« Face chevaline » et « tête d'échassier » : la caricature anthropozoomorphe dans l'œuvre de Claude Simon

“Horse Face” and “Wader Head”: Anthropozoomorphic Caricature in Claude Simon’s Novels

Mélanie Leneveu

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/2883>

DOI : 10.4000/ccs.2883

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 3 septembre 2020

Pagination : 127-139

ISBN : 978-2-7535-8065-7

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Mélanie Leneveu, « « Face chevaline » et « tête d'échassier » : la caricature anthropozoomorphe dans l'œuvre de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 15 | 2020, mis en ligne le 03 septembre 2021, consulté le 05 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2883> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.2883>

« FACE CHEVALINE » ET « TÊTE D'ÉCHASSIER » : LA CARICATURE ANTHROPOZOOMORPHE DANS L'ŒUVRE DE CLAUDE SIMON

Mélanie LENEVEU

« La preuve de l'importance de l'image dans l'œuvre de Claude Simon n'est plus à faire¹ » : les rapports et références de notre auteur aux arts graphiques, notamment à la peinture, à la photographie ou encore au cinéma, ont été l'objet de nombreuses études et d'entretiens². Mais d'autres images émaillent les textes simoniens, et notamment des portraits de personnages qui relèvent de la caricature, dont Sophie Guermès évoque le « surgissement³ » en particulier dans *L'Invitation*. Parmi les nombreux « procédés de déconstruction⁴ » qui existent dans la caricature, c'est-à-dire dans les portraits à charge mettant exagérément l'accent sur un trait jugé caractéristique du sujet dans une intention plaisante

1. B. Bonhomme, « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », *Cahiers de Narratologie*, n° 16, 2009, consultable en ligne : [<https://journals.openedition.org/narratologie/1025>].

2. Parmi les études, voir A.-L. Blanc, « L'écriture de Claude Simon au miroir des arts graphiques », *Études*, n° 419, nov. 2013, p. 509-518 ; B. Ferrato-Combe, *Écrire en peintre : Claude Simon et la peinture*, Grenoble, ELLUG, 1998 ; I. Albers, *Claude Simon, moments photographiques*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007 ; B. Bonhomme, *Claude Simon, la passion cinéma*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2010 ; M. Calle-Grüber, *Les Triptyques de Claude Simon ou l'art du montage*, Presses Sorbonne nouvelle, 2008. Parmi les entretiens, voir « Je travaille comme un peintre », entretien avec J.-M. de Montremy, *La Croix*, 19 oct. 1985 ; « Claude Simon photographe », entretien télévisé, émission « Les arts » diffusée le 16 mars 1992 ; « Réponse à une enquête : film et roman, problèmes du récit », *Les Cahiers du cinéma*, numéro spécial Noël 1966, p. 85.

3. S. Guermès, « De l'incohérence événementielle à la nécessité poétique : la *glasnost* selon Claude Simon », dans *Cahiers Claude Simon*, n° 7, PUR, 2011, p. 120.

4. *Ridiculosa*, n° 8 (« Les procédés de déconstruction de l'adversaire »), Brest, EIRIS-UBO, 2001.

ou satirique⁵, ce sont la disproportion anatomique ainsi que la métamorphose, et plus particulièrement l'animalisation de certains personnages, qui ont retenu notre attention. La distorsion des traits du visage et des silhouettes ainsi que leur association à des caractéristiques physiques animales sont très fréquentes dans les romans. Néanmoins, le caractère satirique de la caricature animalière dans les descriptions simoniennes pose question : Claude Simon proclame en effet ne pas être un moraliste⁶, refusant la conception classique d'une satire qui chercherait, « en mettant en évidence le vice, à instruire et à moraliser⁷ » son lecteur. Il convient donc d'interroger les dimensions esthétique et éthique de la caricature anthropozoomorphe dans l'écriture simonienne et la possible influence de la caricature du XIX^e siècle.

MODALITÉS DE LA CARICATURE ET ESTHÉTIQUE DU COLLAGE

Le foisonnement d'exemples de caricatures relevés dans des romans écrits à plusieurs décennies d'intervalle, du *Tricheur* au *Tramway*, nous montre leur ancrage profond dans l'univers mental de Claude Simon. Mais *Gulliver* est l'œuvre qui explicite le plus le lien entre ses personnages et l'univers des fables et de la caricature animalière, chacun d'entre eux étant en effet associé à un animal qui lui est propre et qui lui prête ses traits physiques : le pilier de l'équipe de rugby a par exemple « l'expression penaude et inquiète d'un molosse pris en faute » (*Gul.*, p. 48) tandis que l'oncle Pierre ressemble à « un de ces pachydermes endormis dans la vase » (*Gul.*, p. 135). L'un des employés du journal a quant à lui une « tête d'échassier » (*Gul.*, p. 342), et la femme de ménage d'Herzog un « profil aigu de rapace » (*Gul.*, p. 379). Ces portraits animalisés apparaissent de manière ponctuelle dans l'œuvre, tandis que d'autres sont repris d'un chapitre à l'autre, la référence à un animal particulier permettant alors l'identification du personnage présent dans le passage. C'est notamment le cas pour Herzog l'oiseau de nuit⁸ et pour les frères jumeaux

5. Définition du CNRTL [en ligne], disponible sur : [\[http://www.cnrtl.fr/definition/caricature\]](http://www.cnrtl.fr/definition/caricature).

6. « [N]on seulement je ne suis pas un moraliste, mais encore il y a quelque chose dans mon esprit qui fait que j'éprouve un insurmontable ennui lorsqu'un auteur veut me faire croire qu'il raconte une histoire exemplaire » (*QC*, p. 82).

7. P. Engel, « La pensée de la satire » dans S. Duval et J.-P. Saïdah, *Modernités*, n° 27 (« Mauvais genre. La satire littéraire moderne »), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2008, p. 35.

8. « la silhouette de vieil oiseau » (*Gul.*, p. 60) ; « comme un de ces oiseaux de nuit » (p. 84) ; « Sa figure de vieillard chauve avait quelque chose de pleurard et d'effaré qui faisait penser à l'expression de ces oiseaux nocturnes éblouis par une lumière soudaine » (p. 306).

De Chavannes dont le visage « chevalin⁹ » est d'ailleurs qualifié de « caricatural ». Il est en revanche difficile d'identifier précisément l'animal offrant sa physionomie à Bobby, qui est successivement associé au fil du texte à une « espèce rongeuse », « carnassière » ou féline¹⁰ :

Quelque chose d'ailleurs qui tenait plus du museau que du visage, l'apparentant à un de ces petits animaux furtifs, voleurs, rusés et couards de l'espèce rongeuse ou carnassière aux épaisses fourrures fauves, aux oreilles mobiles et vigilantes [...]. Il semblait, yeux mis à part, sortir tout entier, museau, échine étroite, canines, des illustrations d'une de ces histoires d'animaux parlants où, à force d'entendre épeler textes et commentaires, il aurait appris à lire, sans préjudice de ce qu'avaient pu lui apprendre au sujet de la morale, les conclusions désenchantées du fabuliste. (*Gul.*, p. 52-53)

Par le biais de cette description, le narrateur fait entrer l'ensemble des personnages animalisés de *Gulliver* dans l'univers des *Fables* de La Fontaine et plus particulièrement des illustrations réalisées par Jean-Jacques Grandville, spécialiste des illustrations et caricatures anthropozoomorphes¹¹ dont les dessins à tête de poisson sont d'ailleurs évoqués plusieurs décennies plus tard dans *Le Tramway*¹².

Quelques citations et descriptions explicites de caricatures du XIX^e siècle peuvent ainsi être relevées dans différents romans simoniens : dans *Le Vent*, Montès est comparé à un personnage « que l'on dirait sort[i] de Daumier, du type échassier, poussièreux et râpé¹³ » (*V*, p. 80), tandis que le *Charivari*, journal satirique auquel ont participé Grandville et Daumier, est cité dans *Les Géorgiques*¹⁴. La caricature « Flaubert disséquant Emma Bovary » de Lemot est aussi décrite dans *Le Jardin des Plantes*¹⁵. Mais dans la plupart des cas, davantage qu'une référence précise, c'est le souvenir que l'auteur garde d'une ou de plusieurs caricature(s) qui semble décrit, ce qui rend difficile l'identi-

9. « toute sa tête aux traits chevalins » (*ibid.*, p. 41), « la bourbonnienne tête de cheval » (p. 42), « le visage caricatural qui semblait résulter, s'esclaffant toutes dents dehors, du coït d'Alphonse XIII et d'une jument » (p. 125).

10. « son air félin d'animal à la fois innocent et rusé » (*ibid.*, p. 328).

11. « [L]es animaux de Grandville, comme apprivoisés, ont pris figure humaine » (A. Renonciat, *La Vie et les œuvres de J.-J. Grandville*, ACR éditions-Vilo, 1985, p. 208).

12. « le corps de quelque invisible géant qui comme dans certains dessins de Grandville aurait pu être celui d'un poisson ou du moins en avoir la tête » (*Tram.* p. 1284).

13. Voir notamment la caricature de Daumier intitulée « Séance de nuit », publiée dans *Le Charivari* du 23 février 1850.

14. « les collections du CHARIVARI, de LA VIE PARISIENNE et de L'ARTISTE », (*G*, p. 772).

15. Caricature publiée dans *La Parodie* du 5-12 déc. 1869 à laquelle il est fait allusion p. 1103 : « je ne suis pas Flaubert brandissant au bout d'un scalpel le cœur disséqué et sanglant d'Emma ».

fication de l'image-source. Ainsi, la silhouette d'Herzog n'est pas comparée à une image bien définie mais apparaît « comme ces caricatures de personnages aux aventures comiques et hebdomadaires au bas de la deuxième page des journaux » (*Gul.*, p. 95). Il faut noter ici l'emploi récurrent chez Claude Simon de formules qui relèvent de la comparaison, telles que « comme » ou « qui ressemblait à », en même temps que le déterminant démonstratif « ces » dont l'emploi au pluriel renforce le caractère vague de ce qui est montré tout en convoquant les souvenirs du lecteur. Cet effet est parfois amplifié par la construction partitive « un(e) de ces ». De même, dans *Le Jardin des Plantes*, Pierre Bérégovoy, jamais nommé explicitement¹⁶, est désigné comme un « ancien employé de la Compagnie des chemins de fer, pourvu par les caricaturistes d'une tête de chimpanzé » (*JP*, p. 1015), ce qui peut créer un effet de connivence avec le lecteur cultivé reconnaissant l'homme sous la périphrase, même s'il nous a été impossible de retrouver les caricatures représentant explicitement l'ancien Premier ministre sous les traits d'un singe.

L'influence de la caricature anthropozoomorphe chez Claude Simon repose sur la focalisation du narrateur sur la disproportion anatomique du personnage décrit, sur un trait physique caractéristique de sa physionomie. Des substantifs normalement réservés aux animaux peuvent alors être employés pour désigner des parties du corps humain, notamment les « naseaux » (*Gul.*, p. 41) pour évoquer les narines de Jo de Chavannes, dont l'« énorme main flatt[e] au passage une croupe de femme » (*Gul.*, p. 125). Il en est de même pour des adjectifs tels que « léonine », utilisé à plusieurs reprises pour caractériser Bert, journaliste et écrivain dont « l'épaisse chevelure léonine [...] [qui] faisait paraître plus grosse encore une tête dont la masse disproportionnée écrasait le reste du corps » (*Gul.*, p. 64) et qui rappelle les caricatures de Victor Hugo réalisées par Benjamin Roubaud¹⁷ ou Honoré Daumier¹⁸. Si les têtes et les visages sont dans les cas précédents le support d'une animalisation partielle, car focalisée sur cette partie du corps, l'apposition d'un nom d'animal au substantif qui désigne un personnage permet quant à elle l'animalisation de toute la silhouette, comme pour la tenancière de bordel désignée comme « la femme crapaud » (*Gul.*, p. 370). Plusieurs espèces animales peuvent alors se superposer à l'humain : le narrateur du *Jardin des Plantes* attribue une

16. Voir la note 2 de l'édition Pléiade, *CE I*, p. 1509.

17. Lithographie issue de la série *Le Panthéon charivarique*, publiée dans *La Caricature* du 10 oct. 1841.

18. Lithographie issue de la série des *Représentants représentés*, publiée dans *Le Charivari* du 20 juil. 1849.

tête de « chouette » à la « vieille dame éléphant » (*JP*, p. 1165) à cause de ses lunettes rondes, de son nez crochu, et de ses bajoues¹⁹.

Les portraits anthropozoomorphes relèvent donc de l'esthétique du collage²⁰, tant du fait de leur composition marquée par l'hybridation²¹ que de leur place dans les romans : ces caricatures qui semblent issues d'illustrations de fables ou de journaux du XIX^e siècle côtoient en effet des références à des tableaux, à des scènes cinématographiques ou théâtrales, mais aussi aux mythes antiques, gréco-latins²² comme égyptiens²³, le tout pour évoquer des personnages ancrés pour la plupart dans le XX^e siècle. Ils créent de plus un effet comique, d'abord en tant que « grimace unique et définitive²⁴ » du personnage ainsi caricaturé, mais aussi du fait de leur surgissement et de leur caractère incongru qui suscitent la surprise du lecteur ; mais le comique est rarement léger chez Claude Simon, dans la mesure où il prend souvent place au sein de moments de tension dramatique. C'est le cas par exemple dans *Gulliver* lorsque Bert est présenté en train d'« aboyer²⁵ » alors qu'il apprend la mort de Bobby, description qui peut rappeler le portrait-charge de Victor Hugo représenté par Grandville sous les traits d'un chien²⁶, et ce d'autant

19. « Avec son nez épais et ravagé, ses lunettes rondes cerclées de fer et son nez court, légèrement crochu, elle faisait un peu penser à une chouette, la bouche coincée entre les bajoues flasques » (*JP*, p. 1166).

20. « Puisque vous me parlez de mes collages (pour lesquels je me sers d'éléments préfabriqués : des personnages, des animaux, des fleurs, etc. découpés dans des magazines ou des reproductions de tableaux), j'ai appris en les faisant, plusieurs petites choses qui, je crois, sont aussi valables pour mes romans » (C. Simon, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier » [1972], *Cahiers Claude Simon*, n° 9, 2014, p. 17-18).

21. P. Ancet, « La perception des monstres hybrides. Figures récurrentes de l'imaginaire et tératologie objective », dans J. Poirier, *L'Animal littéraire : des animaux et des mots*, Éditions Universitaires de Dijon, 2010, p. 211.

22. « quelque monstre qui serait tapi dans un coin caché au fond des couloirs de marbre (peut-être dans les sous-sols, comme la chaudière du calorifère) : une sorte de ruminant impotent et obèse [...] » (*Hist.*, p. 189).

23. « les hommes à têtes [...] d'hippopotames ou de chacals », (*I*, p. 980).

24. H. Bergson : « Mais une expression comique du visage est celle qui ne promet rien de plus que ce qu'elle donne. C'est une grimace unique et définitive. On dirait que toute la vie morale de la personne a cristallisé dans ce système. Et c'est pourquoi un visage est d'autant plus comique qu'il nous suggère mieux l'idée de quelque action simple, mécanique, où la personnalité serait absorbée à tout jamais. » (*Le Rire, essai sur la signification du comique*, [1900], PUF, 1967, p. 25).

25. « elle assistait à quelque parodie angoissante du langage, à la mimique de quelque pitre amer et shakespearien tournant en dérision celui que l'on dit être le plus noble des dons faits à l'homme, puis soudain, cou, profil, se tendirent, projetés en avant, aboyant dans la direction de l'invisible interlocuteur » (*Gul.*, p. 340).

26. J.-J. Grandville, *Charge d'Alexandre Dumas et Victor Hugo*, gravure sur bois extraite des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, 1842.

plus que le terme de « chevelure léonine » employé auparavant associait déjà Bert à la figure d'Hugo.

Les caricatures anthropozoomorphes simoniennes, du fait de leur nature hétéroclite et comique, peuvent ainsi être rapprochées de l'effet de « pot-pourri » produit par la *satura* latine²⁷, ce genre poétique caractérisé par le mélange et qui a donné naissance à la satire moderne, « qui se délecte de travers, de vices et de folies, qui dénigre, dégrade et démolit²⁸ » ceux qu'elle vise en les tournant en ridicule.

UNE VISION SATIRIQUE DE LA SOCIÉTÉ ?

Le terme de « satire », employé par Sophie Guermès²⁹, Jean-Yves Laurichesse³⁰ et Nathalie Piégay-Gros³¹ pour décrire notamment *L'Invitation* et *Le Jardin des Plantes*, pose néanmoins question quand il s'agit de caractériser la pratique simonienne de la caricature anthropozoomorphe. Selon Dominique Viart³², il existe en effet une « différence de style et d'enjeux » entre la « *logorrhée* des pamphlétaires³³ » et l'écriture de Claude Simon, qui invalide « les procédures mêmes du jugement social » et « ne prétend pas éduquer son lecteur ». Mais si l'auteur n'a pas pour but de changer le monde qui l'entoure, il n'en porte pas moins un regard à la fois critique et humoristique sur ce

27. L'expression *satura lanx*, désignant à l'origine une coupe remplie d'une macédoine de fruits, est à l'origine du genre de la *satura*. À ce sujet, voir S. Duval et J.-P. Saïdah, *Mauvais genre*, éd. cit., p. 6.

28. *ibid.*, p. 5.

29. « *L'Invitation* est donc un récit satirique employant des effets comiques diversifiés (du raccourci périphrastique à la répétition), empruntant à des modes d'expression comique non littéraires, souvent visuels (caricatures, images de bandes dessinées ; films muets) » (S. Guermès, *op. cit.*, p. 135).

30. « Ces textes [...] contiennent tous une dimension satirique » (J.-Y. Laurichesse, « Le rire du voyageur : Claude Simon en URSS », dans A. Chamayou et A.B. Duncan (dir.), *Le Rire européen*, PUR, 2010, p. 277).

31. « L'importance de la satire dans ces romans confirme encore cet évitement de tout point de vue idéologique : il importe de dénuder les vices et les tares des institutions et des individus plus que de prendre dans la trame d'une dialectique les différents acteurs du processus social » (N. Piégay-Gros, « Mélancolie du montage, *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », dans E. Bouju (dir.), *L'Engagement littéraire*, PUR, 2005, p. 286).

32. « La contestation de Céline par Simon est bien plus profonde que celle que lui attribue BHL en trichant avec le propos de Simon : si elle reconnaît le talent descriptif, elle conteste le "style imprécateur". C'est-à-dire le style, exacerbé, de la satire » (D. Viart, « Sartre-Simon : de la "littérature engagée" aux "fictions critiques" », *Cahiers Claude Simon*, n° 3, 2007, p. 110).

33. Sur la conception de la satire comme injure depuis le XVIII^e siècle, voir P. Debailly, « Nicolas Boileau et la Querelle des Satires » : « le mot satire [est devenu] chez les philosophes des Lumières et notamment chez Voltaire un terme injurieux, synonyme de diffamation, d'outrage, d'agression *ad hominem* » (*Littératures classiques*, vol. 68, n° 1, 2009, p. 132).

dernier, en dévoilant ses travers et ses postures par le biais du ridicule : il se place en effet en observateur de ses contemporains, non pas dans une position surplombante, mais en étant séparé d'eux comme par des « barreaux d'une invisible cage de zoo³⁴ » ou la vitre d'un aquarium³⁵. Il s'agit d'une séparation certes étanche, dans la mesure où notre auteur se décrit, d'après la formule de Dominique Viart, comme plongé dans un « Umwelt³⁶ [...] trop radicalement étranger³⁷ » pour partager son expérience avec quiconque et pour espérer provoquer un quelconque changement dans le monde, mais aussi transparente, qui permet l'« immersion » dans le monde et le « dévoilement » de ses rouages. Le lecteur assiste donc, à travers l'emploi de caricatures anthropozoomorphes, à une remise en cause des normes et des masques sociaux qui relève d'une forme de satire sceptique, qui déstabilise les valeurs en les parodiant et qui n'en propose pas d'autres pour remplacer celles qui ont été sapées³⁸.

Certains animaux sont ainsi utilisés de manière récurrente par Claude Simon pour décrire des personnages appartenant à une catégorie sociale particulière. C'est le cas par exemple de la comparaison entre les officiers et des échassiers, présente dans *Histoire*³⁹, dans *Les Géorgiques*⁴⁰, dans *L'Acacia*⁴¹ et dans *Le Jardin des Plantes*⁴². Ce procédé rappelle les productions des caricaturistes du XIX^e siècle férus de zoophysionomie, cette doctrine pseudo-scientifique selon laquelle hommes et femmes possèdent le caractère de l'animal avec lequel ils partagent des caractéristiques physiques, ce qui permettrait d'établir des typologies sociales. Johann Kaspar Lavater, qui s'était notam-

34. « le patron, l'espèce de cynocéphale costumé, semblait s'éloigner de lui, non plus séparé maintenant par les barreaux d'une invisible cage de zoo mais par d'infranchissables épaisseurs de verre, de silence, de temps, comme s'il était enfermé en réduction dans une de ces cages vitrées sous lesquelles on conserve dans les musées ces automates effrayants et grotesques » (*P*, p. 543).

35. « comme si l'un de nous (mais lequel ?) était un animal dans un zoo, ou, mieux, un aquarium, puisqu'il y a une vitre pour bien séparer les éléments différents dans quoi chacun de nous se meut » (*SP*, p. 9).

36. Son « univers propre », concept théorisé par J. von Uexküll dans son ouvrage *Mondes animaux et mondes humains*, [1934], Pocket, 2004.

37. D. Viart, *op. cit.*, p. 120.

38. « la lecture sceptique [...] ne laisse rien pressentir de respectable sous la dérision » (P. Engel, *op. cit.*, p. 36).

39. « officiers moustachus et paludiques aux tuniques de toile aux pantalons en accordéon rogues susceptibles avec leurs visages secs leur système pileux noir semblables à des espèces d'échassiers » (*Hist.*, p. 414).

40. « le temps de figurer comme un groupe d'oiseaux bizarres, astiqués et cambrés » (*G*, p. 710).

41. « les officiers supérieurs au garde-à-vous également [...], comme des sortes d'échassiers, d'oiseaux bizarres, cambrés, rigides, à la fois rogues, sévères et fragiles » (*A*, p. 1040).

42. « il avait quelque chose d'un échassier », (*JP*, p. 931).

ment inspiré des dessins de Charles Le Brun⁴³ et de Della Porta⁴⁴ pour écrire son traité sur ce sujet⁴⁵, a ainsi connu une grande diffusion à l'époque de Daumier et de Grandville⁴⁶ : ses travaux ont en effet eu une influence graphique chez les caricaturistes de l'époque, mais aussi chez des auteurs tels que Balzac⁴⁷, et, donc, Claude Simon. Ainsi, dans *Gulliver*, la tenancière de la maison de passe est désignée sous l'expression de « femme crapaud » (*Gul.*, p. 370) et sa fille prostituée « ressembl[e] à une grenouille » (*Gul.*, p. 359), comme si le statut social de sa mère lui avait été transmis en même temps que sa physionomie. Le cheval est un exemple d'animal symbolisant la reproduction sociale qui mérite d'être développé, dans la mesure où les personnages d'ascendance aristocratique sont décrits avec des traits chevalins dans différentes œuvres. Les expressions de « bourbonnienne tête de cheval » (*Gul.*, p. 42) et, s'agissant de Tom, de « visage caricatural qui semblait résulter, s'esclaffant toutes dents dehors, du coït d'Alphonse XIII et d'une jument » (*Gul.*, p. 125) font ainsi inexorablement porter des traits chevalins aux membres de la dynastie des Bourbons, tandis que dans *La Route des Flandres*, Blum attribue des sabots à de Reixach, par ailleurs qualifié d'« étalon », et à la grand-mère de ce dernier⁴⁸. Ce type de portraits animalisés permet donc, d'après Robert Buch, la dénonciation du ridicule⁴⁹ de postures typiques dans certains milieux sociaux, ici la morgue des officiers et l'attitude cavalière des aristocrates.

Nous assistons de plus à une redistribution, à un redécoupage des frontières sociales : les groupes représentés à travers chaque figure animale ne se

43. L.-J.-M. Morel d'Arleux, *Dissertation sur un Traité de Charles Lebrun concernant le Rapport de la Physionomie Humaine avec Celle des Animaux*, Chalcographie du Musée Napoléon, 1806.

44. G. Battista Della Porta, *De humana physiognomonia*, Giuseppe Cacchi, 1586.

45. J. K. Lavater, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, Depélafoi, 1820.

46. M. Dumont, « Le succès mondain d'une fausse science : la physiognomonie de Johann Kaspar Lavater », *Actes de la recherche en sciences sociales*, t. 54, 1984, p. 2-30.

47. À ce sujet, voir R. Borderie, « Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine* », journée d'études du GIRB, 7 juin 2009, en ligne : [http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/wa_files/Bestiaire-Borderie.pdf] (page consultée le 11 avril 2019).

48. « Ou plutôt d'étalons, dit Blum, parce que dans une famille pareille je suppose que c'est comme ça qu'il faut les appeler, non ? [...] Je voudrais seulement le voir une fois sans ses bottes [...] Seulement pour voir si ce ne sont pas des sabots qu'il a à la place des pieds, seulement pour savoir de quelle race de jument était sa grand-mère... » (*RF*, p. 228).

49. « Dans nombre de cas la métamorphose en animal sert à exhiber le ridicule d'une situation ou à mettre en évidence l'air grotesque de certains personnages (pensons par exemple aux officiers ou fonctionnaires supérieurs, régulièrement comparés à des échassiers – comparaison qui fait venir à l'esprit les gravures de Grandville) » (R. Buch, « Métaphores et métamorphoses chez Claude Simon », dans I. Albers et W. Nitsch (dir.), *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006, p. 172).

superposent pas forcément aux classes sociales. Les femmes aux traits félins, qui se démarquent par leur jeunesse, leur caractère capricieux et vif, n'appartiennent pas toutes au même milieu social : c'est le cas de la jeune prostituée dénommée Josie dans *Le Sacre du printemps* et de Cécile dans *Le Vent*, que l'on pourrait qualifier de jeune fille de bonne famille. Elles se caractérisent aussi par leur disponibilité sexuelle, tandis que d'autres femmes, objets de fantasme masculin, semblent si inaccessibles qu'elles ont l'air d'oiseaux, comme dans *Le Vent* où sont croisées « des femmes semblables à des oiseaux, portant des robes d'oiseaux, irréelles, éphémères, qu'on aurait dit peintes derrière les glaces avec leurs ravissants, élégants et froids visages d'oiseaux » (V, p. 68), ou dans *La Route des Flandres* « où les femmes en papier glacé ont l'air d'espèces d'oiseaux, de longilignes échassiers » (RF, p. 288). Il est d'ailleurs intéressant de remarquer le caractère ambivalent de certains personnages féminins associés à ces deux figures contradictoires, comme Belle dans *Le Tricheur*⁵⁰, ou encore Corinne dans *La Route des Flandres*, à la fois pouliche, chatte et oiseau⁵¹. Enfin, les vieilles dames amies de la grand-mère du narrateur d'*Histoire* sont elles aussi associées aux oiseaux pour des raisons bien différentes : ce sont leurs nez proéminents et leurs perpétuelles jacasseries, bruyantes et ennuyeuses aux yeux des jeunes enfants, qui suscitent la comparaison avec une « caricature orléaniste » qui « représentait l'arbre généalogique de la famille royale dont les membres sautillaient parmi les branches sous la forme d'oiseaux à têtes humaines [...] pourvus de nez (ou plutôt de becs) bourbonniens et monstrueux » (*Hist.*, p. 148), tandis que leurs langues et leurs yeux⁵² évoquent ceux de reptiles, de dinosaures certes quelque peu surannés, mais aussi effrayants du fait de leur monstruosité⁵³.

50. « Il la regarda. De la nuque aux talons. Une chatte ou un oiseau, ou plutôt les deux à la fois » (*Tr.*, p. 13).

51. « l'alezane-femme », (RF, p. 320) ; « elle continuait de l'observer avec cette espèce de curiosité ennuyée, patiente, polie, et parfois quelque chose [...] comme une discrète et insolente méfiance aux aguets, comme ce qui aiguise, insaisissable, le regard indifférent des chats » (*ibid.*, p. 351) ; « sa poitrine, ses seins s'élevant et s'abaissant comme ces gorges d'oiseaux » (*ibid.*, p. 357).

52. « et parfois le furtif passage d'une langue entr'aperçue, grisâtre, grumeleuse et, aurait-on dit, adhésive comme celle de ces animaux insectivores, voraces, impassibles et précis, happant mouches et fourmis », (*Hist.*, p. 150) ; « leurs yeux vides, ronds, perpétuellement larmoyants derrière les voilettes entre les rapides battements de paupières bleuies ou plutôt noircies non par les fards mais par l'âge, semblables à ces membranes plissées glissant sur les pupilles immobiles des reptiles » (*ibid.*, p. 148).

53. Voir J. Foucart : « La monstruosité, c'est avant tout le corps en tant que forme monstrueuse, insolite, terrifiante ou inédite. S'il est vrai que la monstruosité se signale par un excès, une profusion de formes surajoutées, des excroissances, des appendices grotesques ou alors, à l'inverse, par des manques caricaturaux, des pertes stupéfiantes, des défauts singuliers » (« Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle*, vol. 24, n° 2, 2010, p. 49).

L'écriture simonienne relève donc d'une forme de satire sceptique, dans la mesure où l'auteur dévoile et remet en cause les postures et les masques sociaux sans proposer de nouvelles normes ou valeurs positives pour les remplacer ; il les tourne pour cela en ridicule par le biais de figures grotesques car marquées par l'hybridité, la disproportion et l'étrangeté⁵⁴.

LA CARICATURE, ENTRE GROTESQUE CARNAVALESQUE ET GROTESQUE HORRIBLE

En matière de grotesque, deux tendances contradictoires coexistent : en premier lieu, le grotesque comique, d'essence carnalesque⁵⁵, valorise le bas corporel, la difformité, la laideur, ainsi que la subversion joyeuse des valeurs dominantes à travers des effets de renversement et de métamorphose⁵⁶. La différence entre les sexes est par exemple remise en cause à travers divers personnages féminins : dans *La Route des Flandres*, la métamorphose des « filles de colonels et de noms à particule » non pas en juments, mais en chevaux⁵⁷ permet la négation de leur féminité, non seulement dans leur aspect physique brusquement enlaidi, mais aussi du point de vue des normes genrées du comportement. Elles abordent en effet des sujets de conversation considérés comme masculins, et en particulier celui de l'acte sexuel crûment désigné par le terme de « saillies », avec la même aisance que les hommes avec lesquels elles échangent et sans souci d'une quelconque bienséance. De même, dans *Le Vent*, le personnage de Cécile apparaît comme « une créature à mi-chemin entre le garçon et la femme, et même l'animal, avec quelque chose de vif, de

54. « Le grotesque est, avant toute chose, une (més)alliance incongrue et inextricable d'éléments hétérogènes que dominent l'excentrique et l'étrange. La tension qui résulte de cette coexistence difficile épouse les formes variées de l'excessif sous les espèces de l'excentrique, de l'extravagant et du monstrueux » (J. Kauffmann, *Grotesque et marginalité, variations sur Albert Cohen et l'effet Mangelous*, Bern, Peter Lang, 1999, p. 5).

55. M. Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. du russe par A. Robel, Gallimard, 1970.

56. « La spatialité du grotesque se fonde également sur le jeu de transgression des frontières : transgression des normes, dépassement du cadre anthropologique, mais aussi mélange extravagant des règnes naturels et des corps [...] lorsque s'estompent les frontières qui cloisonnent humain, animal et végétal » (I. Ost, « Le jeu du grotesque ou le miroir brisé », dans I. Ost, P. Piret & L. Van Eynde (dir.), *Le Grotesque : théorie, généalogie, figures*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, 2004, p. 36).

57. « [Les filles de colonels ou de noms à particules] se muent brusquement – vers le milieu de la trentaine – en quelque chose d'un peu hommasse, un peu chevalin (non, pas des juments : des chevaux) fumant et parlant chasse ou concours hippiques comme des hommes [...] discutant de saillies (bêtes et humains), d'argent ou de premières communions avec la même inconséquente, aimable et cavalière aisance » (RF, p. 204).

brutal même, les yeux jaune-gris, [...] et, de même, un visage non de chatte mais de chat, à la fois délicat, dur et sauvage » (V, p. 44) alors même qu'elle a échangé son habituel pantalon avec une robe censée correspondre davantage à l'image traditionnelle de la féminité, et dans laquelle elle semble déguisée. Dans ces deux cas, par le biais d'une épanorthose dans laquelle le narrateur remplace explicitement le terme désignant une femelle par le nom générique masculin de l'animal, l'animalisation des personnages féminins opère un renversement grotesque en les masculinisant.

Les portraits animalisés peuvent aussi permettre d'exposer le caractère absurde de certaines situations dans lesquelles sont plongés les personnages. La description des soldats « comme une troupe de canards dans le sillage d'un échassier » (G, p. 726) du fait de leur démarche malaisée souligne en effet leur inadaptation face aux événements qu'ils s'apprêtent à vivre. D'autres soldats, quant à eux, présentent un aspect plus menaçant : les nazis « aux visages d'acier – ou de porcs » (A, p. 1117) croisés en Pologne par le narrateur avant le début de la Seconde guerre mondiale dans *L'Acacia*, qui rappellent les nombreuses caricatures de soldats allemands de la Première Guerre mondiale sous les traits de cochons⁵⁸. Dans tous les cas, s'ils sont tournés en dérision à cause de leur animalisation, les soldats porcs et canards, du fait de leur incongruence et parce qu'ils semblent voués au même destin de chair à canon alimentant la boucherie qu'est la guerre, relèvent de la deuxième face du grotesque : le grotesque horrible, axé sur « le monstrueux, le répugnant, l'étrange⁵⁹ » ou le macabre. Il en est de même pour les hommes et femmes rapaces qui apparaissent de manière récurrente dans les romans de Claude Simon. Ce sont en effet, dans la majeure partie des cas, des personnes âgées et/ou malades, proches de la mort, qui sont associées aux oiseaux de proie à cause de leur nez au milieu de leur visage décharné, qui fait penser à un bec. Ainsi, les amies de la grand-mère décrites au début d'*Histoire*, déjà âgées dans le souvenir du narrateur, sont mortes au moment de l'évocation de ce souvenir, tandis que la concierge décrite dans *L'Acacia* est « maigre, avec un goitre à demi dissimulé sous un foulard de serge noire », ce qui suggère la maladie, et elle a « une tête jaune d'oiseau, un nez comme un bec, des yeux morts, rep-

58. Le Musée de la Résistance de Bondues nous a communiqué des exemplaires de cartes postales représentant les soldats allemands en cochons appartenant à ses fonds, qui sont reproduites dans J.-F. Saint-Bastien, *Les Animaux dans la Grande Guerre*, Éditions Sutton, 2014, p. 143-144.

59. S. Duval et M. Martinez, *La Satire*, Armand Colin, « Collection U », 2000, p. 211.

tiliens » (A, p. 1144) : on retrouve là encore, d'ailleurs, l'isotopie du saurien, synonyme de menace.

Le vieil homme aux cheveux « argentins » qui partage la chambre d'hôpital du narrateur du *Tramway* a quant à lui un « tragique visage au bec de rapace » (*Tram.*, p. 1279), « semblable » à celui de sa mère. C'est en effet au personnage de la mère que cette image du rapace est le plus associée, en particulier dans les œuvres les plus tardives, dans lesquelles les éléments fictifs, et donc le personnage de Sabine, ont été remplacés par davantage de matériau biographique. Dans *L'Acacia*, la jeune veuve a « des yeux globuleux, fixes, noirs aussi, presque durs, un peu comme ceux d'un oiseau, ou même d'un rapace » (A, p. 1015), puis son visage devient celui d'un « échassier » (A, p. 1109) au cours de l'évolution de sa déchéance physique, tandis que dans *Le Tramway*, elle est décrite, à la fin de sa vie, comme une « espèce de momie à tête d'épervier, à la peau d'un jaune cireux, au nez autrefois bourbonien maintenant devenu semblable à quelque bec d'oiseau de proie et dont le regard durci par la souffrance avait quelque chose de presque méchant » (*Tram.*, p. 1266) et comme « une macabre caricature de la voracité », avalant à grand peine des boulettes de viande crue devant son jeune fils horrifié par cette vision – et par la déchéance de sa mère qu'il ne reconnaît plus. Ce nez proéminent confère un caractère à la fois menaçant et impuissant à la figure maternelle qui, en même temps rapace et proie, porte le masque de la mort, commun à tous les mourants quelle que soit leur condition sociale. Par ailleurs, l'association de références à des mythes antiques aux caricatures anthropozoomorphes permet de souligner le caractère tragique et inéluctable de la condition humaine. Ainsi, les vieilles dames comparées aux oiseaux du lac Stymphe⁶⁰ subissent un effet de collage qui les transforme en harpies menaçantes et anthropophages, mais qui les renvoie aussi dans un passé d'autant plus révolu que d'après le mythe, ces oiseaux furent tués par Hercule. La caricature animalière peut donc être considérée ici à la fois comme une tentative de familiarisation à la maladie, à la vieillesse et à la mort en les tournant en dérision, et comme une traduction de la sensation d'étrangeté et de malaise ressentie face à des expériences traumatisantes, en offrant au lecteur des figures hybrides qui relèvent à la fois du grotesque carnavalesque et du grotesque horrible. Dans *Le Jar-*

60. « cherchant le nom de ce lac repaire d'oiseaux aux serres d'airain au bec d'airain aux plumes d'airain mangeurs de chair humaine Tympanon instrument de musique Stymphe noirs sans doute de plumage ou couleur acier hérissés de pointes les yeux semblables aux cabochons des longues épingles fichées dans leurs toques faits d'une boule de cette pierre charbonneuse étincelante taillée en facettes » (*Hist.*, p. 167).

din des Plantes, le docteur qui examine le jeune C. souffrant manifestement d'une otite particulièrement douloureuse alors qu'il est au pensionnat, et qui le soigne de manière tout aussi douloureuse, « ressemblait à un phoque » avec ses « grosses moustaches jaunes tombantes » (*JP*, p. 927) : nous assistons ici à la focalisation du narrateur sur un détail incongru et disproportionné lors d'un moment pénible voire traumatisant, ce qui fait naître la superposition entre le visage humain et la face animale, et donc une figure hybride ridicule de prime abord, mais aussi monstrueuse, qui rappelle au narrateur adulte la douleur et la peur ressenties par l'enfant.

Les portraits que Claude Simon dresse de certains personnages semblent tout droit sortis des caricatures animalières et illustrations de Grandville, tant les personnages mi-hommes ou femmes, mi-bêtes peuplent ses romans, et tant le souci du détail de ses descriptions dans la distorsion anatomique est frappant : nez crochus d'oiseaux, dents de cheval, oreilles décollées de rats. Leur caractère profondément hétéroclite, dû à leur composition marquée par l'hybridité autant qu'à leur place dans les romans aux côtés de références de genres et d'époques variés, les apparente à une esthétique largement employée par notre auteur, tant dans sa pratique artistique que dans son écriture : celle du collage, témoin d'une vision du monde fragmentaire mais lucide. Ainsi, s'il y a satire chez notre auteur, qui revendique de ne pas être un moraliste, il s'agit davantage d'un regard critique et humoristique sans vocation didactique sur les postures et faux-semblants de ses contemporains, d'une satire qu'on pourrait donc qualifier de sceptique plutôt que morale, et en partie manifestée par des caricatures anthropozoomorphes grotesques et monstrueuses. Cette esthétique grotesque, à la fois d'essence carnavalesque et horrible, qui rend les personnages animalisés ridicules, effrayants et misérables, peut enfin être le support d'un double processus : la tentative de familiarisation avec ce qui est étranger ou choquant par le biais de la dérision d'une part, et la traduction de la sensation de malaise ressentie face à ces éléments à travers des figures inquiétantes d'autre part.