Le paysage comme outil herméneutique dans *Triptyque* de Claude Simon et *The English patient* de Michael Ondaatje

*Landscape as a hermeneutic tool in Triptyque by Claude Simon and The
English Patient by Michael Ondaatje*

Megan Wightman

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2418>

DOI : 10.4000/ccs.2418

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 215-228

ISBN : 978-2-7535-7795-4

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Megan Wightman, « Le paysage comme outil herméneutique dans *Triptyque* de Claude Simon et *The English patient* de Michael Ondaatje », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 30 septembre 2020, consulté le 10 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2418> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.2418>

LE PAYSAGE COMME OUTIL HERMÉNEUTIQUE DANS *TRIPTYQUE* DE CLAUDE SIMON ET *THE ENGLISH PATIENT* DE MICHAEL ONDAATJE

Megan WIGHTMAN

En géographie, on parle de la diversité d'un paysage riche en flore ou en faune. En peinture, on parle de la profondeur et de la composition d'un paysage représenté. En littérature, pourrait-on parler de la composition et de la diversité du paysage textuel? Dans cet article, nous nous appuyerons sur la richesse polysémique du mot *paysage* dans les domaines de la géographie et des beaux-arts afin d'explorer son potentiel herméneutique dans le contexte de deux romans bien différents : *Triptyque* (1973) de Claude Simon, dont l'œuvre s'inscrit dans le courant du Nouveau Roman en France, et *The English Patient* (1992) de Michael Ondaatje¹, dont l'écriture relève, aux yeux des critiques, des courants post-moderne et post-colonial de la littérature canadienne. Ces romans présentent certes des différences importantes sur les plans formel et stylistique, mais ils mettent tous deux des paysages géographiques et urbains au premier plan, et, ce faisant, sollicitent l'un des cinq sens du lecteur, la vue. Bien qu'aucun tableau ou photographie ne soit reproduit dans le texte, chaque roman accorde une certaine prééminence à la description du paysage. Nous nous appuyerons sur les acceptions géographique et picturale du mot pour proposer un outil herméneutique basé sur l'agencement des éléments romanesques et rhétoriques

1. M. Ondaatje, *The English Patient*, Toronto, Vintage Canada, 1993. Pour la traduction française, nous consultons M. Ondaatje, *L'Homme flambé*, trad. M.-O. Fortier-Masek, L'Olivier, 1993.

du texte littéraire. La métaphore du paysage engagera notre lecture dans un parcours de l'espace textuel assimilable à l'exploration d'un terrain insolite.

Notre démarche suivra deux axes principaux : d'abord, un axe formel que nous appellerons le paysage romanesque et qui a trait à la structure de la diégèse dans chaque roman. Au sein des paysages romanesques respectifs de *Triptyque* et de *The English Patient* se trouvent divers paysages diégétiques, c'est-à-dire différents lieux naturels ou urbains auxquels correspond une intrigue distincte. Nous analyserons le paysage mental des personnages² à partir des références à des peintres et à des tableaux spécifiques afin de faire ressortir un sentiment de dépaysement vis-à-vis des intrigues enchevêtrées. D'autre part, un axe stylistique que nous appellerons le paysage rhétorique permettra de révéler le travail du langage en rapport avec la description des paysages diégétiques. Nous nous attacherons à étudier la manière dont chaque auteur utilise le langage pour créer des stimuli visuels. Ces stimuli visuels mettent en place un système de renvois qui permet l'enchevêtrement des paysages diégétiques. Il engage tantôt la mémoire du lecteur en appliquant des descriptions identiques à différents scènes ou objets (Simon), tantôt celle du personnage en utilisant un lexique géographique pour rapprocher le désert égyptien et le corps féminin (Ondaatje).

LE PAYSAGE ROMANESQUE

Le paysage romanesque du texte se définit par l'ensemble des espaces diégétiques qui composent le roman. Dans le contexte de *Triptyque* et de *The English Patient*, le paysage romanesque est d'abord un paysage au premier sens du terme, c'est-à-dire une « vue d'ensemble, qu'offre la nature, d'une étendue de pays, d'une région³ ». En effet, *Triptyque* et *The English Patient* se construisent tous les deux sur un certain nombre de paysages naturels ou urbains, à chacun desquels correspond une intrigue distincte. Nous appelons alors *paysage diégétique* l'unité formée par chaque espace associé à une intrigue. Chaque paysage diégétique se distingue par ses caractéristiques physiques. Conformément à son titre, *Triptyque* met en scène trois paysages et autant de situations diégétiques distinctes – « une banlieue industrielle du Nord, où

2. On peut voir dans la notion de paysage mental une conception contemporaine du paysage état d'âme, souvent associé aux écrivains de la période romantique qui cherchaient à exprimer l'intimité psychologique d'un héros en établissant des correspondances entre les sentiments du personnage et l'environnement naturel qui l'entoure.

3. Article « paysage », TLFi, [<http://www.cnrtl.fr/definition/paysage>], 2012.

se déroule la noce ; une luxuriante campagne d'été, cadre de la noyade ; un palace dans une station balnéaire de la côte méditerranéenne, cadre de l'affaire de drogue⁴ ». *The English Patient* de son côté met en scène deux paysages principaux : le paysage italien de l'immédiat après-guerre qui correspond au récit de premier plan, et celui du désert égyptien au récit enchâssé.

Chez Simon comme chez Ondaatje, chaque paysage constitue une unité diégétique distincte qui est à la fois indépendante, et connectée aux autres par divers procédés scripturaux. Rappelons d'abord que dans *Triptyque*, le paysage méridional est décrit par l'intermédiaire d'une carte postale posée sur la table du paysage campagnard : l'image représente « un alignement de palmiers et des architectures pompeuses » (*T*, p. 780). Appartient également au paysage méridional

le visage d'une femme encore belle à l'expression angoissée [ainsi que] les visages de deux hommes, tous deux d'un certain âge, l'un méditatif et las, aux lèvres épaisses, au front haut, l'autre d'une complexion empâtée comme celles de ces ténors au masque avantageux mais qui commence à s'affaïsser. (*T*, p. 780)

Le paysage campagnard est décrit à l'occasion d'un film regardé par des personnages de la banlieue industrielle. Le film présente une série d'images dépeignant une atmosphère « "pastorale" avec vaches, pièce d'eau, chiens, arbres, oiseaux⁵... » Les images du film décrivent également des portraits de la vieille femme à la mâchoire de chien, de la domestique et son amant ainsi que des deux garçons qui jouent près de l'eau. Le paysage industriel du nord de la France apparaît sous la forme d'une illustration figurant sur la couverture d'un livre que lit l'actrice de la station balnéaire. Ce paysage est caractérisé par son décor urbain, et il est reconnaissable à la présence d'un « long mur de briques rouge sombre » et « des cheminées d'usines vomissant une fumée noire » (p. 799). Des affiches de cinéma collées sur la grange du paysage campagnard illustrent également l'affrontement physique de deux personnages et une relation tendue entre deux jeunes mariés dans la banlieue industrielle. Simon explique que, par cette imbrication de séries, on « s'aperçoit chaque fois que chacune des histoires, c'est un texte ; que chaque fois qu'on croit que c'est vrai, c'est soit un texte, soit un film, soit une affiche, soit une image qui est contemplée par un personnage des autres séries. Ce qui fait que les séries

4. A. B. Duncan, « Notice » de *Triptyque*, *CE I*, p. 1420.

5. C. Simon, « Notes sur *Triptyque* (1973) », dans M. Calle-Gruber (éd.), *Les Triptyques de Claude Simon, ou l'art du montage*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2008, p. 25.

se renvoient les unes aux autres [...]. [L]a fiction se dénonce perpétuellement comme une fiction⁶ ».

Dans le roman d'Ondaatje, les personnages essaient chacun à leur manière de se réconcilier avec leur expérience des brutalités de la Seconde Guerre mondiale. Le patient éponyme, l'infirmière Hana, l'ancien espion Caravaggio, et Kip, démineur de bombes indien, sont réunis dans l'espace d'une villa italienne bombardée. La villa se caractérise par une continuité entre les espaces intérieurs et extérieurs : « Il n'y avait guère de ligne de démarcation entre leur maison et le paysage, entre le bâtiment endommagé et les bouts de terrain brûlés ou bombardés. [...] les jardins étaient comme d'autres chambres⁷. » En vis-à-vis du paysage italien, le désert égyptien surgit dans les souvenirs énigmatiques du patient et se caractérise par l'instabilité qu'apportent les « vents permanents⁸ » qui altèrent sans cesse l'aspect du paysage désertique. Ils recouvrent et dévoilent alternativement des traces du passé – peintures rupestres indiquant la présence préhistorique de l'eau, et armes qui « semblaient provenir d'époques et de pays différents⁹ » – au point de créer un « musée dans le désert¹⁰ ». Ce lieu est principalement peuplé de trois figures : l'explorateur Almasi, le seul personnage à apparaître dans chaque paysage (quoique dans la villa, personne ne le reconnaisse, son visage ayant été totalement défiguré par les brûlures), son collègue Geoffrey Clifton, et la femme de ce dernier mais aussi amante d'Almasi, Katherine Clifton.

L'ensemble des paysages diégétiques qui composent le texte contribuent à la formation d'un paysage romanesque qui invite le lecteur à une exploration, en l'entraînant dans une structure diégétique sinueuse à la recherche d'une clé de lecture. Dans le contexte de *Triptyque*, cette exploration s'oriente vers le processus de création littéraire de Simon qui

tourne et retourne sur lui-même, comme peut le faire un voyageur égaré dans une forêt, revenant sur ses pas, repartant, trompé (ou guidé?) par la ressemblance de certains lieux pourtant différents et qu'il croit reconnaître, ou, au contraire, les différents aspects du même lieu, son trajet se recoupant fréquemment, repassant par des places déjà traversées,¹¹

6. M. Calle-Gruber, « Transcription de l'entretien filmé » dans *Les Triptyques de Claude Simon*, éd. cit., p. 35.

7. M. Ondaatje, *op. cit.*, p. 53.

8. *Ibid.*, p. 26.

9. *Ibid.*, p. 31.

10. *Ibid.*

11. C. Simon, Préface à *Orion Aveugle*, *CE I*, p. 1183.

Plus spécifiquement, Simon envisage la création du texte littéraire comme un processus de transposition du visuel dans le langage. Pour l'auteur, l'utilisation de la langue pour évoquer le pictural dépasse une fonction uniquement descriptive. Elle transporte en même temps le lecteur dans un terrain textuel insolite, et, ce faisant, exige une adaptation des pratiques de lecture : « [P]ourquoi ne pas prendre le roman moderne comme la peinture moderne, c'est-à-dire n'y chercher que ce qu'il propose? Il y a là, bien sûr, un changement dans la façon de lire¹². » L'auteur révèle que, malgré l'absence de références explicites à des tableaux ou à des peintres, son projet d'écriture s'inspire de « trois peintres aux esthétiques d'ailleurs complètement étrangères les unes aux autres et qui sont Francis Bacon, dont une grande exposition avait été montrée à Paris en 1971, Jean Dubuffet, et Paul Delvaux¹³ ». L'intention de Simon est d'utiliser le langage pour exprimer une esthétique visuelle sous la forme de

trois petites fictions tout à fait anodines [...] qui se [recoupent] et [s'entrelacent], non pas par quelque analogie ou complémentarité entre les histoires racontées, il n'y a dans tout cela aucun « symbolisme », mais, comme les triptyques peints, par une certaine unité plastique, non seulement du style, de l'écriture, mais en particulier (comme dans le triptyque de Bacon intitulé *Three studies for a crucifixion*) de la couleur (en l'occurrence le rouge, le noir et le blanc)¹⁴.

Une des façons dont l'influence de l'art visuel se manifeste dans *Triptyque* est l'anonymat des personnages. En peinture, le concept de paysage fait référence à un « tableau dont le thème principal est la représentation d'un site généralement champêtre, et dans lequel les personnages ne sont qu'accessoires¹⁵ ». Les personnages de *Triptyque* se définissent par leurs habits, leurs traits physiques et leurs relations avec d'autres personnages de la même série. L'on peut voir ainsi une similarité dans la composition d'un paysage peint et la composition du texte littéraire. De par leur manque de développement psychologique, les figures humaines de *Triptyque* se fondent dans le décor et, comme dans un paysage peint, deviennent ainsi secondaires dans l'ensemble de l'environnement représenté. En effet, dans sa correspondance avec le peintre Jean Dubuffet, Simon observe « la parenté de [leurs] démarches » (*Corr. DS*, p. 33). Les personnages dans le roman de Simon se dissimulent

12. C. Simon *et al.*, « Claude Simon, à la question » dans J. Ricardou (dir.), *Lire Claude Simon, Colloque de Cerisy*, Les impressions nouvelles, 1986, p. 407.

13. C. Simon, « Notes sur *Triptyque* », éd. cit., p. 23.

14. *Ibid.*

15. TLFi, réf. cit.

dans le paysage, comme dans le tableau de Dubuffet, *Les riches fruits de l'erreur*¹⁶. Dans une lettre datée du 23 février 1983, Jean Dubuffet écrit à Claude Simon : « Si j'incline si souvent à noyer le personnage dans les lieux qui l'entourent ce procède de mon sentiment que ce qui l'entoure n'est qu'illusoires (et fallacieuses) productions de son esprit » (*Corr. DS*, p. 58-59). En effet, le paysage romanesque de *Triptyque* se caractérise par une esthétique où le personnage est, selon les mots de Simon, « englobé, ou plutôt encastéré au sein de la nature (minérale ou végétale) qui parfois (dans un processus et un mouvement suivant ceux de la main et des choses) le submerge, le biffe, l'enveloppe de filets plus ou moins enchevêtrés, jusqu'à l'effacer en certaines circonstances » (*Corr. DS*, p. 57-58). L'on observe en effet des éléments du paysage champêtre qui ne laissent entrevoir qu'une partie des corps des personnages : « Presque entièrement cachée des vues de la rive par la végétation, la fillette apparaît aux deux garçons jusqu'à la taille » (*T*, p. 815). Ou encore les garçons qui traversent la rivière à pied : « Leurs bustes semblent flotter, sectionnés un peu au-dessous des mamelons, prolongés sous l'eau par leurs ventres et leurs jambes télescopés par la réfraction, onduleux et blancs sur le fond des cailloux moussus » (p. 836).

Chez Ondaatje, le paysage romanesque met en scène la quête identitaire des personnages qui, à son tour, engage une posture exploratrice de la part du lecteur entraîné dans les fils narratifs entrecroisés. Contrairement à *Triptyque*, le parcours sinueux que prend la quête identitaire des personnages d'Ondaatje révèle leur développement psychologique considérable. Selon le critique Wil Verhoeven,

au niveau de l'histoire, plusieurs livres d'Ondaatje concernent la recherche de personnages ou d'identités égarés, tandis qu'au niveau du discours, ils s'intéressent à la question de l'origine du moi, et constituent une exploration des manières de refléter et de construire le moi par des structures verbales¹⁷.

Si Simon évoque le tableau abstrait *Les riches fruits de l'erreur* de Dubuffet comme une des sources de son inspiration pour le roman, le texte d'Ondaatje fait référence à un tableau plutôt réaliste du Caravage. La différence de style entre les deux tableaux révèle une différence importante entre les personnages

16. Le tableau ici évoqué est reproduit à la fin de cet article.

17. W. Verhoeven, « (De)Facing the Self : Michael Ondaatje and (Auto)Biography », dans T. D'hean et H. Bertens (dir.), *Postmodern Fiction in Canada*, Amsterdam, Rodopi, 1992. p. 182, notre traduction (« on the level of story many of Ondaatje's books are concerned with the search for lost characters or lost identities, on the level of discourse, they question the nature and origin of the self, and explore ways to reflect and construct the self in verbal constructs »).

ondaatjéens et les personnages simoniens. Dans *The English Patient*, il s'agit d'une évocation de l'histoire biblique de David et Goliath¹⁸, représentée par le Caravage vers la fin de sa vie dans un tableau qui date des premières années du xvii^e siècle. Le patient décrit le tableau, et le commente de la manière suivante :

Il y a un tableau du Caravage, une œuvre tardive, *David et Goliath*, dans laquelle le jeune guerrier brandit à bout de bras la tête de Goliath, ravagée par les ans. Mais ce n'est pas cela qui donne son caractère poignant à ce tableau. On pense que le visage de David est un portrait [du Caravage jeune, et celui de Goliath un portrait] de lui âgé, ce à quoi il ressemblait à l'époque où il a peint le tableau. La jeunesse jugeant l'âge au bout de son bras tendu. L'impitoyable regard sur notre propre mortalité¹⁹.

Le réalisme des portraits de David et Goliath diffère nettement de l'abstraction des formes qui constituent le tableau de Dubuffet. Par extension, à l'abstraction des formes correspond un développement psychologique flou, voire manquant, des personnages simoniens. Le double portrait de personnages bibliques évoqué dans *The English Patient* est associé à une grande complexité psychologique des personnages ondaatjéens, au point que l'on pourrait parler de *paysage mental* des personnages, au sens de « tendances intellectuelles, morales, caractéristiques d'une personne²⁰ ». Par exemple, en évoquant le tableau du Caravage, le patient laisse deviner les préoccupations existentielles qui lui rongent la conscience. Il donne ainsi accès à son paysage mental, qui le fait voyager depuis sa perspective immobile actuelle vers une période antérieure de sa vie qui s'inscrit dans le paysage désertique égyptien. On peut observer alors un effet de miroir entre l'interprétation du tableau par le patient, et la lecture du roman par le lecteur ; pour le patient, l'unité visuelle du tableau présente simultanément deux périodes de la vie d'une seule personne (le peintre) en utilisant deux personnages différents (David et Goliath). En contrepoint, le lecteur de *The English Patient* accède, au sein de l'espace textuel, au présent et au passé de la vie du patient, mais qui se manifeste comme deux personnages différents (le patient brûlé dans la villa italienne, et l'explorateur Laszlo Almásy dans le désert égyptien).

Tout en engageant le lecteur dans une posture d'exploration, le texte dépayse ses pratiques de lectures habituelles. Dépaysement et exploration sont donc associés dans les deux romans, mais selon des modalités différentes. Chez Simon, le dépaysement du lecteur se situe au niveau du pay-

18. Voir à la fin de l'article pour une reproduction du tableau du Caravage.

19. M. Ondaatje, *op. cit.*, p. 127.

20. TLFi, réf. cit.

sage romanesque du texte. L'approche formellement insolite et l'ambiguïté, voire l'absence, des repères spatiaux-temporels entre les trois paysages diégétiques provoquent une désorientation de la lecture. Dans sa correspondance avec l'écrivain, Dubuffet exprime la déstabilisation de la perspective qui accompagne la traversée d'un territoire textuel de *Triptyque*. Dans une lettre du 15 mai 1973, Dubuffet écrit à Simon :

C'est un livre qu'on ne peut pas lire – si lire est commencer à la première page et finir à la dernière. Ici on ne finit pas. On peut faire usage du livre une vie entière. On peut le lire aussi en remontant de la fin au commencement. Il n'a pas un sens, il en a autant qu'on en veut. [...] À tout endroit qu'on l'ouvre on est immédiatement transporté dans votre monde parallèle, votre monde homologue, où se trouvent abolis le petit et le grand, le léger et le lourd, le corporel et le mental, le départ et l'arrivée, le vide et le plein. (*Corr. DS*, p. 12)

Chez Ondaatje, par contre, le dépaysement du lecteur s'accomplit dans le paysage mental des personnages. L'identité instable du patient entraîne un dépaysement à la fois métaphorique et littéral lorsque le patient fait vaciller le récit entre le paysage italien et le paysage égyptien en racontant des souvenirs de ses explorations dans le désert : « Lorsque Almásy parle, [Caravaggio] reste auprès de lui à remettre de l'ordre dans les événements. Seul le désir rend l'histoire flottante, vacillante comme l'aiguille d'une boussole. De toute façon, il s'agit du monde des nomades. D'une histoire apocryphe²¹. » Bien que l'exploration et le dépaysement qu'elle entraîne ne se situent pas au même niveau du texte dans *Triptyque* et *The English Patient*, ils relèvent tous les deux de la stylistique de la description. Dans la partie suivante, nous analyserons la manière dont Simon et Ondaatje utilisent le langage pour créer des images qui permettent l'imbrication de chaque paysage diégétique dans le(s) autre(s) paysages du roman.

LE PAYSAGE RHÉTORIQUE

Dans *Triptyque* comme dans *The English Patient*, le dépaysement est aussi littéral qu'il est métaphorique. Les paysages diégétiques se trouvent enchevêtrés les uns dans les autres en raison des interférences linguistiques. On pourrait dire que le texte « dé-payse » le récit, et, par extension le lecteur, pour l'enraciner ailleurs. Au sens métaphorique, le dépaysement peut faire référence au sentiment de désorientation provoqué chez le lecteur par cette mobilité constante du récit. Dans *Triptyque*, on observe, par exemple, les garçons du paysage campagnard qui manipulent une pellicule de film :

21. M. Ondaatje, *op. cit.*, p. 266.

Pour mieux distinguer les détails de l'image, les mains du garçon tendent le morceau de pellicule coudée en forme de U et l'élèvent vers le ciel. Le corps transparent de l'actrice couchée sur le lit défait passe alors de bas en haut sur le fond flou : d'abord le vert sombre de la colline, puis le bleu lumineux du ciel où les nuages glissent lentement en se déformant peu à peu, dessinant, comblant, effaçant, creusant de nouveau des golfes, des presque îles et des caps ébouriffés. (*T*, p. 800)

Si la présence des garçons permet de situer ce passage dans le paysage campagnard, les images de la pellicule de film font bifurquer momentanément le récit vers le paysage méditerranéen. Dans ce sens, l'instabilité de repères donne à l'expérience de lecture le caractère de la désorientation spatiale. Difficilement assimilables sur le plan diégétique, ces deux paysages ne s'articulent qu'en fonction de la superposition de stimuli visuels. L'interférence des éléments naturels du pays champêtre dans le paysage méridional semble entraver la restitution de rapports logiques et chronologiques entre les deux paysages qui s'y trouvent représentés :

Après avoir éliminé un certain nombre des fragments de films dont ils ont fait l'inventaire [...], les deux garçons assis dans l'herbe sous le pommier en ont finalement retenu cinq qui leur semblent présenter une certaine unité et qu'ils entreprennent maintenant de classer dans un ordre sur lequel ils restent toutefois incertains, (*T*, p. 848-849)

Dans *The English Patient*, le récit est relancé vers le paysage du désert au gré des souvenirs racontés par le patient, qui contemple le passé depuis sa situation immobile actuelle :

Dans la chambre à la tonnelle, le brûlé voit très loin. Ainsi, à Ravenne, le chevalier dont le corps de marbre noir paraît en vie, presque liquide, a-t-il la tête surélevée par un coussin de pierre, afin que son regard puisse, au-delà de ses pieds, contempler la perspective. Au-delà de la pluie tant désirée en Afrique. Vers leurs vies, au Caire. Leurs travaux et leurs jours²².

Le texte opère des transits entre les différents paysages diégétiques et entraîne la sensation déboussolante d'un constant va-et-vient. En peinture, on parle d'un « paysage créé par l'imagination d'un artiste, par opposition au paysage *d'après nature*²³ ». Aussi, la manipulation stratégique du langage pour servir le projet de l'écrivain constitue le *paysage rhétorique* de *Triptyque* et de *The English Patient*. Dans les deux romans étudiés, la stylistique de la description, c'est-à-dire la manière dont l'écrivain choisit de représenter linguistiquement des images saillantes de chaque paysage diégétique, engage tantôt la mémoire du lecteur, tantôt celle des personnages du roman.

22. M. Ondaatje, *op. cit.* p. 148.

23. TLFi, réf. cit.

Chez Simon, la stylistique de la description repose sur une conception rhizomatique des mots et des images. Dans la pensée de Deleuze et Guattari, le rhizome constitue « un espace organisationnel abstrait²⁴ », où « chacun des points de cet espace se trouve virtuellement connecté à tous les autres²⁵ ». Pour cette raison, le système rhizomatique a la particularité de former un « *perpetuum mobile* qui se transforme qualitativement au fur et à mesure qu'il se complexifie²⁶ ». Ce système peut s'employer pour décrire comment la description chez Simon permet l'imbrication des différents paysages diégétiques qui n'ont pourtant aucun rapport narratif entre eux.

Revenons aux garçons du paysage champêtre qui peinent à remettre de l'ordre dans les clichés de la pellicule de film ; la difficulté qu'ils constatent naît du fait que la diégèse dans *Triptyque* ne se construit pas sur une logique de continuité chronologique ou spatiale. Le roman de Simon se veut « une fiction générée uniquement à partir de descriptions²⁷ » et qui fonctionne alors sur des métamorphoses d'images qui « [confèrent] au spectacle une impression de déjà vu (ou plutôt de déjà lu) et d'à-venir²⁸ ». De cette manière, la description simonienne crée un réseau de stimuli visuels qui agit sur la mémoire du lecteur et qui permet ainsi de passer d'un paysage diégétique à un autre en fonction des associations de forme et de couleur. Simon explique que

[l]a plus grande partie des possibilités de mise en rapports dont beaucoup [...] ne se réduisent pas seulement à une simple contiguïté par associations, mais sont l'effet de « renvois » d'un élément du texte à un autre parfois très éloignés, par exemple circonférence du problème de géométrie et piste de cirque, gravure galante au mur de la chambre d'hôtel et scène à l'intérieur de la grange, affiches des différents films à la même composition, etc.²⁹

Simon construit une description autour du mot *éclaboussures* qui rapproche deux corps dissemblables appartenant à différents paysages diégétiques. Il décrit des excréments de vache dans le paysage campagnard comme suit :

Le flot jaunâtre et trouble tombe avec un bruit de cataracte sur le sol empierré du chemin, éclabousse en rejaillissant les jarrets couverts d'excréments noirâtres et se divise en franges

24. I. Yocaris et D. Zemmour, « Vers une écriture rhizomatique : style et syntaxe dans *La Bataille de Pharsale* de Claude Simon », *Semiotica*, n° 181, 2010, p. 284-285.

25. *Ibid.* p. 285.

26. *Ibid.*

27. C. Simon *et al.*, « Claude Simon à la question », éd. cit., p. 410.

28. J. Sarfati-Lanter, *Donner forme au sensible. La perception dans l'œuvre de Peter Handke, Malcolm Lowry et Claude Simon*, Champion, 2013. p. 347.

29. C. Simon *et al.*, « Claude Simon à la question », éd. cit., p. 426.

baveuses qui s'écoulent de part et d'autre en se frayant un passage sinueux suivant les déclivités et les ornières. (*T*, p. 801-802)

Quelques lignes plus loin, la description se répète, mais elle s'applique cette fois-ci aux vomissements d'un homme dans le paysage de la banlieue industrielle.

Les deux parois parallèles de l'étroit passage entre le cinéma et le mur de briques répercutent un bruit de cataracte entrecoupé de silences. [...] l'homme vomit par saccades, assisté par la femme qui, tout en lui soutenant le front d'une main, éloigne autant qu'elle le peut ses jambes des éclaboussures. Un amas rosâtre de liquide et de matières à demi digérées s'agrandit en s'étoilant entre les pieds écartés de l'homme. (*T*, p. 802)

La similarité de la description réunit un corps animal et un corps humain saisis tous les deux par le rejet de fluides corporels. En établissant des échos sonores (le bruit de « cataracte »), de forme (les « éclaboussures » qui se répandent sur le sol) et de couleur (« jaunâtre » et « noirâtre » pour la vache, « rosâtre » pour l'homme), le texte met en place une continuité entre les différents paysages diégétiques non pas autour d'un fil narratif, mais par le moyen d'une conception rhizomatique des images. Ainsi, la stylistique de la description chez Simon correspond à une caractéristique principale du rhizome : « les éléments [...] mis en relation sont fondamentalement *hétérogènes* [et] leur fonction, leur nature et leur position se modifient en même temps que les rapports qui les relient entre eux³⁰ ». Ce faisant, il fait des objets décrits les agents autour desquels le texte transite d'un paysage diégétique à un autre. Faisant partie d'un système rhizomatique, les objets décrits sont alors appréhendés via le « caractère polymorphe, inépuisable et labile de la perception par le biais d'images appropriées³¹ ».

L'écriture d'Ondaatje diffère de celle de Simon dans la mesure où sa fiction ne se construit pas uniquement sur la description. Pour Wil Verhoeven, il y aurait tout de même chez Ondaatje « un potentiel créatif dans l'usage poétique de la langue qui puise dans l'imaginaire et qui transcende ainsi le niveau cognitif de l'exploration et de la communication historiques³² ». Lorsqu'on se

30. I. Yocaris et D. Zemmour, art. cité, p. 285.

31. J. Sarfati-Lanter, *op. cit.*, p. 173. On note également cet exemple de correspondance d'images, peut-être le plus saillant du roman, commenté ainsi par Simon lui-même : « à la description du lapin dépouillé sur la table de cuisine répond la description de la femme étendue nue sur le lit d'une chambre d'un palace de la Côte d'Azur, image qui m'a été fournie par cette *Lying figure with hypodermic syringe* de [Francis] Bacon, la femme, dans mon histoire, étant dans un état d'angoisse – or on dit en français de certains états d'angoisse "être comme un écorché vif" ou "avoir une sensibilité d'écorché" » (« Notes sur *Triptyque* », éd. cit., p. 26).

32. W. Verhoeven, *op. cit.*, p. 199, notre traduction (« according to Ondaatje there is a creative potential in the poetic use of language that taps into the imaginary and thus transcends the level of cognitive historical exploration and communication »).

focalise sur la manière dont le patient raconte son histoire, on constate que la rhétorique descriptive consiste à user d'un lexique géographique pour décrire le corps de l'amante d'Almásy. Ainsi, à la différence de la description chez Simon, le paysage rhétorique d'Ondaatje engage la mémoire du personnage plus que celle du lecteur. En même temps, l'effet de la description est similaire au sens où l'objet décrit, le corps de Katherine, se confond avec les traits physiques du paysage désertique³³.

Suite à l'incendie de l'avion, Katherine Clifton se voit « métamorphosée en feuilles et en brindilles³⁴ ». Ainsi, par ce lexique végétal, son corps devient une composante du paysage dans lequel elle a péri. Dans les remémorations du patient Almásy, sa relation érotique avec Katherine est représentée par les éléments géographiques qui caractérisent le désert. Il se souvient ainsi des moments où il « lui rentra dedans, collant son cou contre l'épaule gauche de la jeune femme, sur ce plateau nu, au-dessus des sequins³⁵ ». Après la mort tragique de Katherine, son incarnation dans le paysage désertique continue à hanter Almásy : « [J]e luttais contre sa présence toute proche, obsédé, en vérité, par sa bouche, par ses genoux, par les blanches plages de son ventre, tandis que j'écrivais mon livre [...]. J'étais incapable d'éloigner son corps de la page³⁶. » L'application du même lexique géographique pour décrire un corps aussi bien qu'un paysage (par exemple, l'épaule comme un « plateau nu » et le ventre comme de « blanches plages ») fait qu'il devient impossible pour Almásy, et pour le texte, de parler de l'un sans qu'une image de l'autre ne soit simultanément évoquée. Pour cette raison, lorsqu'Almásy raconte le temps passé dans le désert « avec autant d'honnêteté que s'[il avait] parlé d'elle³⁷ », le paysage rhétorique est immédiatement lié au paysage psychologique du patient. On pourrait dire que, pour le patient, l'utilisation du lexique géographique pour évoquer son amante disparue témoigne d'un « désir d'unification et d'harmonisation [et] suggère en même temps l'échec, dans la mesure

33. Si le fonctionnement rhizomatique du texte dans le cas de *The English Patient* n'est pas assez manifeste pour mériter toute une analyse, on peut tout de même observer une tendance stylistique dans la description ondaatjienne à se rapprocher du rhizome. Dans les souvenirs du patient, notamment, il y a deux objets dissemblables, le corps féminin et le paysage désertique, qui sollicitent le même lexique descriptif qui fait que l'un se fond dans l'autre. De cette façon, le paysage désertique et le corps féminin « se retrouvent tous sur le même plan, sans qu'il soit possible de les hiérarchiser ». Voir I. Yocaris et D. Zemmour, art. cité, p. 285.

34. M. Ondaatje, *op. cit.*, p. 191.

35. *Ibid.*, p. 263.

36. *Ibid.*, p. 253-254.

37. *Ibid.*, p. 259.

où le surgissement du sensible paraît déstabiliser la représentation et en miner les effets de bouclage et de finitude³⁸ ».

En fin de compte, *Triptyque* et *The English Patient* réfléchissent, chacun à leur manière, à la façon dont une histoire se construit et se raconte. Ils sont toutefois bien différents sur les plans formel, stylistique et thématique. Afin d'analyser leurs différences, nous avons eu recours à un élément commun : les paysages naturels ou urbains qui se trouvent au premier plan du texte. Les analyses menées ci-dessus suggèrent que le potentiel herméneutique du paysage réside dans sa double appartenance disciplinaire. Sa manifestation géographique et picturale révèle une richesse de nuances sémantiques qui peuvent s'appliquer métaphoriquement à l'interprétation du texte littéraire. En partant de la signification du terme « paysage » en géographie et en peinture, on peut étudier notamment les perspectives diégétique, romanesque, mentale et rhétorique qui composent l'ensemble d'un roman. En observant le paysage romanesque de chaque texte qui met en lumière l'enchevêtrement des divers environnements, et en adoptant la posture de lecture exploratoire à laquelle invite le terme « paysage », nous avons étudié le paysage mental des personnages au sein de chaque roman à partir de deux tableaux : *Les riches fruits de l'erreur* de Dubuffet, un tableau abstrait qui correspond au manque de développement psychologique des personnages de Simon, et *David et Goliath*, un double portrait du Caravage associé à la complexité psychologique des personnages d'Ondaatje, et du patient éponyme en particulier. En constatant le dépaysement qui résulte de ces explorations formelles et psychologiques, notre article s'est ensuite focalisé sur le paysage rhétorique, constitué par des techniques stylistiques qui engagent la mémoire et le sens de la vue. L'étude de la description et de l'utilisation du langage montre comment chaque roman met en place « ces échos, ces interférences, ces courts-circuits, ces “convocations”³⁹ » entre les paysages diégétiques chez Simon, et ce que l'imbrication des paysages révèle chez Ondaatje au niveau de la psychologie du patient. Pour cette raison, les pratiques de lecture demandées par *Triptyque* et *The English Patient* s'apparentent à l'exploration et à la (re) découverte d'un paysage insolite, à la fois littéral et littéraire.

Megan Wightman est lauréate de la seconde édition du prix Claude et Réa Simon, destiné à encourager la recherche consacrée à l'œuvre du romancier. Le prix récompense tous les deux ans un article inédit tiré d'un chapitre de thèse en cours ou d'un travail accompli au niveau du master.

38. J. Sarfati-Lanter, *op. cit.*, p. 173.

39. C. Simon *et al.*, « Claude Simon, à la question », éd. cit., p. 425.

Jean Dubuffet, *Les riches fruits de l'erreur* (1963), huile sur toile, 114 × 146 cm.

Michelangelo Merisi da Caravaggio, *David avec la tête de Goliath* (1606-1607), huile sur toile, 110 × 91 cm, musée du Prado, Madrid.