souffrance/, /culpabilité/, /absence de rémission/... L'émergence de ces sèmes a également partie liée avec quatre références intertextuelles qui orientent infailliblement la lecture de (2). On relève tout d'abord la formule « coupe enchantée se vidant au fur et à mesure qu'on l'emplit ». Celle-ci actualise les sèmes /culpabilité/, /absence de rémission/ parce qu'elle renvoie au mythe des Danaïdes : on le sait, les Danaïdes étaient les cinquante filles du roi Danaos, condamnées dans les Enfers à remplir sans fin d'eau une jarre qui se vidait au fur et à mesure parce qu'elles avaient assassiné leurs époux respectifs. À cela s'ajoute évidemment la formule « Père éloignez de moi ce calice », proférée par le Christ dans le Jardin des Oliviers avant sa crucifixion⁸ : son insertion dans le récit simonien permet d'activer les sèmes /souffrance/, /expiation/. Dans le même ordre d'idées, la tournure hybride « culpa mia »⁹ réalise le sème /culpabilité/, d'autant que sa signification est amplifiée

⁸ Voir Matthieu 26 : 39, Luc 22 : 42.

⁹ Cette tournure signifie évidemment 'ma faute', et constitue sans doute un hybride verbal issu du croisement de l'italien *mia colpa* et de l'espagnol *culpa mia*. Elle est issue du *Confiteor* : lors

par la formule « Pardonnez-moi mon indignité ». ¹⁰ Enfin, les sèmes /souffrance/ et /absence de rémission/ sont également actualisés par la tournure figée *boire la coupe jusqu'à la lie*, qui constitue de toute évidence la matrice stylistique de (2).

Le protagoniste de *Histoire* semble donc éprouver une très forte culpabilité à propos d'un événement qui l'obsède, et qui n'est pas ouvertement évoqué dans le texte. Or, on le sait ¹¹, cet événement, c'est en fait la mort de sa femme Hélène, qui s'est probablement suicidée à cause de ses frasques extraconjugales. Même si le texte reste allusif ou évusif à ce sujet, un faisceau d'indices concordants ne laisse aucun doute sur sa signification implicite, d'autant que Simon a vécu la même situation que son personnage quand il écrit *Histoire* : sa femme Renée Clog avait mis fin à ses jours dans un contexte similaire en 1944... Du reste, l'incertitude référentielle engendrée par l'aspect délibérément cryptique du récit simonien est elle aussi verbalisée grâce à un jeu de mots dans le texte (3), où le protagoniste de *Histoire* évoque la défunte Hélène dans une séquence discursive parenthésisée – comme s'il cherchait à évacuer son image de son esprit :

- (3) (léger tissu couleur de fruits de feuilles taché sous ses aisselles arrêtée devant cette vitrine qu'elle faisait semblant de regarder Visite tous les jours sauf le lundi de 9h à 16h, dim. de 9h à 13h ; samedi de 20h à 23h, essaim d'ailes nid comme si le mot lui-même était plein de battements de froissements feuillu soyeux bruissant des plumes s'envolant *de sous ses...*
Cour intérieure : fontaine ornée d'une statue représentant un fleuve [...]) (*H*, 219–220 ; je souligne).

En l'occurrence, l'emploi d'une aposiopèse dans le segment souligné suggère que le narrateur de (3) est trop ému pour achever sa phrase, et doit faire un effort sur lui-même pour passer à autre chose (en l'occurrence, la description des salles du musée qu'il a visité en Grèce avec Hélène). L'effacement énonciatif de la suite du passage permet de mettre en avant de façon exemplaire la dimension instable et

de cette prière liturgique, le fidèle prononce à haute voix les paroles *mea culpa* (équivalent latin de « culpa mia »), *mea culpa, mea maxima culpa* en se frappant la poitrine.

10 Celle-ci semble être la variante des paroles de pénitence rituellement proférées après la communion par les fidèles qui appartiennent au Tiers-Ordre franciscain : « Pardonnez-moi mon Dieu, pardonnez-moi par votre grande bonté et mon indignité et mon peu de disposition ». On note que toutes les formules rituelles et liturgiques citées par Simon font l'objet de modifications en apparence arbitraires, ce qui est tout sauf fortuit : un tel choix stylistique suggère que l'auteur impliqué de *Histoire* élabore un monde possible entièrement gouverné par le hasard, un monde sans Dieu où prédomine l'indétermination. En toute logique, rien ne garantit que ce monde soit réductible à la dichotomie Identité/Différence : de ce fait, ses composantes (référentielles et verbales) se situent souvent dans un entre-deux incertain entre le *même* et l'*autre*. Pour plus de précisions sur ce point, voir Yocaris (2008b : 309–310). Voir aussi note 9, note 15.

11 Voir Jiménez-Fajardo (1975 : 116) ; Sarkonak (1986 : 132) ; Yocaris (2005 : 198–208).

énigmatique du référent textuel. En effet, une incertitude plane sur l'identité de la femme disparue : s'agit-il d'Hélène, la femme du narrateur ou bien de Renée, femme de l'auteur impliqué¹², ou encore des deux à la fois ? Or, cette incertitude se trouve inscrite *dans la forme même du mot effacé* (« aisselles ») grâce à une homonymie *in absentia* : comme le souligne très pertinemment Ralph Sarkonak (1986 : 138), « aisselles » est ici le ludé du ludant implicite « est-ce elle ? » ...

Les références implicites à la mort d'Hélène et aux débordements sexuels adultérins qui en sont la cause donnent lieu à des effets de polyphonie qui confèrent au texte simonien une profondeur énonciative tout à fait remarquable. En s'inspirant des remarques d'Alain Rabatel¹³ sur le fonctionnement énonciatif des contrepèteries *in absentia*, il est en effet facile de montrer que les jeux de mots liés à l'évocation implicite (du suicide) d'Hélène reposent en définitive sur l'interaction autodialogique de deux points de vue discursifs distincts :

- Le PDV₁ d'un locuteur / énonciateur L₁E₁ (le mari d'Hélène) évoquant un certain nombre d'événements et de souvenirs anodins liés à son quotidien : L₁E₁ se présente comme un intellectuel cynique, anticlérical, hédoniste, porté sur l'humour potache et affichant une vision sexiste des rapports hommes / femmes.¹⁴
- Le PDV₂ d'un énonciateur e₂ qui constitue une émanation discursive de L₁E₁ et parle entre les lignes du texte de son veuvage, tout en envisageant sous un angle critique les agissements et le comportement de L₁E₁ : la posture agressivement ironique adoptée par ce dernier cache mal en fait son profond désarroi parce qu'il n'a pas été à la hauteur des circonstances et qu'il s'avère incapable de maîtriser ses pulsions... Contrairement à ce que l'on pourrait croire, toutefois, le PDV₁ ne s'efface pas entièrement devant le PDV₂ quand il est question de la mort d'Hélène. Ainsi, dans le cadre du dispositif esquissé en (2), la formule « Père éloignez de moi ce calice » fonctionne partiellement à contre-emploi, puisqu'elle actualise certes le sème /expiation/, mais aussi, paradoxalement, le sème /innocence/ : en se laissant crucifier, le Christ se sacrifie pour expier les péchés des hommes, tout en étant lui-même exempt de toute faute... En dépit des critiques formulées à son égard par e₂, L₁E₁ laisse

12 Le concept d'« auteur impliqué » (*implied author*) a été forgé par Wayne Booth ([1961] 1983 : 71–76 et *passim*). L'auteur impliqué peut être défini comme « une *image* de l'auteur (réel) construite par le texte et perçue comme telle par le lecteur » (Genette 1983 : 97 ; italiques de Genette).

13 Voir Rabatel (2015 : 36) et *passim*. Voir aussi Rabatel (2004 : 3–7).

14 Pour plus de précisions sur la vision – pas forcément flatteuse – des femmes qui ressort de l'œuvre simonienne, voir Duffy (1987).

ainsi entendre qu'il n'est en rien coupable de la mort de sa femme, mais qu'il doit malgré tout en assumer la responsabilité – fût-ce à contre-cœur.

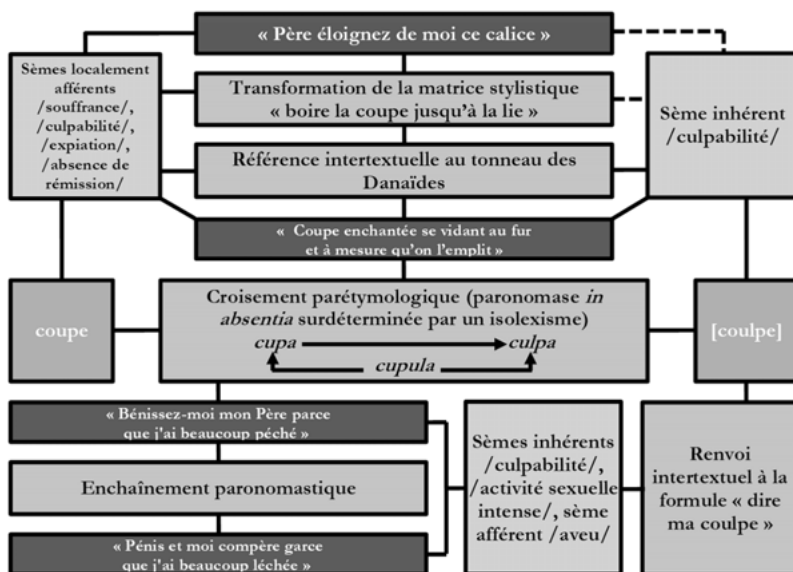


Fig. 2 : Claude Simon, *Histoire* (pp. 171–172) : Afférences sémiques locales liées à un jeu de mots

Une approche autodialogique de (2) permet de mettre au jour de nouvelles connexions analogiques entre ses composantes, elles aussi articulées autour d'un jeu de mots. Interpellé par les allusions du protagoniste de *Histoire* à ses frasques, le lecteur en vient ainsi à se pencher sur l'enchaînement paronomastique suprasegmental [« Bénissez-moi mon Père parce que j'ai beaucoup péché »] → [« Pénis et moi compère garce que j'ai beaucoup léchée »]. Le ludé de cet enchaînement renvoie aux paroles rituellement prononcées par les fidèles lors d'une confession.¹⁵ Son association avec le ludant active évidemment les sèmes inhérents /culpabilité/, /activité sexuelle intense/, mais aussi le sème afférent /aveu/ : de toute évidence, le narrateur de (2), un athée endurci comme l'était du reste Claude

¹⁵ *Benedic mihi pater, quia peccavi* (« Bénissez-moi mon père, parce que j'ai péché »). Simon modifie subrepticement cette formule en rajoutant l'adverbe « beaucoup » : voir note 10.

Simon lui-même, éprouve l'envie irréprouvable de « confesser ses péchés », autrement dit d'évoquer (fût-ce à mi-mot) la mort de sa femme pour soulager sa conscience ! De ce fait, (2) semble être aussi un développement de la matrice stylistique *dire ma culpabilité*. L'ensemble du dispositif ainsi esquissé est diagrammatisé dans la Figure 2.

3.2 L'émergence de synergies figurales complexes

Des synergies de ce genre apparaissent quand plusieurs jeux de mots se trouvent articulés entre eux. J'en veux pour preuve le texte (4), où le narrateur voit une serveuse qui porte au doigt une alliance et pense par association d'idées au mariage de sa mère :

- (4) [...] je vis qu'elle portait une alliance [§] cerclant la peau rougie et gonflée alors mariée sans doute ring the bells belles en robes à cloches comme sur cette photo où elle jouait au tennis [...] (H, 276).

On relève ici l'enchaînement suivant : synonymie interlinguistique implicite (« alliance » / [« ring »]) → homonymie implicite (du substantif anglais *ring* 'alliance', avec le verbe anglais *to ring* 'sonner', qui ont tous les deux le signifiant commun [riŋ]) → paronomase interlinguistique (« bells » [belz]¹⁶ / « belles » [belz]) → syllepse de sens sur « cloches » (l'expression « robes à cloches » désigne, par catachrèse, des robes de forme évasée ; toutefois, la proximité de la formule « ring the bells » dans le cotexte gauche réactive évidemment le sens propre du mot « cloches »). Il découle de cet enchaînement un agencement multi-relationnel reconstitué dans la Figure 3 : cet agencement restitue très efficacement la complexité des associations d'idées qui émergent simultanément dans l'esprit du narrateur de (4).

16 « Belles » ici est prononcé [belz] du fait de la liaison dans « belles en robes à cloches ».

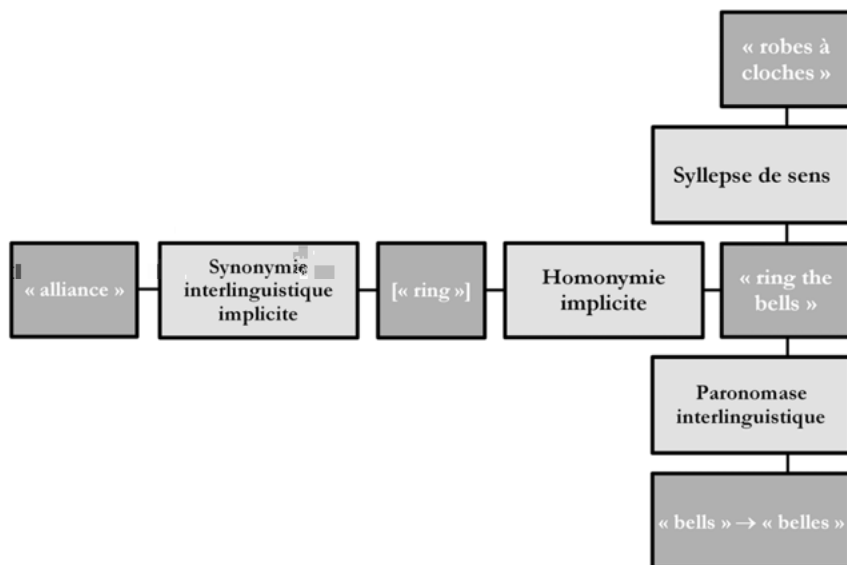


Fig. 3 : Claude Simon, *Histoire* (p. 276) : Agencement multirelationnel

3.3 L'émergence d'effets exemplificatoires

Ces effets¹⁷ reposent essentiellement sur la présence d'agencements typographiques qui fonctionnent (pour aller vite) comme des calligrammes en miniature. Un effet de ce genre apparaît sous (5), où le protagoniste de *Histoire* évoque les associations d'idées qui émergent dans son esprit quand il regarde un timbre de Memel¹⁸ :

- (5) nom (Memel) qui faisait penser à Mamelle avec dans son aspect je ne sais quoi (les deux e blancs peut-être) de glacé ville noire couronnée de neige auprès d'une mer gelée livide habitée par les femmes slaves aux cheveux de lin aux seins lourds (*les deux l de mamelle suggérant la vision de formes jumeLLes se balançant*) [...] (*H*, 286 ; je souligne ; capitales de l'auteur)

Ici, on a affaire à un enchaînement [paronomase → homéotéleute] ([memel] → [mamel] → [zymel]). Or, cet enchaînement est surdéterminé par un double effet

¹⁷ Pour plus de précisions sur le concept d'« exemplification », voir Goodman (1968 : 3–6, 45–57) ; Yocaris (2008a).

¹⁸ Memel est le nom allemand de la ville lituanienne de Klaipėda.

exemplificatoire, qui engendre textuellement l'image des « femmes slaves [...] aux seins lourds » censées habiter Memel : comme le souligne le narrateur lui-même, le double *l* du mot « mamelle » exemplifie les prédicats goodmaniens /gémellité/, /oscillation/. La forme même du texte simonien devient signifiante, puisque l'enchaînement graphémique <ll> devient un signe iconique à part entière : qu'est-ce à dire ? En termes peirciens, il fonctionne à la fois comme un diagramme¹⁹ et comme une métaphore :²⁰ il offre une représentation diagrammatique de deux formes identiques, dont la répétition renvoie métaphoriquement à l'idée de l'oscillation. Les jeux de mots associés à des effets exemplificatoires engendrent donc une *iconisation* partielle des symboles verbaux utilisés dans *Histoire* : il en découle une forme d'hétérogénéité sémiotique, à son tour abymée quand Simon choisit d'évoquer « [...] ces rébus où un objet, une lettre majuscule se déplace sur une paire de jambes en fil de fer (canne va, A court) [...]... » (*H*, 253).

L'impact cumulatif de tous ces procédés est énorme : le recours à des jeux de mots très sophistiqués dans *Histoire* donne lieu à un « déverrouillage opératoire » (Ricardou 1993 : 128) de la langue littéraire. Pour reprendre une formule célèbre de Proust (citée dans *La Prisonnière*), les jeux de mots simoniens visent à restituer « cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti » : ils permettent en fait de référencier des sensations diffuses, des impressions subjectives et des configurations conceptuelles a priori irréductibles à toute verbalisation.

4 Une finalité métatextuelle

Les jeux de mots observables dans *Histoire* attirent également l'attention du lecteur sur la matérialité verbale du récit simonien, tout en modélisant ses structures et son mode de fonctionnement. Conformément aux canons d'écriture

19 Comme Peirce (1932 : 2277) l'explique dans *Elements of logic*, un diagramme est un signe iconique représentant les relations des parties d'une chose par des relations analogues dans ses propres parties : une carte militaire, un plan du métro parisien, une maquette architecturale sont autant de diagrammes.

20 Au sens strictement peircien du terme, une relation sémiotique du type métaphorique repose non plus sur une analogie de rapports, mais sur un parallélisme entre deux systèmes relationnels différents. Ainsi par exemple un électro-encéphalogramme offre une représentation métaphorique de l'activité cérébrale, dans la mesure où les fluctuations de celle-ci (les différences de potentiel électrique produites au niveau de l'écorce cérébrale) sont visualisées par un tracé caractéristique comportant des pics et des vallées : on établit ainsi un parallélisme entre deux systèmes relationnels distincts, le premier constitué par des grandeurs physiques, le deuxième par des formes géométriques.

néo-romanesques (voir Ricardou [1973] 1990 : 60–85), Simon recourt tout au long du roman à des mises en abyme appropriées, en donnant la parole à des personnages dont les jeux de mots soulignent le potentiel à la fois transformateur, productif et (ré)organisateur de la langue : ainsi par exemple il insiste à dessein sur les expérimentations stylistiques de Lambert, qui prend un malin plaisir à perturber les messes auxquelles il assiste bon gré mal gré avec ses calembours lamentables... Des personnages comme Lambert apparaissent donc en définitive comme autant de doubles fictionnels de l'auteur impliqué²¹ de *Histoire*, comme le montre très bien (6) :

- (6) À côté de moi Lambert gueulait à tue-tête n'en ratant pas une Bite y est dans le caleçon au lieu de Kyrie Eleïsson ou encore Bonne Biroute à Toto pour Cum spiritu Tuo il en avait comme ça pour presque tous les répons chaque fois à peu près de cette force En trou si beau adultère est béni au lieu de Introïbo ad altare Dei [...] (H, 170)

On note évidemment ici la triple paronomase suprasegmentale [« Kyrie Eleïsson »²² → « Bite y est dans le caleçon »], [« Cum spiritu Tuo »²³ → « Bonne Biroute à Toto »] et enfin (*last but not least* !) [« Introïbo ad altare Dei »²⁴ → « En trou si beau adultère est béni »]. Or, cette paronomase est tout sauf gratuite... En effet, pour ne citer qu'un exemple²⁵, l'enchaînement [« Introïbo ad altare Dei » → « En trou si beau adultère est béni »] révèle entre les lignes la culpabilité qui ronge le narrateur de (6) pour ses déboires extraconjugaux : cette culpabilité sera ensuite plus ou moins explicitée dans (2), qui suit effectivement (6) de quelques lignes et met au jour sa signification cachée... (6) signale donc métatextuellement au lecteur de *Histoire* que les jeux de mots déployés dans les Nouveaux Romans créent une langue littéraire caractérisée avant tout par « une circulation générale, une liquidité permanente »²⁶ du sens : « [l]es mots deviennent des centres d'irradiation » sémantique et phonétique, qui « tendent à recomposer entre eux, de proche en proche, les relais d'un langage sous-jacent, libre et mobile » (Ricardou 1967 : 52 ; italiques de Ricardou). Un tel langage est par définition subversif, dans la mesure où son fonctionnement est à la fois dé-hiérarchisant et

21 Voir note 12.

22 « Seigneur, prends pitié » (du grec Κύριε ἐλέησον).

23 « Avec ton esprit ».

24 « J'irai vers l'autel de Dieu ».

25 Pour plus de précisions sur les prolongements sémantiques de l'enchaînement phonétique [kirie → bit i ε], qui permet d'associer l'image du Christ à celle d'un pénis et s'inscrit dans un vaste réseau de correspondances analogiques sous-tendant plusieurs romans simoniens, voir Yocaris (2002 : 201–206).

26 J. Ricardou, intervention qui suit van Rossum-Guyon (1972 : 423).

rhizomatique : il repose sur la mise en place de connexions analogiques « adventices », irréductibles aux modèles arborescents qui sous-tendent la grammaire et la syntaxe traditionnelles.²⁷ À ce titre, il constitue à n'en point douter la quintessenciation stylistique des convictions anarchistes de Claude Simon (voir p. ex. Simon 1962 : 32), ce qui explique l'aspect à la fois carnavalesque et profanatoire des jeux de mots observables dans *Histoire*.

Bref, (6) montre que la démarche simonienne ne diffère pas fondamentalement (d'un strict point de vue technique en tout cas) des tâtonnements formels de Lambert ! Un tel *modus operandi* confère au texte de *Histoire* une ambivalence illocutoire très marquée. En effet, son auteur semble revendiquer sur le plan esthétique un nivellement des valeurs typiquement postmoderne, en plaçant « tout [...] sur un même plan » (*H*, 389) : ainsi, la sophistication extraordinairement raffinée de l'écriture néo-romanesque se voit rapprochée d'un style d'expression à la fois populacier et puéril, d'une incommensurable vulgarité. Une telle posture est de toute évidence ironique, mais aussi implicitement apologétique : en effet, Simon laisse entendre que le Nouveau Roman, loin d'être comme on le croit en général (et pas forcément à tort) un mouvement littéraire élitiste et destiné à un public très restreint d'initiés, n'a fait finalement que reprendre, approfondir et systématiser un certain nombre de procédés discursifs issus de la langue populaire dans laquelle il plongerait en réalité ses racines... La convergence paradoxale entre « langue verte » et idiolecte néo-romanesque sera effectivement mise en évidence plus tard dans les sous-parties « Divertissement I et II » de *Leçon de choses* (voir Simon [1975] 2013b : 582–588, 613–619) : dans cet ouvrage, le monologue intérieur d'un ouvrier, truffé de jeux de mots populaires et argotiques, devient clairement le bilan métatextuel de toutes les innovations stylistiques introduites dans les fictions simoniennes.

5 Conclusion

Compte tenu de tout cela, on dira *in fine* que les jeux de mots observables dans *Histoire* confèrent à l'écriture simonienne une dimension éminemment participative (voir Yocaris 2016 : 116–169). En effet, ils donnent lieu à des appariements sémiotiques ponctuels reposant sur des interactions discursives très subtiles, dont le repérage et la description dépendent constitutivement des choix et des

²⁷ Pour plus de précisions sur la dimension rhizomatique de l'écriture simonienne, voir Yocaris et Zemmour (2010).

compétences herméneutiques du lecteur :²⁸ il appartient à ce dernier de reconstituer chaque fois le référent visé par tel ou tel enchaînement [ludant → ludé], en effectuant les recoupements textuels et les calculs pragmatiques qui lui paraissent s'imposer selon le cas. Simon crée ainsi un langage romanesque quasi-entièrement codé, qui nécessite un effort intellectuel conséquent pour être déchiffré... La dimension cryptique de ce langage est ironiquement soulignée en (7), par le biais d'une mise en abyme très révélatrice : le protagoniste de *Histoire* y tourne en dérision le sociolecte incompréhensible au commun des mortels de trois femmes qui *parlent chiffons* et évoquent la monture d'une bague.

(7) Ce que j'aime dit l'une c'est la façon dont il est monté juste avec ces trois griffes j'ai horreur de ces montures compliquées comme on en fait maintenant vous savez lourdes avec. Elles continuèrent à parler mais je ne pouvais pas comprendre J'essayai mais je n'y réussis pas Je pouvais comprendre chaque mot mais je ne parvenais pas à suivre c'était comme si elles avaient parlé dans une langue étrangère comme un agréable et léger bruit d'oiseaux langage de femmes comme quand j'étais enfant ces annonces de médecins ou ces réclames maladies des femmes quelque chose de mystérieux délicat et un peu terrifiant dont je savais que je serais à jamais exclu [...] cherchant dans le dictionnaire les noms les explications lisant des mots dont l'assemblage restait dépourvu de sens ne représentait rien de réel [...] (*H*, 352)

Il va de soi que le lecteur non averti de *Histoire* se trouve très exactement dans la position du narrateur de (7) : il peut (ou plutôt il croit) comprendre chaque mot du récit simonien, mais la signification d'ensemble lui échappe en raison des synergies holistiques qui se développent à son insu au sein de l'ensemble [texte + intertexte + entour pragmatique de référence]... Les jeux de mots utilisés par Simon mettent justement en évidence une partie de ces synergies, et incitent le lecteur à en chercher d'autres en creusant sous la surface textuelle : de la sorte, ils permettent de raccorder les données fictionnelles explicitées, susceptibles

28 C'est sans doute ce qui différencie la poétique néo-romanesque du jeu de mots (telle que l'envisage Simon en tout cas) des pratiques scripturales oulipiennes : qu'est-ce à dire ? Comme le souligne Christelle Reggiani (communication privée, le 7 janvier 2018), « les jeux de mots se relient souvent chez les auteurs de l'Oulipo à des contraintes formelles d'emblée explicites, ou du moins explicitables (d'où un usage plus homogène et systématique), alors que les Nouveaux Romanciers ont (sans doute) un rapport plus souple au travail formel : la forme s'élabore au fil de la genèse du texte, jusque dans le travail rédactionnel, alors que les cahiers des charges oulipiens tendent à être élaborés en amont ». On pourrait peut-être parler à ce sujet de formes « à processus » vs « à programme », mais la question mérite indéniablement des développements approfondis qui excèderaient de très loin les limites de cette étude. Pour plus de précisions sur la poétique oulipienne dans son ensemble, voir Reggiani (2014).

d'être pleinement objectivées, avec des éléments passés sous silence, qui affleurent à la surface du récit et doivent être devinés avec une part incompressible d'incertitude.²⁹ Pour tout dire, ils constituent des « pics fonctionnels » (Bonhomme 2005 : 200), qui combinent des opérations langagières, des points de vue énonciatifs, des visées référentielles et des valeurs esthétiques très disparates. Leur prolifération dans *Histoire* relève donc d'une dialectique entre l'unité et la multiplicité qui constitue une composante *sine qua non* de l'œuvre simonienne dans son ensemble.

6 Références bibliographiques

- Aroui, Jean-Louis. 1996. L'interface forme / sens en poétique (post)jakobsonienne. In Marc Dominicy (éd.), *Linguistique et poétique : après Jakobson. Langue française* 110(1). 4–15.
- Bauer, Matthias. 2015. Secret Wordplay and What It May Tell Us. In Angelika Zirker & Esme Winter-Froemel (éds.), *Wordplay and Metalinguistic / Metadiscursive Reflection. Authors, Contexts, Techniques, and Meta-Reflection (The Dynamics of Wordplay 1)*, 269–288. Berlin & Boston : De Gruyter.
- Bonhomme, Marc. 2005. *Pragmatique des figures du discours*. Paris : Champion.
- Booth, Wayne. [1961] 1983. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & Londres : The University of Chicago Press.
- Duffy, Jean. 1987. (Mis)reading Claude Simon : a partial analysis. *Forum for Modern Language Studies* 23(3). 228–240.
- de Foucault, Bruno. 1988. *Les Structures linguistiques de la genèse du jeu de mots*. Berne : Peter Lang.
- Genette, Gérard. 1983. *Nouveau discours du récit*. Paris : Seuil.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis & New York : Bobbs-Merrill.
- Groupe µ. [1977] 1990. *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Seuil.
- Guiraud, Pierre. 1976. *Les Jeux de mots*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Jiménez-Fajardo, Salvador. 1975. *Claude Simon*. Boston : Twayne.
- Peirce, Charles S. 1932. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vol. II: *Elements of Logic*. Charles Hartshorne & Paul Weiss (éds.). Cambridge (Mass.) : Harvard University Press.
- Rabatel, Alain. 2004. L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques. *Langages* 156. 3–17.

²⁹ Ce processus est à son tour abymé par la description d'une carte représentant le site archéologique de Mycènes : « [...] les contours du tertre, le ravin, étaient représentés par de petits traits en éventail, mille-pattes sinueux entourant la plate-forme où le plan des monuments aux soubassements encore visibles était figuré en lignes noires, épaisses, *prolongées par des pointillés pour les parties que les archéologues supposaient avoir existé [...]* » (H, 211 ; je souligne).

- Rabatel, Alain. 2015. Points de vue en confrontation substitutifs ou cumulatifs dans les contre-pèteries (*in absentia*). In Esme Winter-Froemel & Angelika Zirker (éds.), *Enjeux du jeu de mots : Perspectives linguistiques et littéraires* (The Dynamics of Wordplay 2), 31–64. Berlin & Boston : De Gruyter.
- Rastier, François. [1987] 1996. *Sémantique interprétative*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Reggiani, Christelle. 2014. *Poétiques oulipiennes : la contrainte, le style, l'histoire*. Genève : Droz.
- Ricardou, Jean. 1967. Un ordre dans la débâcle. In Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil. 44–55.
- Ricardou, Jean. [1973] 1990. *Le Nouveau Roman*. Paris : Seuil.
- Ricardou, Jean. 1978. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris : Seuil.
- Ricardou, Jean. 1993. Raymond Roussel ? Un académisme démesuré. In Pierre Bazantay & Patrick Besnier (éds.), *Raymond Roussel : perversion classique ou invention moderne ?*, 121–154. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- Riffaterre, Michael. 1983. *Sémiotique de la poésie*. Trad. de l'américain par Jean-Jacques Thomas. Paris : Seuil.
- Sarkonak, Ralph. 1986. *Claude Simon : les carrefours du texte*. Toronto : Paratexte.
- Simon, Claude. 1958. Un bloc indivisible. *Les Lettres françaises* 750. 5.
- Simon, Claude. 1962. Entretien. Claude Simon parle. Entretien avec Madeleine Chapsal. *L'Express* 564. 32–33.
- Simon, Claude. [1967] 2013a. *Histoire*. In Claude Simon, *Œuvres*, tome II, 145–416. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Simon, Claude. [1970] 2006a. Préface à Orion aveugle. In Claude Simon, *Œuvres*, tome I, 1181–1183. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Simon, Claude. [1975] 2013b. Leçon de choses. In Claude Simon, *Œuvres*, tome II, 555–646. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Simon, Claude. [1976] 2007. « Entretiens avec Claude Simon ». Entretiens avec Monique Juguët. *L'En-je lacanien* 8. 165–196.
- Simon, Claude. [1980] 2012. « L'absente de tous bouquets ». In Patrick Longuet (éd.), *Quatre conférences*, 39–71. Paris : Minit.
- Simon, Claude. [1986] 2006b. Discours de Stockholm. In Claude Simon, *Œuvres*, tome I, 885–902. Paris : Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- van Rossum-Guyon, Françoise. 1972. Conclusion et perspectives. In Jean Ricardou & Françoise van Rossum-Guyon (éds.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui, Tome I, Problèmes généraux*, 399–415 (suivi d'une discussion, 416–426). Paris : Union Générale d'Éditeurs.
- Yocaris, Ilias. 2002. *L'Impossible totalité. Une étude de la complexité dans l'œuvre de Claude Simon*. Toronto : Paratexte.
- Yocaris, Ilias. 2005. Sous le pagne de Jésus. Note sur la référence infratextuelle dans *Histoire*. In Ralph Sarkonak (éd.), *Claude Simon 4. Le (dé)goût de l'archive*, 195–215. Paris : Minard (La Revue des Lettres Modernes).
- Yocaris, Ilias. 2008a. Style et référence : le concept goodmanien d'exemplification. *Poétique* 154. 225–248.
- Yocaris, Ilias. 2008b. Vers un nouveau langage romanesque : le collage citationnel dans La Bataille de Pharsale. *Revue Romane* 43(2). 303–327.
- Yocaris, Ilias. 2016. *Style et semiosis littéraire*. Paris : Classiques Garnier.

Yocaris, Ilias & David Zemmour. 2010. Vers une écriture rhizomatique : style et syntaxe dans *La Bataille de Pharsale*. *Semiotica* 181. 283–312.

Yocaris, Ilias & David Zemmour. 2015. « Un texte convenablement composé » : du local au global dans les romans de Claude Simon. *Europe* 1033, *Claude Simon*. 198–210.