« Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille tout simplement. » : texte, intertexte et (auto)biographie dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon

“Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille tout simplement” : text, intertext and biography in Claude Simon's Le Jardin des Plantes

Jean H. Duffy

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1565>

DOI : 10.4000/ccs.1565

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 août 2018

Pagination : 111-137

ISBN : 978-2-7535-7489-2

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Jean H. Duffy, « « Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille tout simplement. » : texte, intertexte et (auto)biographie dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 13 | 2018, mis en ligne le 30 août 2019, consulté le 20 février 2020. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1565> ; DOI : 10.4000/ccs.1565

« CE N'EST PAS UNE ALLÉGORIE.
C'EST UNE FEUILLE TOUT SIMPLEMENT » :
TEXTE, INTERTEXTE ET (AUTO)BIOGRAPHIE
DANS *LE JARDIN DES PLANTES*
DE CLAUDE SIMON

JEAN H. DUFFY¹
University of Edinburgh

À première lecture, on pourrait à bon droit considérer qu'avec *Le Jardin des Plantes*, Claude Simon a publié à l'âge de 84 ans une autobiographie à peine déguisée. Les arguments en faveur d'une telle thèse ne manquent pas. Tout lecteur de Simon est familier de la plupart des « données » diégétiques de ce roman : il les a déjà rencontrées dans les autres œuvres de fiction, dans l'ouvrage autobiographique des débuts *La Corde raide*, dans le texte qui accompagne les photographies d'*Album d'un amateur*, ou encore dans les nombreux entretiens et conférences du romancier². Certes *Le Jardin des Plantes* offre de nouvelles

1. Article originellement publié sous le titre « "Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille tout simplement" : text, intertext and biography in Claude Simon's *Jardin des Plantes* », dans *Romanic Review*, n° 89/4, 1998, p. 583-607. Traduction de David Zemmour, revue par l'auteur. Avec l'aimable autorisation de la *Romanic Review*, © the Trustees of Columbia University in the City of New York. Depuis la publication de cet article, de nombreuses excellentes études, notamment en français mais aussi en anglais et en allemand, ont été consacrées au *Jardin des Plantes*. Voir la bibliographie de Christine Genin sur le site de l'Association des lecteurs de Claude Simon, [<http://associationclaudesimon.org>], et le bilan critique de Joëlle Gleize dans ce numéro, p. 65-93.

2. C. Sarraute, « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde*, 8 oct. 1960, p. 9 ; H. Juin, « Les secrets d'un romancier », *Les Lettres françaises*, n° 844, 6-12 oct. 1960, p. 5 ; A. Bourin, « Techniciens du roman : Claude Simon », *Les Nouvelles littéraires*, n° 1739, 29 décembre 1960, p. 4 ; J. Senlis, « Nous avons choisi Claude Simon », *Clarté*, déc. 1960, p. 27-28 ; D. Bourdet, « Images de Paris : Claude Simon », *Revue de Paris*, n° 68, jan. 1961, p. 136-141 ; C. Bertin, « Un écrivain qui ne

perspectives sur une part de ce matériau déjà connu et vient combler quelques « lacunes », mais l'essentiel de cette « matière » a déjà été évoqué ailleurs dans l'œuvre et les interviews. C'est ainsi que l'embuscade qui faillit lui coûter la vie lors de la Deuxième Guerre mondiale, l'attitude téméraire pour ne pas dire suicidaire de son capitaine, la capture, la détention et l'évasion d'un camp de prisonniers allemand sont à l'origine de nombreuses pages de ses romans (*La Route des Flandres*, *Histoire*, *La Bataille de Pharsale*, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*), de même qu'elles ont été évoquées à plusieurs reprises en interview. La mort de son père alors qu'il était bébé, celle de sa mère quand il avait 11 ans, les cartes postales échangées par ses parents pendant leurs fiançailles, les vacances passées durant l'enfance dans le Jura chez ses tantes du côté paternel, la tuberculose qui le tient alité pendant des mois et sa brève implication dans la Guerre Civile espagnole sont autant de motifs romanesques récurrents. Dans une lettre ouverte publiée dans *Le Monde* en 1986³ et à l'occasion d'entretiens⁴, Simon a évoqué sa participation au forum d'Issyk-Koul et son refus de signer le texte collectif de la déclaration finale, qui furent à l'origine de *L'Invitation*. Enfin, ses nombreux voyages à l'étranger à travers l'Europe (Suède, Espagne, Italie, Allemagne, Belgique, Grèce, Angleterre, Irlande, Russie), en Asie Mineure (Turquie), en Asie centrale (Kirghizistan), en Inde, au Moyen-Orient (Égypte), en Extrême-Orient (Japon), aux États-Unis et en Amérique du Sud (Chili) ont suscité maintes scènes romanesques ainsi que les commentaires qui accompagnent les photographies d'*Album d'un amateur*⁵.

L'hypothèse autobiographique est plus encore étayée par le dispositif énonciatif/focal du *Jardin des Plantes*. Comme dans d'autres romans, Simon recourt à la fois à la première et à la troisième personne. Cependant, dans les séquences où le récit est mené à la troisième personne par un narrateur anonyme, la focalisation correspond au point de vue d'un individu désigné au moyen de l'initiale de Simon, plutôt que par un prénom fictionnel (p. ex. Georges dans *La Route des Flandres*), un groupe nominal (« le brigadier » dans *L'Acacia*) ou un signe

veut être qu'un écrivain », *Arts-Loisirs*, 19-25 avr. 1967, p. 14-16 ; C. Simon, « Rendre la perception confuse, multiple et simultanée du monde », *Le Monde des livres*, 26 avr. 1967, p. v ; C. Simon, « Lieu », *L'Humanité*, 9 déc. 1977, p. 2 ; C. Paulhan, « Claude Simon : "J'ai essayé la peinture, la révolution, puis l'écriture" », *Les Nouvelles littéraires*, 15-21 mars 1984, p. 42-45 ; M. Alphant, « La route du Nobel », *Libération*, 10 déc. 1985, p. 27-28 ; M. Alphant, « Simon l'invité », *Libération*, 6 jan. 1988, p. 28-29 ; A. Eyle, « The Art of Fiction », *Paris Review*, n° 122, 1992, p. 116-136.

3. « Claude Simon, l'art, "la lutte contre l'obscurantisme" », *Le Monde*, 5 déc. 1986, p. 13.

4. M. Alphant, « Simon l'invité », art. cité ; « Claude Simon en apprentissage », entretien avec Charles Vial, *Le Monde*, 22 jan. 1988, p. 11.

5. Voir en particulier p. 20, 21, 25, 26, 28, 50.

vide (« O. » dans *La Bataille de Pharsale*). Qui plus est, le fait que le roman soit, au moins en partie, structuré autour d'une interview accordée par S. à un journaliste particulièrement insistant permet de conjecturer qu'il constitue la réponse définitive de Simon aux questions d'ordre biographique que n'ont cessé de lui poser ses nombreux interlocuteurs pendant de nombreuses années. Enfin, l'épigraphe générale au roman ainsi que celles qui ouvrent trois des quatre parties ont toutes à voir avec la question autobiographique : la nature fragmentaire de l'être (Montaigne), l'impossibilité d'éviter l'expression de soi en littérature (Dostoïevski), l'impossibilité de l'expression de soi (Conrad) et l'écoulement du temps (Flaubert).

Pourtant, même à première lecture se rencontrent plusieurs éléments qui entrent en conflit, ou du moins en concurrence, avec une approche autobiographique. Premièrement, les épigraphes présentent entre elles des contradictions. Les citations de Dostoïevski et de Conrad semblent mutuellement incompatibles, la première déplorant l'inévitable infiltration d'émotion personnelle dans l'écriture, la seconde déplorant l'impossibilité d'une quelconque communication de ses sentiments à autrui :

Trainer l'intimité de mon âme et une jolie description de mes sentiments sur leur marché littéraire serait à mes yeux une inconvenance et une bassesse. Je prévois cependant, non sans déplaisir, qu'il sera probablement impossible d'éviter complètement les descriptions de sentiments et les réflexions (peut-être même vulgaires) : tant démoralise l'homme tout travail littéraire, même entrepris uniquement pour soi. (p. 905)

Non, c'est impossible : il est impossible de communiquer la sensation vivante d'aucune époque donnée de son existence – ce qui fait sa vérité, son sens – sa subtile et pénétrante essence. C'est impossible. Nous vivons comme nous rêvons – seuls. (p. 1061)

Plus surprenante encore est l'absence apparente de lien entre ces quatre épigraphes et la citation d'Elisha Scott qui ouvre la seconde partie : « On a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore » (p. 1013).

En plus de ces disparités, le roman incorpore une abondante matière biographique hétérogène relative à d'autres que Simon. Cette matière comprend des extraits de journaux, de mémoires, de carnets de bord, de correspondance, de brefs récits de vie, des anecdotes, des notes en marge de manuscrits et une proposition de citation militaire, et elle convoque une grande diversité de figures historiques issues de la littérature (Stendhal, Flaubert, Dostoïevski, Faulkner, Proust, Brodsky), des arts visuels (Picasso et Gastone Novelli), de la politique et de la stratégie militaire (Trotski, Churchill, Rommel). Exception faite des extraits et paraphrases tirés des « carnets » de Rommel, des mémoires de Churchill

et d'autres sources militaires, ces « mini-biographies », anecdotes et citations semblent avoir très peu de rapport entre elles et, dans certains cas, avec le matériau autobiographique à côté duquel elles figurent. L'insertion d'extraits pris chez Rommel et Churchill peut aisément s'expliquer : ils mettent en regard les perspectives de stratèges ennemis sur une période très resserrée de la guerre pendant laquelle Simon a failli être tué, une période qui a déjà été évoquée à de nombreuses reprises à travers le point de vue du soldat dans les romans de la maturité. En particulier, les papiers de guerre de Rommel éclairent les événements catastrophiques dans lesquels Simon s'est trouvé pris : « quand Rommel parle de l'ennemi et de la meilleure façon de l'anéantir, il parle en somme aussi de moi⁶ ». Il n'en demeure pas moins que les connexions qui relient entre eux ces auteurs ou artistes, celles qui les relient tous ensemble à la citation de Trotski (*JP*, p. 966-967), et celles qui relient ces figures historiques au récit concernant S. sont loin d'être évidentes.

J'entends ici montrer que ces deux anomalies apparentes dans le choix et le traitement du matériau intertextuel et « factuel » sont, paradoxalement, des indicateurs du statut fictionnel du texte. Comme toutes les autres œuvres de Simon qui portent le label de « roman », *Le Jardin des Plantes* est à base de vécu⁷. Mais de manière singulière toutefois, dans la mesure où, à un certain niveau au moins, il constitue une exploration soutenue de la relation entre fiction et (auto)biographie. Comme je le montrerai dans les pages qui suivent, l'analyse des fonctions de ce matériau biographique hétérogène permettra d'éclaircir non seulement l'incompatibilité apparente de certaines des épigraphes, mais aussi la façon dont s'articulent pour Simon vie et œuvre.

L'(AUTO)BIOGRAPHIE ARTISTIQUE : INÉVITABILITÉ/IMPOSSIBILITÉ DE L'EXPRESSION DE SOI

Que la vie, inmanquablement, informe l'œuvre, cela se manifeste dans *Le Jardin des Plantes* à travers les références à plusieurs des écrivains auxquels Simon voue une admiration particulière. L'épigraphe tirée de Dostoïevski est

6. A. de Gaudemar, « Je me suis trouvé dans l'œil du cyclone », *Libération*, 18 sept. 1997, p. III (entretien repris dans ce numéro, p. 57-60).

7. L'influence déclinante de Ricardou sur la réception critique du Nouveau roman a été suivie d'un regain d'intérêt pour les études biographiques et psycho-biographiques de l'œuvre simonienne, dont certaines donnent lieu à une lecture particulièrement sensible, notamment A. Duncan, *Claude Simon : Adventures in Words*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 88-152. Voir aussi l'analyse très sophistiquée que propose Ralph Sarkonak de la question de la référentialité chez Simon dans *Les Trajets de l'écriture : Claude Simon*, Toronto, Paratexte, 1994.

étayée par un court passage dans lequel le narrateur attire l'attention sur les parallèles que l'on peut observer entre l'expérience du romancier russe et certaines situations diégétiques du *Joueur* et de *L'Idiot*:

À la roulette du casino de Divonne-les-Bains Dostoïevski perd au jeu jusqu'aux boucles d'oreilles de sa femme. Dans « Le Joueur » il fait un tableau amusé de cette passion qui l'a possédé pendant des années au point de le contraindre à emprunter cent thalers à Tourgueniev qu'il poursuivit ensuite de sa haine pour ce prêt. Dans « L'Idiot », il rapporte une exécution capitale dont il a été le témoin à Paris et décrit la marche effroyable du condamné vers l'échafaud. Lui-même a connu les sensations qu'éprouve un homme à la perspective imminente d'une mort violente lorsqu'il a été victime de ce simulacre d'exécution auquel a été conduit un groupe de prétendus conspirateurs dont il faisait partie⁸. (p. 1124)

De même avec Proust: l'évocation (p. 1003) de certaines activités scabreuses du romancier (la fréquentation des bordels pour hommes ou le supplice qu'il est censé avoir infligé à des rats enfermés dans leur cage) montre bien qu'il attribue à Charlus ses propres inclinations sexuelles et qu'il exploite ses propres expériences pour décrire les pratiques sado-masochistes qui ont cours dans le bordel de Jupien⁹. À l'inverse, l'écrivain qui tente d'écrire sur une matière dont il n'a aucune expérience, ou qui emploie un personnage de fiction pour présenter une image flatteuse de lui-même, est condamné à l'invraisemblance. C'est ainsi que, selon S., les émotions de Julien Sorel attendant son exécution à la fin du *Rouge et le Noir* sont peu convaincantes, parce que, au contraire de Dostoïevski, Stendhal n'a jamais connu celles du condamné à mort (p. 1118-1119); de même, ce dernier utilise le récit de Fabrice à Waterloo dans *La Chartreuse de Parme*, toujours selon S., pour sa propre autoglorification (p. 925). Faulkner lui-même, que Simon admire énormément et qui a exercé une influence importante sur ses premiers romans, tombe dans ce second piège en utilisant la fiction comme lieu d'accomplissement de ses désirs: son éphémère expérience au service de la Canadian Royal Air Force se voit transformée en exploits autrement spectaculaires accomplis par John Sartoris (*ibid.*¹⁰).

Parmi les divers matériaux biographiques figurant dans *Le Jardin des Plantes*, ceux qui se rapportent à Joseph Brodsky, Gastone Novelli et Picasso se dis-

8. Voir aussi *AA*, p. 7.

9. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « La Pléiade », 1989, t. 4, p. 394-401. Voir G. D. Painter, *Proust: Les Années de la maturité (1904-1922)*, Mercure de France, 1966, p. 334-336; M. Sachs, *Le Sabbat: Souvenirs d'une jeunesse orange*, Corrèa, 1946, p. 285; J. A. E. Rivers, *Proust and the art of love*, New York, Columbia University Press, 1980, p. 76-78.

10. Dans *Le Jardin des Plantes*, le commentaire sceptique à propos de la photographie de Faulkner portant un uniforme d'officier douteusement trop grand pour lui est corroboré par Richard Gray dans sa biographie *The Life of William Faulkner. A Critical Biography* (Oxford, Blackwell, 1994), p. 4-5.

tinguent des autres par la relative « cohérence » des récits auxquels ils donnent lieu. Les « histoires » de Novelli et de Brodsky sont toutes deux retracées au sein de sections de longueur variable, et réparties selon des intervalles eux-mêmes variables à travers le texte, tandis que la matière biographique se rapportant à Picasso est dispensée en une seule section de quatre pages dans la troisième partie du roman¹¹. Certains liens manifestes peuvent être tissés entre ces trois hommes, de même qu'entre ces trois hommes et Simon. Au cours de sa vie, Simon a été en contact direct avec chacun d'eux : il a rencontré Brodsky à deux reprises¹², Picasso était une connaissance¹³, Novelli un ami proche¹⁴. Brodsky et Novelli ont passé une partie de leur vie en exil, Brodsky aux États-Unis et Novelli en Amérique du Sud. Brodsky, Novelli et Simon sont tous trois liés par l'expérience des camps de prisonniers : Novelli est un rescapé des camps de concentration¹⁵, Brodsky a été condamné à cinq ans de travaux forcés par le régime soviétique ; Simon a passé cinq mois dans un camp de prisonniers de guerre allemand. Cependant, supposer que ces parallèles factuels et purement contingents « expliquent » l'inscription dans *Le Jardin des Plantes* du poète et des deux peintres reviendrait selon nous à sous-estimer la cohérence du texte. Au fond, les ressemblances fortuites entre les expériences de ces trois hommes et les liens qu'on peut tisser entre leurs vies et celle de Simon intéressent le romancier bien moins que la variation dans leurs attitudes à l'égard de la révélation autobiographique.

Considérées ensemble et rapprochées du compte rendu très étendu de l'interview de S. avec le journaliste, les sections qui se rapportent à Brodsky, Novelli et Picasso offrent toute une gamme de réponses à la question autobiographique, allant du refus ferme aux réponses sérieuses de S. à son interviewer, en passant

11. La sixième section de la quatrième partie comprend aussi un développement relativement long concernant la « première » du *Désir attrapé par la queue*, pièce écrite par Picasso en janvier 1941, et qui fit l'objet d'une lecture publique pour la première fois dans l'appartement de Michel et Zette Leiris en 1944 (p. 1151-1154). Pour une analyse de cette section, voir mon article « Artistic Biographies and Aesthetic Coherence in Claude Simon's *Jardin des Plantes* », *Forum for Modern Language Studies*, n° 35, 1999 (2), p. 175-192.

12. Voir P. Sollers, « La sensation, c'est primordial », *Le Monde des livres*, 19 sept. 1997, p. 11.

13. Voir C. DuVerlie, « The Crossing of the Image », *Diacritics*, VIII, 4, 1977, p. 47.

14. *Ibid.*

15. D'après *Le Jardin des Plantes*, Novelli a été détenu à Dachau. Cependant, dans la brève introduction que Simon a écrite pour le catalogue de l'exposition Novelli qui s'est tenue à New York en 1962, il rapporte que Novelli a été emprisonné à Mauthausen (« Gastone Novelli and the Problem of Language », tr. R. Howard, dans *Gastone Novelli: Paintings*, New York, Alan Gallery, 1962, non paginé [« Novelli ou le problème du langage », publié par la suite en français dans *Les Temps modernes*, n° 629, nov. 2004-fév. 2005, p. 77-85, repris dans G. Novelli, *Voyage en Grèce*, Lyon, Trente-trois morceaux, 2015, p. 91-99]). La notice biographique figurant dans *Novelli* de Zeno Barolli (éd.) indique qu'il fut emprisonné à Rome et relâché lors de la libération de la ville (Milan, Feltrinelli, 1976, p. 284).

par la révélation partielle et un exhibitionnisme qui cache plus qu'il ne révèle. Aux tentatives d'en savoir plus sur sa vie, Brodsky répond par le silence. Il résiste fermement aux efforts déployés par S. pour engager une conversation sur l'URSS. Le récit loquace et mordant que S. livre de sa propre expérience du pays est certes une invitation claire faite à Brodsky d'« échanger leurs impressions », mais cette invitation reste sans réponse (mis à part une impassibilité inébranlable et un silence seulement rompu occasionnellement par quelques réponses très sèches) (p. 918 et 924-925). De la période passée dans le camp de concentration, Novelli n'évoque qu'un seul fait, terrible, mais il est interrompu dans son récit et il ne le reprendra jamais lors de ses rencontres ultérieures avec S. (p. 986-987 et 1073). La section qui évoque Picasso recevant ses admirateurs chez lui à Cannes offre l'exemple d'une attitude très différente à l'égard de ceux qui recherchent l'homme derrière l'œuvre d'art (p. 1068-1070). Picasso ouvre sa maison à des étrangers et les laisse accéder à son intérieur miteux ainsi qu'à son travail¹⁶, mais il tient son auditoire à distance en affectant ostensiblement un ennui provocateur ou en faisant son numéro, manière pour lui, même s'il divertit ses hôtes et leur fournit matière à anecdotes, de maintenir une barrière autour de l'homme. Picasso suscite l'illusion d'une accessibilité en présentant à ses invités une succession de masques.

La réponse de S. à la curiosité du public sur sa vie contraste vivement avec le refus de Brodsky aussi bien qu'avec le jeu de rôle de Picasso. Il accueille son interviewer avec courtoisie et patience. Ses efforts pour répondre aux questions éprouvantes et mal posées du journaliste sont appliqués et sincères. Il n'en demeure pas moins que l'entretien est un fiasco. Le journaliste essaie de classer en catégories les sensations et émotions selon une échelle de réactions « acceptables » (c'est-à-dire prévisibles) et il ne reçoit qu'avec réticence les réponses de son interlocuteur. Avec sa propre expérience de la vie, il ne peut comprendre celle de S. : « Il a dit : Oui je comprends je... J'ai dit : Non Vous ne comprenez pas Vous ne pouvez tout simplement pas C'est absolument impossible¹⁷ » (p. 970). Les moyens techniques qu'il utilise pour enregistrer les « révélations » de S. interrompent celui-ci dans son discours et empêchent toute spontanéité. S. est lui-même constamment perturbé dans son récit par les sensations du présent qui, à tout moment, empiètent sur sa conscience et viennent parasiter ses pensées. Ce dont le journaliste ne se rend pas compte, c'est qu'il illustre la prédiction formulée par Proust et reprise par Simon selon laquelle la guerre,

16. Voir P. Cabanne, *Guernica et la guerre (1937-1955)*, 3^e vol. du *Siècle de Picasso* (Gallimard, 1992), p. 369-400 (originellement publié chez Denoël, 1975).

17. Voir aussi *AA*, p. 27.

après coup, constitue un puissant stimulant de l'imagination, et les versions qui en sont rétrospectivement élaborées éclipsent la réalité vécue au jour le jour de l'expérience: « la guerre elle-même rétrospective, deviendra l'objet d'un intérêt d'imagination qu'elle n'excitait pas comme réalité quotidienne¹⁸ » (p. 1001).

La relation entre la vie et l'œuvre est présentée dans *Le Jardin des Plantes* comme une question extrêmement délicate. La vie comme expérience constitue la base de la littérature et de l'art, mais l'exploitation de cette matière est une entreprise risquée, et la relation entre celui qui produit l'œuvre et le lecteur/spectateur est chargée de difficultés et de pièges potentiels. L'auteur court le risque de se voir accuser de tricherie et de fanfaronnade; quant au lecteur, il doit résister à la tentation de se laisser embarquer dans de vaines recherches sur les modèles d'origine:

On peut toujours s'amuser (???) à lire *La Recherche* comme un roman à clefs, et expliquer que Charlus, c'est le comte de Montesquiou, Elstir Monet ou Albertine le chauffeur à moustaches de Proust. On ne s'en est d'ailleurs pas privé. C'est simplement dérisoire mais, après tout, chacun est libre de prendre son plaisir où il le trouve. En ce qui me concerne, je ne vois même pas quel sens peut avoir ce genre de lecture et pour moi, pour autant du moins que je sache épeler, Albertine, c'est une jeune fille¹⁹...

L'écrivain/artiste peut choisir de maintenir ses interlocuteurs à distance, il peut choisir de revêtir le masque de l'excentricité, ou il peut tenter de s'exprimer avec sincérité. Les attitudes varient, mais le résultat est le même: la communication directe de l'expérience est impossible.

LA BIOGRAPHIE HISTORIQUE: DISTORSION, OMISSION ET INCOHÉRENCE

Pour Simon, on ne saurait envisager d'écrire une autobiographie car le genre s'assigne un objectif inaccessible: la fiabilité des faits relatés. Objectif inaccessible en raison de la nature fragmentaire de nos souvenirs et de l'inévitable déformation que produisent les processus de remémoration et d'écriture:

Dans quelle mesure peut-on dire qu'une autobiographie est « fausse » ou « vraie »? Nous ne percevons de la « réalité » que des fragments, des bribes, nous distinguons mal entre ce que nous voyons ou sentons vraiment et ce que nous croyons voir ou sentir (est-il besoin d'insister sur ce qu'a de fragile tout témoignage?), notre mémoire ne retient de ces bribes elles-

18. Voir M. Proust et G. Gallimard, *Correspondance*, éd. P. Fouché, Gallimard, 1989, p. 66.

19. « Claude Simon à la question », dans J. Ricardou (éd.), *Colloque de Cerisy*, UGE, 1975, p. 415. Ou encore: « Pour moi, d'ailleurs (et malgré quelques invraisemblances de situations), puisque Proust l'a voulue (produite) telle, Albertine est une jeune fille (et non pas son chauffeur). Je ne considère que le texte. Il se suffit amplement à lui-même... » (A. Poirson, « Avec Claude Simon sur des sables mouvants », *Révolution*, 22 jan. 1982, p. 37).

mêmes que des bribes encore, plus ou moins déformées par l'oubli, et que les contraintes et la dynamique de l'écriture déformeront encore²⁰.

Les différents extraits issus des journaux et mémoires de Rommel, Churchill et Trotski, ou encore ceux issus des lettres de vétérans de guerre et de leurs familles, fournissent une seconde « anthologie » de matériau autobiographique, qui vient compléter l'ensemble de séquences se rapportant à Brodsky, Novelli et Picasso. Tandis que les « mini-biographies » du poète et des peintres ont pour sujet l'inaccessibilité *in fine* de l'homme derrière son œuvre et les obstacles qui, inévitablement, entravent la route du chercheur biographe, la plupart des intertextes documentaires et historiques visent à manifester les insuffisances du témoignage. Les limites propres à ce matériau et les distorsions qu'opère le témoignage historique sont soulignées par les extraits des « carnets » de Rommel²¹, ainsi que par les propos contradictoires figurant dans les lettres suscitées par *La Route des Flandres* (JP, p. 1161). Le traitement des mémoires de Churchill offre une perspective légèrement différente sur l'autobiographie; ici aussi, le narrateur pointe certaines failles dans le propos, mais ses propres commentaires, additions et hypothèses illustrent la manière dont, malgré ces limites, l'événement peut agir comme stimulus à la production de fiction. L'extrait de l'autobiographie de Trotski se distingue des autres intertextes biographiques non seulement du fait qu'il se rapporte à une autre période de l'histoire, mais aussi par son attention à des détails concrets et par la vivacité de la restitution de l'expérience sensorielle. De tous les extraits autobiographiques, c'est le seul à reconnaître que l'expérience du réel se compose non de faits mais de sensations.

Les omissions des « carnets » de Rommel et les contradictions entre ce qu'il note et les témoignages photographiques de la même période soulèvent la question de la fiabilité de ce compte rendu soi-disant objectif. Le récit où il fait brûler les maisons d'un village français manque de précision (p. 963). La photographie sur laquelle posent Rommel et Hoth ne laisse voir aucune trace de la blessure que le premier déclare avoir reçue seulement quelques jours auparavant : « On ne voit pas trace sur sa joue de la blessure que dans ses "Carnets" il dit avoir reçue à peine quelques jours avant ("la blessure saignait abondamment mais") etc. » (p. 991-992). Son récit de l'exécution d'un prisonnier de guerre français relève de l'autojustification flagrante (p. 1005), et, ailleurs, il est prompt à s'auto-congratuler pour la rapide progression de ses troupes (p. 987)

20. A. Poirson, art. cité, p. 35-36.

21. Voir J. Pimlott (éd.), *Rommel in his Own Words*, Londres, Greenhill Books and Mechanicsburg, PA, Stackpole Books, 1994, p. 34-50.

et l'efficacité de sa stratégie²² (p. 1035 et 1051). En dépit de l'attention portée aux données chiffrées et topographiques (vitesse de déplacement, distances parcourues, mouvements de troupes, localisation des campements), le récit rétrospectivement revu et corrigé de sa contribution à la défaite française ne livre pas au lecteur d'indications temporelles précises, et il est impossible d'établir de façon sûre et certaine la chronologie des faits évoqués (p. 1037-1038).

La correspondance se rapportant à *La Route des Flandres* (p. 1161) et l'extrait de compte rendu militaire des pages 1057-1058 ouvre d'autres perspectives sur la question de la fiabilité du témoignage documentaire²³. Les contradictions entre la lettre approbatrice du « colonel C... » et les réponses scandalisées suscitées à la fois par cette lettre et par *La Route des Flandres* montrent bien que même la coïncidence entre les différents témoignages ne suffit pas à mettre d'accord toutes les parties prenantes. Le récit de l'embuscade qu'accrédite le colonel C..., le suicide du général et l'attitude irresponsable du « colonel R... » sont contestés avec virulence par la famille du colonel R... ainsi que par un autre vétéran qui a servi dans le 31^e Dragons. Le témoignage direct se heurtera toujours à des contestataires là où l'honneur de la famille et de l'armée sont engagés. À l'instar de la lettre du colonel C..., l'extrait de compte rendu du chef d'escadron confirme la version des « faits » selon S. ; toutefois, son interruption par une ligne de points de suspension laisse les questions en suspens et sans possibilité de réponse pour ses futurs lecteurs (p. 1058). Si cette matière intertextuelle permet d'expliquer la débâcle et offre des points de vue complémentaires (militaires et personnels) à l'expérience et aux souvenirs très différents de S. sur la même période, ses insuffisances dénotent plutôt la nature fondamentalement imparfaite de l'entreprise autobiographique.

Il est certes indéniable que les passages qui paraphrasent le récit par Churchill de sa rencontre avec les responsables politiques et militaires à Paris²⁴ le 16 mai 1940 ont pour rôle de venir compléter les regards sur la période livrés par Rom-

22. Voir aussi la sélectivité de ses témoignages photographiques de la guerre: « Je ne photographie pas mes défaites », dira-t-il plus tard à son fils » (p. 963).

23. La lettre du « colonel C... » est la transcription fidèle de celle que Simon a reçue peu après la publication de *La Route des Flandres*, et qui fut utilisée comme pièce à conviction en 1971 lors du colloque de Cerisy consacré au Nouveau roman. Voir l'excellent article d'A. C. Pugh sur les enjeux de cette lettre quant à la question de la référentialité: « Claude Simon et la route de la référence », *Revue des sciences humaines*, n° 220, 1990, p. 23-45. Les autres extraits correspondent aussi à des transcriptions fidèles de fragments de lettres publiés dans *Le Figaro* le 27 juillet 1990 à la suite d'une interview accordée par Simon à Pierre Bois deux semaines plus tôt (« La dérouté des Flandres », *Le Figaro*, 13 juil. 1990, p. 10-11). Voir « Passions et polémique à propos du texte de Claude Simon », *Le Figaro*, 27 juil. 1990, p. 5.

24. Voir W. Churchill, *Mémoires de guerre*, t. 1 (1919-1941), tr. F. Kersaudy, Tallandier, 2010, p. 273 sq.

mel, par les lettres évoquant l'embuscade ou par le récit par S. de la débâcle ; mais ils assument aussi cette fonction de fournir un exemple de la façon dont la matière d'une chronique et d'une (auto)biographie peut devenir objet d'art. Si les mémoires de Churchill accordent une attention très minutieuse au décor, ils ne satisfont pas l'appétit du lecteur pour les détails concrets (p. 1023 et 1051). C'est pourquoi même si S. s'appuie sur les informations que dispense Churchill pour raconter sa visite du Ministère des affaires étrangères, sa « paraphrase » est entrecoupée de spéculations, d'amplifications et d'additions. Contrairement à la façon dont sont traités les papiers de guerre de Rommel, la citation directe est rare. Quoique les « protagonistes » puissent être identifiés (Reynaud, Daladier et Gamelin), leurs noms ne sont pas mentionnés, et la précision historique laisse place à la transformation fictionnelle du récit de Churchill en *tableau vivant*, de même que les faits bruts font place à des descriptions du décor fondées sur la familiarité de S. avec la pièce dans laquelle s'est tenue la rencontre, à des conjectures sur les gestes et expressions des participants, ou encore à des évocations hypothétiques mais détaillées des impressions sensorielles. Qui plus est, en certains points de son processus de fabrication, la reconstruction fictionnelle de la rencontre acquiert une force et une « autorité » qui conduisent le narrateur à délaisser occasionnellement les diverses marques de spéculation qui ponctuent le reste de la scène (p. 1035), permettant à ce *tableau vivant* imaginaire d'éclipser, fût-ce brièvement, sa source factuelle.

Parmi les paraphrases et extraits tirés des journaux de figures historiques et politiques, il est un passage qui se distingue des autres par son attention à l'expérience perceptive. C'est ainsi que le contraste net entre l'extrait de l'autobiographie de Trotski²⁵ (p. 966-967) et ceux tirés des papiers de guerre de Rommel montre combien même un récit ouvertement factuel peut avoir ses moments de « poésie ». Quand Trotski relate son périple en 1907 de Bérézov vers l'Oural consécutif à son évasion d'un convoi de prisonniers à destination d'Obdorsk, il délivre peu de ces données factuelles que l'on trouve dans les « carnets » de Rommel. Il se concentre plutôt sur les impressions suscitées par ce paysage extraordinaire qu'il traverse, ainsi que sur de minuscules détails concrets de son voyage. La menace que représentent les poursuivants et les dangers du périple font peu à peu place dans son discours aux modifications de la végétation, aux variations de la lumière et aux effets de ces variations sur sa perception du décor. Bref, la charge dramatique de la situation politique et humaine est mise en

25. Voir L. Trotski, *Ma Vie*, tr. M. Parijanine, Gallimard, « Folio », 1973, p. 236-237.

sourdine au profit de l'évocation de choses entendues ou vues qui constituent la texture de l'expérience.

Comme dans *Les Géorgiques*²⁶, l'exploitation de la matière biographique utilisée par Simon est variée. Et les contradictions qui opposent les sources militaires et l'expérience propre de Simon confirment et renforcent le scepticisme de ce dernier à l'égard de tout récit qui prétendrait restituer les « faits » avec exactitude – « La réalité, personne ne peut la dire²⁷. » Son traitement des textes de Trotski et de Churchill est toutefois moins négatif : il développe l'épisode tiré des mémoires de Churchill et lui donne vie, soulignant par là les potentialités d'un intertexte factuel en tant que « prétexte » et stimulus à la production de fiction²⁸ ; quant à l'extrait emprunté à Trotski, il illustre la thèse simonienne selon laquelle l'expérience vécue consiste non pas en des événements ou séquences d'événements clairement identifiables, mais en une multitude de sensations discontinues et de souvenirs décousus.

CONTEXTE HISTORIQUE ET COHÉRENCE ESTHÉTIQUE

Si Simon donne congé au récit factuel objectif, qu'il considère comme inaccessible et illusoire, il a tout de même reconnu à plusieurs reprises l'effet que les circonstances historiques dans lesquelles une œuvre était conçue pouvaient avoir sur elle. L'histoire du vingtième siècle – deux guerres mondiales, la guerre civile espagnole, l'anéantissement d'Hiroshima, les camps nazis et soviétiques – a, selon Simon, significativement contribué à l'émergence et l'essor au fil du siècle de certaines formes de littérature et d'arts plastiques²⁹. Cependant, comme il le remarque dans « Pour qui donc écrit Sartre ? » et comme le montre son analyse du *Guernica* de Picasso, le lien entre le contexte historique et l'œuvre produite est indirect dans la mesure où l'événement agit uniquement comme déclencheur, et ce sont les exigences des matériaux et des moyens d'expression qui déterminent le résultat artistique : « Alors que son impulsion motrice était l'abomination, sitôt saisis les pinceaux, sitôt qu'il s'est confronté

26. Voir J. Duffy, *Reading between the Lines: Claude Simon and the Visual Arts*, Liverpool, Liverpool University Press, 1997, p. 171-185.

27. M. Alphant, « La route du Nobel », art. cité, p. 27.

28. Voir son commentaire sur les archives utilisées dans *Les Géorgiques*, dans Lois Oppenheim (éd.), *Three Decades of the French Novel*, Urbana, University of Illinois Press, p. 83-84.

29. Voir C. Simon, « Gastone Novelli et le problème du langage », éd. cit. ; C. DuVerlie, « The Crossing of the Image », éd. cit., p. 48 ; J.-C. Lebrun, « L'atelier de l'artiste, visite à Claude Simon », *Révolution*, 29 sept. 1989, p. 38.

avec son langage, celui-ci s'est emparé de sa pensée au point qu'à la fin, elle n'a plus été qu'harmonie, architecture, réminiscences classiques³⁰. »

Le cas de Gastone Novelli offre un autre exemple de la manière indirecte par laquelle le contexte historique et l'expérience personnelle déterminent la nature de l'œuvre produite. Celle de Novelli, comme celle de nombreux artistes du xx^e siècle que Simon admire, constitue pour le romancier une réponse représentative de la situation historique dans laquelle tous les artistes et écrivains européens se sont retrouvés après la Deuxième Guerre mondiale. Rétif à livrer son propre témoignage du camp de concentration, il est en revanche disert sur ses agissements et son expérience de la période qui suit immédiatement la guerre – son départ pour l'Amérique du Sud comme chercheur de diamants, sa survie dans la jungle après avoir été volé par son guide, la tribu qu'il rencontre et dont il partage la vie pendant plusieurs mois (p. 1073-1080) –, ce qui permet de mieux comprendre son travail. Son exil volontaire et son retrait de la compagnie des hommes « civilisés » manifestent sa propre conscience de la faillite de la culture humaniste et des valeurs abstraites censées avoir façonné la civilisation occidentale (p. 1073 et 1079). Le renoncement à sa propre culture et sa fuite de la société constituent un refus de l'abstraction, un retour au concret et à l'empiriquement vérifiable. Qui plus est, son expédition lui a fait découvrir non seulement une expérience primitive de survie en pleine nature, mais aussi un code linguistique très différent de ceux qui ont cours en Europe et qui, quoique très simple en apparence, s'avère d'une extrême complexité. Les œuvres qu'il a peintes à son retour en Europe (p. 1080) reflètent de manière indirecte la situation dans laquelle il s'est trouvé lui-même à la fin de la guerre, une situation dans laquelle la langue de la culture humaniste n'avait plus aucune crédibilité, et dans laquelle le corps et les sensations étaient les seules sources recevables de « connaissance ». C'est ainsi que sur plusieurs des tableaux évoqués dans *Le Jardin des Plantes*, Novelli représente principalement des parties du corps dessinées de façon schématique, en ajoutant par-dessus des fragments de mots, ou bien en répétant la lettre A sur la surface de la toile (p. 914, 916-919, 1080 [voir cahier iconographique]). Ce qui intéresse Simon chez Novelli comme chez des peintres tels que Miró, Dubuffet ou Rauschenberg, c'est leur retour au concret et, dans le cas de Novelli et de Rauschenberg, le traitement disjonctif du langage qui témoigne de la crise provoquée par l'histoire du vingtième siècle dans le discours rationnel et cohérent de la culture humaniste :

30. Y. Berger et C. Simon, « Deux écrivains répondent à Jean-Paul Sartre », *L'Express*, 28 mai 1964, p. 32.

Une caractéristique commune rassemble des peintres comme Miró, Dubuffet, mon ami Novelli ou même Rauschenberg. Ce qui me frappe dans leur travail, c'est ce désir commun d'en revenir à la source, à l'élémentaire, au concret. Il y a un an et demi environ, j'ai été invité à un colloque franco-allemand pendant lequel des écrivains allemands essayaient de nous expliquer à quel point la génération des 20-30 ans se sentait complètement perdue et désorientée à la fin de la guerre, doutant de tout après le cataclysme et l'horreur dont ils sortaient. À quoi j'ai répondu qu'ils n'étaient pas les seuls; que tout le monde occidental était confronté à la même situation, la même faillite totale de deux mille ans de pensée humaniste, qui a pris fin dans les camps nazis d'un côté et dans les goulags de l'autre. [...] Chacun d'entre nous a été confronté à cela à la fin de la guerre, cette sorte de *tabula rasa*, cette remise en question de toutes les valeurs³¹.

Ce n'est pas, me semble-t-il, par hasard qu'après le tréfonds de l'horreur qu'a révélé le deuxième conflit mondial [...] qu'alors, sentant toute raison vaciller et se dérober, ayant assisté à cette disqualification des valeurs humanistes, un certain nombre d'écrivains et de peintres aient, sans se connaître et spontanément, cherché à s'appuyer sur « autre chose »³²...

Cependant, si l'œuvre de Novelli reflète le chaos qui l'a fait naître, son travail sur la composition marque en même temps une tentative d'instaurer un certain ordre au milieu du désordre. Ainsi, si les lettres et les mots formés de façon sommaire évoquent pour le narrateur du *Jardin des Plantes* les sons humains les plus élémentaires, leur répétition dessine des motifs forts et cohésifs, et les quadrillages plus ou moins géométriques que l'on trouve dans nombre de ses compositions offrent un cadre souple mais étroitement structurant (p. 914).

La réponse de Simon à sa propre expérience, en particulier celle de la mort ressentie comme imminente et de la douleur intense – l'embuscade, la tuberculose, l'hémorragie (p. 1128) – est équivalente à celle de Novelli. Son œuvre évite l'abstraction. Elle s'origine non dans l'« histoire » de sa vie, mais dans les données sensorielles multiples et discontinues que sa mémoire a retenues et qui traversent son esprit au moment où il écrit³³. Dès lors, comme Simon le remarque en 1974 lors du colloque de Cerisy consacré au Nouveau roman, *Le Palace* ne saurait être lu comme le compte rendu d'une situation historique particulière; il s'agit bien plutôt d'un travail littéraire issu des impressions chao-

31. Entretien avec C. DuVerlie, « The Crossing of the Image », art. cité, p. 48 [ne disposant pas d'une version originale de l'entretien, nous traduisons la traduction de DuVerlie]. Voir également: « Il n'y a pas de récit: les mots et les phrases sont en différentes langues et ils sont écrits dans tous les sens. Novelli utilise le langage pour exprimer ses idées sur le désordre » (J. Ruzicka, « Gastone Novelli at the Rayburn Foundation », *Art in America*, déc. 1990, p. 175 [nous traduisons]).

32. C. Simon, « Problèmes que posent le roman et l'écriture », *Francofonia*, vol. 10, n° 18, 1990, p. 7.

33. À rapprocher de l'insistance des poèmes de Brodsky sur le concret et les impressions sensorielles (voir *A Part of Speech*, Oxford, Oxford University Press, 1987 et *To Urania*, Londres, Penguin, 1988 [ces recueils ne semblent pas avoir été publiés tels quels en français]).

tiques et des souvenirs lointains qui surgissent à la conscience de Simon devant sa feuille de papier vingt-cinq ans plus tard : « Tout cela pour expliquer que je ne me sens absolument pas en droit de dire (ce qui confinerait à l'imposture) ou même de laisser croire que *Le Palace* c'est la situation et l'état des choses à Barcelone dans l'été 1936. Non : c'est ce qui s'est produit en écrivant un texte romanesque pendant l'année 1961 "à partir" d'impressions confuses et de lointains souvenirs³⁴. »

Cette insistance sur le concret et le sensible explique aussi dans une large mesure l'insertion dans le roman de plusieurs des autres références biographiques et intertextuelles. Pour Simon, l'art et la littérature modernes se caractérisent par leur prédilection pour le concret et par le fait qu'ils admettent le caractère lacunaire de notre perception de la réalité. Flaubert est considéré comme l'un des ancêtres de la littérature moderne et le précurseur de Joyce et Proust³⁵. Simon a pu exprimer des réserves sur le déterminisme psychologique qui sous-tend *Madame Bovary*³⁶, mais la reprise de l'un des axiomes esthétiques de Flaubert montre combien il approuve le mépris de ce dernier pour les intrigues chargées de péripéties : « Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés » (p. 938). Mais au fond, ce ne sont pas tant les romans achevés qui intéressent Simon, que les *scénarios* ébauchés par Flaubert quand il travaille à la composition de l'œuvre, et l'extrait de ces *scénarios* que Simon cite à la page 994 est un hommage à la « sensualité vorace³⁷ » de Flaubert qui s'exprimait dans les commentaires succincts figurant sur ses notes préparatoires, avant d'être totalement éclipsés dans la version finale :

En lisant les nombreux « scénarios » écrits par Flaubert quand il travaille à *Madame Bovary*, on se rend compte qu'ils sont précisément et essentiellement composés de notations d'odeurs, de couleurs, de sons et de sensations de toutes sortes. À tel point qu'on en vient à se demander si, quatre-vingts ans avant la thèse avancée par Tynianov, et malgré la caricature qui le montre brandissant le cœur sanglant d'Emma au bout d'un scalpel, Flaubert ne considérerait pas sa *fable* essentiellement comme le prétexte à une accumulation de descriptions³⁸.

34. J. Ricardou (éd.), *Colloque de Cerisy : Claude Simon*, éd. cit., p. 417. Voir également : « C'est seulement en écrivant, par et dans l'écriture que ça se fait » (entretien avec Madeleine Chapsal, « Il n'y a pas d'art réaliste », *La Quinzaine littéraire*, 15-17 déc. 1967, p. 5) ; et « Tout se passe au niveau de la feuille de papier » (B. Knapp, « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, vol. 16, n° 2, 1970, p. 181).

35. C. Simon, « La voie royale du roman », *Le Nouvel Observateur*, 6 fév. 1982, p. 74.

36. C. Simon dans L. Oppenheim (dir.), *op. cit.*, p. 78.

37. C. Simon, « La voie royale du roman », éd. cit., p. 74. Cette citation provient des scénarios de *Madame Bovary* (Corti, 1949, p. 96-97).

38. L. Oppenheim, *op. cit.*, p. 78 [nous traduisons]. Voir dans « La voie royale du roman » le commentaire de Simon sur ce passage et d'autres tirés des scénarios de *Madame Bovary*.

Si Flaubert est le précurseur de la littérature moderne, Dostoïevski en est le héraut. Simon l'admire parce qu'il reconnaît les limites de la perception humaine du réel et par conséquent de sa représentation. Ainsi, comme le narrateur le remarque à propos des *Possédés*, le récit du séjour de Kirilov et Chatov aux États-Unis élude les informations que dispense traditionnellement le narrateur omniscient. Simon l'affirme ailleurs, le refus de Dostoïevski de juger ou même d'élucider les motivations de ses héros constitue une rupture cruciale avec la transparence naïve des personnages de la littérature naturaliste, et annonce les doutes et les ambiguïtés qui vont marquer la caractérisation du personnage dans les romans du xx^e siècle : « Il a fallu que je découvre Dostoïevski et Tchekhov pour avoir la révélation d'un tout autre monde romanesque, peuplé d'hommes et de femmes dont on ne peut jamais savoir ce qu'ils vont faire, s'ils sont bons ou mauvais, idiots ou suprêmement intelligents, infâmes ou sublimes, bourreaux ou victimes. Ils ne démontrent rien, ne prouvent rien³⁹. » En plus de ce commentaire sur *Les Possédés*, *Le Jardin des Plantes* comprend aussi une brève citation du roman :

Kirilov : ...Avez-vous vu une feuille, une feuille d'arbre ?

Stavroguine : Certainement.

Kirilov : J'en vis une dernièrement, jaunie, avec un peu de vert encore, les bords légèrement pourris. Le vent la chassait. Quand j'avais dix ans, l'hiver, je fermais exprès les yeux et me représentais une feuille verte, brillante, avec ses nervures, sous le soleil. J'ouvrais les yeux et ne croyais pas à la réalité. Ce que j'avais vu était trop beau. Et je fermais de nouveau les yeux.

Stavroguine : C'est une allégorie ?

Kirilov : Non... pourquoi ? Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille, tout simplement. Une feuille, c'est bien. Tout est bien⁴⁰. (p. 943)

Dans un entretien de 1987 avec Claud DuVerlie⁴¹, le commentaire que Simon fait sur ce passage explique pour ainsi dire par avance la fonction de l'extrait dans le roman. Il cite ce même passage comme illustration de son aversion à l'égard des lectures qui voient dans le texte un exercice intellectuel ou une énigme à résoudre. Si la critique littéraire penche pour une interprétation psychologique de cet échange – il exemplifierait selon Richard Peace l'« optimisme volontariste » de

39. P. Nuridsany, « Claude Simon : une maturité rayonnante », *Le Figaro*, 4 sept. 1981, p. 16. Voir aussi « Problèmes que posent le roman et l'écriture », éd. cit., p. 5 ; M. Joguet, « Dialogue avec Claude Simon : "le poids des mots" », *Le Figaro littéraire*, 3 avril 1976, p. 13-14 ; A. C. Pugh, « Interview with Claude Simon : autobiography, the novel, politics », *The Review of Contemporary Fiction*, vol. V, n° 1, 1985, p. 4 et 11.

40. Dostoïevski, *Les Possédés*, 2^e partie, chap. 1, 5.

41. C. DuVerlie, « The Novel as textual wandering », *Contemporary Literature*, 28, n° 1, 1987, p. 6.

Kirilov⁴² – Simon y voit surtout un défi aux stratégies interprétatives traditionnelles et à la recherche de symboles ou de significations « cachées ». Sa lecture du passage est toute simple. L'« histoire » de Kirilov n'est pas une histoire, mais la description de deux feuilles; qu'elle soit réelle ou imaginaire, une feuille est une feuille; le monde ne signifie rien: « je n'ai jamais encore [...] découvert aucun sens à tout cela, si ce n'est, comme l'a dit, je crois, Barthes après Shakespeare, que "si le monde signifie quelque chose, c'est qu'il ne signifie rien" – sauf qu'il est⁴³ ». Si bien que, comme Simon le dit plus loin dans *Le Jardin des Plantes*, quand Breton manifeste son exaspération face au soin que Dostoïevski apporte aux détails concrets pour décrire la chambre de l'usurière dans *Crime et châtiment*, c'est à la modernité de ce dernier qu'il s'en prend. Et en reprenant malicieusement le sarcasme de Breton – « L'auteur nous refile ses cartes postales » (p. 1086) – il tisse un lien entre son précurseur et sa propre utilisation des cartes postales, à l'origine du roman *Histoire* et de longs passages de *L'Acacia* (p. 1019-1020, 1078, 1083, 1085-1086, 1180) ou du *Jardin des Plantes* (p. 1089-1090).

Cependant, plus que tout autre écrivain, c'est sans doute Proust qui préfigure la conception simonienne du processus d'écriture. De toutes les « figures historiques » mentionnées dans *Le Jardin des Plantes*, Proust est la plus fréquemment citée. La plupart des références prennent la forme d'extraits issus de la deuxième partie de *Sodome et Gomorrhe*, quand Madame de Cambremer et le narrateur devisent sur l'art⁴⁴. Cette conversation est entrecoupée d'observations sur les changements imperceptibles et progressifs de la lumière ambiante et de la couleur de ce fait changeante des mouettes qui flottent sur la mer (p. 1018, 1028, 1033, 1035, 1059). Il y a bien sûr une grande proximité entre ces séquences et plusieurs pages de Simon dans lesquelles le narrateur ou un personnage voit son attention détournée d'une situation ou d'une conversation où il est engagé par une modification insignifiante et sans rapport de son environnement, ou encore par des associations d'idées et des souvenirs. La conversation entre S. et le journaliste constitue à cet égard le passage le plus significatif du *Jardin des Plantes*. La « distraction » de S. qui se détourne de cette affaire « sérieuse » qu'est l'entretien pour aller regarder par la fenêtre (p. 957, 970-972, 1103-1104) fait miroir au contrepoint qui, dans *À la recherche du temps perdu*, oppose d'une part la conversation intellectuellement prétentieuse

42. R. Peace, *Dostoevsky: An Examination of the Major Novels*, Cambridge, Cambridge University Press, 1971, p. 186.

43. DS, p. 898.

44. *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, « La Pléiade », t. 3, 1988, p. 203-222.

et assez empruntée et, d'autre part, l'observation par Marcel des modifications de la lumière ambiante et des conditions atmosphériques.

Les extraits de la correspondance de Proust avec Gaston Gallimard et son assistante, Berthe Lemarié, pour les informer des corrections et modifications à porter aux épreuves (p. 1000, 1002, 1004), de même que l'analyse de l'une de ces corrections (p. 1028), visent à attirer l'attention sur le travail d'écriture. Ici encore, il y a un parallèle évident entre cet intertexte et la pratique simonienne. La référence aux préoccupations de Proust concernant les corrections à porter à ses romans nous ramène à une remarque de Simon formulée lors de son entretien avec Alain Poirson. Il y fustige Sartre et Camus pour leur mépris envers les écrivains « laborieux » : « rappelons-nous les injures déversées sur Proust dans l'espèce de "Manifeste" par lequel s'ouvrait le premier numéro des *Temps modernes*, et *La Peste* où était ridiculisé avec insistance un romancier qui hésite longuement sur le choix et l'ordre des mots dans une phrase où il cherche à décrire un cavalier, reprenant et raturant sans cesse son texte : j'appartiens à cette sorte d'écrivains⁴⁵ ». De fait, dans ses interviews, Simon souligne constamment le « travail » que requiert la rédaction de ses romans et celui, considérable, de révision dont ses manuscrits font l'objet :

Si je vous montrais mes manuscrits : des ratures, des ratures, des ratures⁴⁶ !

Or, aujourd'hui, la pire et la plus méprisante condamnation qu'une certaine critique sache formuler sur un livre, c'est : « ouvrage laborieusement fabriqué ». Deux mots qui valent leur pesant d'or, ou plutôt de sottise... En ce qui me concerne, en tout cas, mes romans sont, je ne crains pas de le dire, très laborieusement fabriqués. Mais oui : leur *fabrication* me demande beaucoup de *labeur*⁴⁷ !

En somme, les courts extraits choisis d'*À la recherche du temps perdu* ne font pas qu'illustrer le contrepoint complémentaire et les principes associatifs qui sous-tendent la structure du roman de Proust : ce sont des marqueurs importants de principes d'écriture simoniens. À de nombreuses reprises, Simon a exprimé son admiration pour l'exploitation proustienne des contrastes et as-

45. A. Poirson, art. cité, p. 39.

46. J.-C. Lebrun, « L'atelier de l'artiste », *Révolution*, 27 sept. 1989, p. 39.

47. A. Poirson et J.-P. Goux, « Un homme traversé par le travail », *La Nouvelle Critique*, n° 105, juin-juil. 1977, p. 34 [repris dans *Cahiers Claude Simon*, n° 12, 2016, p. 23-59, p. 32 pour la citation]. Voir aussi C. Bertin, « Claude Simon : un écrivain qui ne veut être qu'écrivain », *Arts et loisirs*, n° 82, 19 avr. 1967, p. 14 ; P. Casanova, « L'inspiration, ça n'existe pas », *Le Quotidien de Paris*, 18 oct. 1985, p. 24 ; A. Armel, « Claude Simon : le passé recomposé », *Le Magazine littéraire*, mars 1990, p. 98. Noter aussi l'ironie sardonique des citations tirées de la retranscription du procès de Brodsky, où le juge se refuse à considérer l'écriture poétique comme un travail.

sociations, et il a volontiers admis la proximité entre leurs deux approches : « Proust, par exemple, procède par associations ou contrastes, glissements ou, au contraire, oppositions : c'est sur ce type d'organisation que sont construits mes romans⁴⁸. » Parmi les passages cités dans *Le Jardin des Plantes*, les sections qui évoquent la conversation de Marcel avec M^{me} de Cambremer offrent de tels exemples d'opposition et d'association. C'est ainsi que la description impressionniste du coucher de soleil à Balbec contraste fortement avec l'affectation et la vacuité de cette prétentieuse conversation sur l'art, mais aussi avec l'évocation cruelle et sans concession de la *marquise* incapable de retenir sa salive, ou encore avec l'embarras comique dans la scène avec le liftier (p. 1026-1027, 1048, 1051). La référence récurrente aux mouettes dans ce passage joue quant à elle un rôle de lien intra-textuel, reliant entre elles des périodes très différentes de la vie du narrateur (sa première visite à Balbec, la Première Guerre mondiale), et rappelant ou anticipant les analogies, exploitées plusieurs centaines de pages en amont et en aval, présentes dans la scène de première vue des « jeunes filles » sur la promenade et dans les remémorations de cet instant durant la « captivité » d'Albertine et après sa mort⁴⁹.

Pour Simon comme pour Proust, le « littéraire » tient dans une large mesure à l'établissement de rythmes et de contrepoints, ainsi que dans la création d'un réseau de fils qui traversent le texte sur le mode de la complémentarité et du contraste. La distinction entre la vie et l'œuvre correspond à la différence qui sépare ce qui a eu lieu dans le passé et ce qui se produit au présent de l'écriture : « Je disais autrefois : il est possible de reconstituer à partir de choses vécues, senties. Aujourd'hui, après avoir réfléchi, je ne pense plus qu'on puisse "reconstituer" quoi que ce soit. Ce que l'on *constitue*, c'est un texte et ce texte ne correspond qu'à une seule chose : à ce qui se passe dans l'écrivain au moment où il écrit⁵⁰. » La tâche de l'écrivain ne consiste pas dans la représentation du passé ou dans la production d'un *témoignage*, mais dans l'ordonnancement de perceptions et de souvenirs nombreux et hétérogènes qui surviennent lors du processus d'écriture.

L'art ne témoigne pas, sauf au second degré. Quant au texte lui-même et son processus de formation (ou si l'on préfère de fabrication : c'est le mot qu'employait Proust et auquel je souscris), c'est toujours ce que j'ai dit dans mon discours de Stockholm : nous sommes pleins

48. P. Casanova et P. Roegiers, « Claude Simon : choses vues », *Art Press*, n° 174, nov. 1994, p. 31.

49. *À la recherche du temps perdu*, éd. cit., t. 1, p. 147. Voir aussi t. 3, p. 678 et t. 4, p. 426. Voir également la vaste comparaison entre Albertine et la mer (t. 3, p. 575-584).

50. B. Knapp, « Document. Interview avec Claude Simon », art. cité, p. 182.

d'images, de souvenirs, de sensations (ou plutôt de fragments de tout cela) qui se mêlent et se combinent dans notre esprit, et le problème est de trouver en écrivant comment ordonner ces combinaisons⁵¹.

L'introduction d'un ordre dans le magma d'images mémorielles présent au moment de commencer l'écriture d'un roman, et la multitude d'associations et de perceptions qui accompagnent l'acte d'écriture, donnent lieu à la création d'un objet esthétique original à la forte cohésion interne, et non à la représentation fidèle de données et de modèles: « Introduire un ordre [...] c'est non pas "représenter" mais *produire* un objet autre, fatalement, que celui qui a servi de "modèle"⁵². » La dernière section de cet article sera consacrée à un bref examen de la façon dont Simon organise dans *Le Jardin des Plantes* des souvenirs personnels qui s'étendent sur près de huit décennies.

LA STRUCTURE DU JARDIN DES PLANTES: CONTRASTE ET ASSOCIATION

La matière romanesque hétérogène du *Jardin des Plantes* et sa composition en séries d'évocations fragmentaires et très diverses peuvent s'expliquer par la conception simonienne du moi: le sujet n'est pas une entité homogène et stable, mais un phénomène composite et toujours variable constitué d'une multitude de souvenirs et perceptions de toutes sortes. L'idée d'un sujet pensé comme cohérent, en évolution et caractérisable psychologiquement est totalement étrangère à Simon. Comme Montaigne, il considère que le *moi* relève d'un assemblage souple de fragments qui résiste à toute tentative de les combiner selon un schéma définitivement univoque ou d'en déduire une orientation: « Aucun ne fait certain dessin de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles. [...] Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment fait son jeu » (p. 903). Les courts fragments qui constituent *Le Jardin des Plantes* correspondent aux multiples « lopins » qui, ensemble, constituent l'identité de Simon: « J'ai tenté un assemblage de ces "lopins" qui nous constituent⁵³. » Cependant, si le moi de l'auteur ne saurait se conformer à aucun schéma intrinsèque, et s'il ne saurait se réduire à une histoire cohérente, la grande diversité des éléments qui le constituent représente un point de départ idéal à l'écriture, dans

51. M. Alphant, « Simon, l'invité », art. cité, p. 29. À rapprocher de Joseph Brodsky: « *Remember: the past won't fit/ into memory without something left over* » [Rappelez-vous: le passé ne se glissera pas/ sans pertes dans la mémoire] (*San Pietro*, dans *A Part of Speech*, éd. cit. p. 147).

52. « Entretien avec Jo van Apeldoorn et Charles Grivel » dans C. Grivel (dir.), *Écriture de la religion, écriture du roman*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 88.

53. A. de Gaudemar, art. cité, p. III [voir dans ce numéro, p. 57].

la mesure où l'absence de cadre logique ou structurant permet de créer des cadres formels fondés sur le contraste et la correspondance⁵⁴.

Plongé au milieu des sensations et des aléas de la vie et de l'histoire, le lecteur du *Jardin des Plantes* détecte rapidement certaines juxtapositions ou certains contrastes qui paraissent tout à fait délibérés. La juxtaposition de l'expérience sexuelle du jeune S. à Cambridge et la très brève référence à la conférence sur la littérature et sur l'art qu'il prononce à l'Université de Bologne « revêtu d'une toge » (p. 1121-1222) illustre son aptitude à l'autodérision⁵⁵. De même, la récurrence de cette promesse faite par le leader russe d'interdire la pornographie contraste avec les nombreuses références à la prospérité de l'industrie des bordels ailleurs dans le monde (p. 941-943, 993, 995-996, 1043, 1114), avec l'évocation de rapports sexuels (p. 912-913, 919, 923, 1117-1118, 1120-1121, 1145-1146) et des parties génitales (p. 961, 967), ou encore avec les propos sexuellement explicites empruntés à Flaubert, Stendhal et Proust (p. 931, 994, 995, 1003), pour livrer un regard aussi consterné qu'amusé sur la pudibonderie naïvement ambitieuse de la politique soviétique⁵⁶. D'autres tensions structurent le texte, donnant du monde une vision assez sombre : par exemple la visite de S. à Istanbul, qui permet de mettre en regard la misère noire du marché aux poissons et la splendeur de Topkapi (p. 1033-1035), ou encore le séjour en Inde qui révèle, pour l'homme occidental au moins, un monde plein d'incongruités et d'incohérences (p. 945-946, 964-965, 975-976, 995-996, 1115). L'activité commerçante frappe le regard de S. dans tous les pays qu'il visite, mais on constate un fort contraste entre d'une part les boutiques et échoppes rudimentaires des pays les moins « développés » (p. 931, 995-997, 1033-1034), et d'autre part le commerce occidental avec ses grands magasins et ses arcades commerçantes, ses hôtels et ses restaurants de luxe, ses night-clubs et ses casinos (p. 1010, 1119, 1122-1224), sans parler de l'opulence des cités pétrolières (p. 1126).

Mais c'est par l'évocation de la Deuxième Guerre mondiale et par les relations qu'elle entretient avec d'autres séquences que se produisent les contrastes les plus marquants et les plus saisissants. Celui, violent, qui oppose d'une part le ton détaché des « carnets » de Rommel ou l'assurance distante d'un manuel

54. Voir A. Poirson, « Avec Claude Simon sur des sables mouvants », éd. cit., p. 37 ; A. Armel, art. cité, p. 99.

55. Voir également son discours de réception du titre de docteur *honoris causa* à l'université de Bologne (« Problèmes que posent le roman et l'écriture », éd. cit.).

56. Voir également le commentaire de Simon concernant les scènes de bordel dans *L'Acacia* : « Celui qui écrit alors (le prisonnier évadé) a le sentiment, au sortir du cauchemar de la guerre et de la captivité, de se trouver dans un monde irréel. Il essaie de reprendre pied en se raccrochant au concret » (« L'atelier de l'artiste, visite à Claude Simon », art. cité, p. 40).

militaire (p. 951), et, d'autre part, les souvenirs chaotiques de S. et l'articulation tortueuse et véhémement de ces souvenirs, met en évidence l'incompatibilité des deux points de vue, celui du stratège et celui du simple soldat. On trouve dans le roman plusieurs références à la mort ou au châtement par pendaison : l'évocation par Novelli des prisonniers suspendus par les poignets dans le camp de concentration, la photo de l'homme pendu que le Comandante montre à S. (p. 952-953), l'invitation à dîner dans un restaurant londonien depuis lequel jadis les juges regardaient pendre les condamnés (p. 1113). La variation dans l'attitude des personnes concernées – la réticence de Novelli, la jubilation sadique du Comandante, l'hôte de S. qui réduit l'exécution à une anecdote pittoresque – souligne le gouffre qui sépare ceux qui ont directement vécu le traumatisme et ceux qui exploitent à leur profit cette expérience vécue par d'autres (par exemple pour intimider ou pour distraire). L'écart entre la réception somptueuse donnée en l'honneur de la reine d'Angleterre (p. 1015-1016) et l'accueil minimaliste et sans cérémonie de Churchill à la veille de la chute de Paris (p. 1017-1018) rappelle la fragilité des rituels gouvernementaux et diplomatiques, tandis que la contradiction entre les hommages officiels rendus aux victimes de guerre (p. 917, 1021, 1166) et la description des tombes de soldats rudimentaires et dispersées à travers les Flandres (p. 1022) souligne le caractère purement formel des manifestations classiques de la remémoration.

Pour S., l'expérience de la Deuxième Guerre mondiale donne également lieu à de nombreuses connexions et à des récurrences de motifs qui permettent de relier entre eux les fragments disparates du texte. Le roman explore notamment le thème de l'impénétrabilité des motivations humaines à travers les nombreuses références à des suicides ou à des morts nimbées de mystère. L'assassinat/suicide du Colonel R... n'est qu'un exemple parmi bien d'autres : le suicide du Général en chef (p. 956), celui de Pierre Bérégovoy (p. 1020) et celui du Stavroguine de Dostoïevski (p. 1103), le suicide raté de Stülpnagel (p. 1158), le suicide « forcé » de Rommel⁵⁷, le suicide supposé de Novelli (p. 987), l'assassinat de Kennedy par un ou plusieurs snipers (p. 1119), ou encore les morts violentes et mystérieuses d'un sultan turc et d'un maharajah indien (p. 1034-1035 et 1115). L'écho entre les sabres levés de la Garde républicaine pour accueillir la reine d'Angleterre à Paris (p. 1015) et l'énigmatique dernier geste du Colonel R... (p. 1070) donne corps à l'une des hypothèses émises par S. à ce sujet : il s'agirait là de l'ultime manifestation d'une croyance de classe fondée sur le titre, la tradition familiale,

57. Voir *Rommel in his Own Words*, éd. cit. p. 189.

l'honneur militaire et la ritualité (p. 1045-1046, 1104). Les ruines et reliques de l'activité humaine rencontrées par S. tout au long de la guerre et de ses diverses pérégrinations (p. 911, 949-951, 964, 985, 1019, 1022, 1167-1168) attestent la fragilité des constructions humaines et l'inévitable déchéance de toute chose. Enfin, si l'émotion – « mélancolie » (p. 1120, 1121, 1122) – ressentie par S. alors qu'il médite sur la probabilité d'une mort imminente dans les Flandres tranche avec l'allégresse éprouvée chez Stendhal par Julien Sorel avant son exécution (p. 1118-1119), elle est très proche en revanche de l'expérience vécue par Dostoïevski lui-même lors du simulacre d'exécution dont on trouve une variante fictionnelle dans le récit que fait le prince Mychkine d'une exécution à laquelle il a assisté (p. 1124).

Pour Simon de même que pour Proust, la mémoire est un processus associatif involontaire qui refuse de fonctionner sur commande : il est stimulé par un détail a priori sans rapport et souvent banal de l'environnement concret de l'individu. C'est ainsi que l'image de la silhouette du supérieur de S. qui s'avance vers la mort est suscitée dans l'esprit du narrateur par la vue à Berlin, quelque vingt ans plus tard, d'une jeune femme qui chemine dans une rue déserte et dévastée. De même, les effets de lumière et les reflets sur le corps d'une baigneuse anonyme provoquent une succession d'évocations de nus ou d'autres baigneuses : des femmes qui se baignent dans le Gange à Bénarès (p. 1008-1009), les étuves évoquées par Montesquieu dans les *Lettres persanes* (p. 911) ou encore les « formes à peine déchiffrables » des peintures de Novelli⁵⁸ (p. 919). Enfin, les divers secteurs du Jardin des Plantes offrent à la mémoire du narrateur de nombreux stimuli et une base générative fertile pour nombre des échos textuels et motifs récurrents du roman. Le Jardin des Plantes déclenche le souvenir de plusieurs des autres jardins que S. a pu connaître tout au long de sa vie (p. 920, 922, 935, 938-940, 944-945, 1038, 1063-1064, 1072-1073, 1088, 1118, 1121, 1131, 1167) ; il constitue aussi une version miniature du monde, de son histoire et de l'histoire des rapports entre l'homme et la nature. Sa riche collection de spécimens végétaux, les pensionnaires du zoo, la galerie géologique et les squelettes de dinosaures donnent sous une forme concentrée une image du monde parcouru par S. et par son père avant lui. C'est par conséquent un terreau fertile en motifs connecteurs. La faune et la flore du Jardin

58. Les évocations de la baigneuse rappellent fortement certains des tableaux de Pierre Bonnard peignant sa femme, Marthe, au bain. Voir par exemple le *Nu à la baignoire* (1937, musée du Petit Palais, Paris), *La Baignoire* (1925, Tate Gallery, Londres), *Nu dans la baignoire* (vers 1941-46, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh).

des Plantes viennent rappeler à S. les terres lointaines et exotiques qu'il connaît par les images qu'il en a vues et les lectures qu'il en a faites, quand il ne les a pas directement visitées, et les oiseaux, les animaux et leur habitat lui offrent la matière de nombreuses comparaisons et métaphores animales qui parcourent le roman⁵⁹. À l'image des vastes terres vierges survolées par S., les échantillons de minéraux et de fossiles ou les restes de dinosaure témoignent de périodes lointaines de l'histoire naturelle et de la préhistoire humaine. À l'inverse, les statues, les galeries d'exposition et le tracé géométrique de certaines allées et plates-bandes illustrent la volonté humaine de domestication et d'organisation, dont S. a pu constater les effets lors de ses différentes escales⁶⁰, et qui se vérifie encore dans l'aménagement de son propre jardin (p. 938-940).

Les correspondances entre la matière intertextuelle et l'expérience du narrateur témoignent du caractère indissociable de la perception, de la mémoire et de la culture. On peut voir la conversation entre Marcel et M^{me} de Cambremer sur Monet et Poussin comme le générateur intertextuel d'une série de références à Poussin qui permettent d'établir des connexions entre des fragments éloignés dans le roman, notamment ceux qui évoquent les tableaux de Picasso (p. 1068), la visite de S. à l'Hermitage (p. 1111), les immeubles dévastés de Berlin qui lui rappellent les « ruines antiques » qu'on trouve dans plusieurs œuvres de Poussin (p. 1019), et l'insalubrité de Calcutta qui lui rappelle la *Peste d'Ashdod* (Paris, Louvre, v. 1630; p. 977). Les peintures de Novelli introduisent à travers le roman des effets d'écho assez différents. En effet, la *facture* caractéristique de son travail, en particulier l'application de couches de lavis sur des formes à peine identifiées, trouve des équivalents rudimentaires dans les panneaux barbouillés du souk qui conduit au Mur des Lamentations (p. 931-932) ou dans le manuscrit censuré d'Erasmus que conserve la bibliothèque de l'université de Salamanque (p. 923 et 926). La lettre A qui, dans certaines œuvres, est reproduite à travers toute la toile, retentit dans les cris de douleur poussés par S. lors d'une intervention chirurgicale sur ses poumons malades (p. 962), dans les halètements passionnés d'un couple qui fait l'amour (p. 919), dans le rire de S. à sa propre plaisanterie (p. 955) ou dans celui du Comandante (p. 983), tandis que les formes géométriques qui se répètent dans plusieurs peintures de Novelli reviennent à maintes reprises dans le roman. Quant au thème de l'incommunicabilité du passé développé à travers les cas Novelli et Brodsky, il refait surface à la faveur d'un contexte

59. La liste en serait trop longue. On relèvera en particulier les correspondances issues des zoos (p. 1002 et 1154).

60. Cela est tout particulièrement sensible dans les régions du monde où un régime colonial ou totalitaire a massivement importé son architecture et les symboles de l'autorité (p. 964-965 et 1140).

bien plus banal, lorsque S. rencontre dans l'ascenseur d'un hôtel un congressiste chinois qui, d'après la rumeur, aurait passé vingt ans en prison pendant la Révolution culturelle (p. 1096-1097).

La récurrence de motifs innombrables à partir d'un mot ou d'une expression témoigne du potentiel associatif propre au langage. Comme toujours chez Simon, une proportion importante de ces motifs relève de la perception visuelle, et plus particulièrement de la couleur, de la forme et de la lumière. Un simple adjectif de couleur (« vert Nil ») permet de relier entre eux une scène de baignade ou de bain (p. 916 et 921), la chasuble du prêtre de l'école de S. (p. 1029), le timbre de l'une des cartes postales envoyées d'Égypte par le père de S. à sa mère (p. 921-922), ou encore la visite de S. dans ce même pays. (p. 1166-1167). L'évocation des formes et des teintes des différentes espèces de feuilles⁶¹ permet d'établir des connexions entre les diverses formes qui se rencontrent dans la nature et les réalisations humaines qu'elles ont inspirées⁶². De même, le motif du coucher de soleil qui unifie les références proustiennes reparaît dans d'autres sections du roman et permet de tisser un lien entre des époques de la vie de S. ou des lieux très éloignés les uns des autres (p. 940, 943, 958, 962, 966, 998, 1010, 1067, 1095, 1114), et la référence succincte à l'aube dans les « carnets » de Rommel est reprise dans maintes autres séquences du roman (p. 908, 961, 965, 1005, 1008, 1067, 1130). Incendies, feux d'artifice, feux de signalisation, feux de position d'un avion, feux de projecteurs, feux de torchères et lumières électriques sont d'autres moyens encore de relier littéralement ou métaphoriquement nombre de villes, bourgs et villages éloignés associés aux voyages de S.⁶³.

Pour finir, il convient de noter la fonction métafictionnelle du motif sériel. On trouve dans le roman des descriptions ou de brèves évocations de divers instruments de mesure du temps : l'horloge de style rococo dans l'un des salons du Ministère des affaires étrangères (p. 1018, 1021, 1022-1023), la pendule qui,

61. Voir entre autres p. 908, 910, 936, 939, 954, 957, 958, 962, 972, 990, 991, 1007, 1064, 1073, 1022, 1045, 1064, 1067, 1073, 1074, 1082, 1085, 1094, 1103, 1114, 1118, 1125, 1126, 1129, 1153, 1156, 1158, 1167, 1168, 1173, 1174, 1177.

62. Par exemple les feuilles coulées dans le bronze accompagnant la statue de Bernardin de Saint-Pierre (p. 945), les « motifs végétaux » qui ornent les meubles d'une maison à Madras (*ibid.*), les feuilles qui décorent les tapis du ministère des Affaires étrangères (p. 1018), les feuilles sculptées d'un palace indien (p. 1115), les feuilles de l'aspidistra qui figure dans les natures mortes de D. M. (p. 1146), l'emblématique feuille de chêne sur le col des militaires (p. 1149), ou les feuilles dans l'anecdote de Kirilov (p. 943).

63. Ici encore, une liste exhaustive des occurrences serait trop longue. Voir entre autres p. 914-915, 936, 939, 940, 951, 981, 995, 996, 997, 999, 1011, 1029, 1033, 1050-1051, 1066, 1095, 1097, 1123, 1126, 1135, 1138, 1142, 1155, 1164.

au dire du guide de S., s'est arrêtée à l'heure précise où les Gardes rouges ont pris d'assaut le Palais d'Hiver (p. 1110), la montre à plusieurs cadrans du journaliste (p. 954-955, 959, 1097) et celle de S. qui s'est cassée lors de l'embuscade (p. 1059, 1022). Si ces montres et pendules soulignent l'importance attachée à la mesure du temps, elles expriment également les limites de la maîtrise qu'on en a. L'horloge rococo a survécu à l'histoire et vaut comme un symbole de continuité; la pendule de l'Hermitage revêt pour l'État soviétique une dimension symbolique puisqu'elle marque la fin d'une ère et le commencement d'une autre; la montre sophistiquée du journaliste illustre la foi de l'homme moderne dans la technologie et dans la maîtrise sur le temps qu'il croit ainsi acquérir; quant à la montre cassée de S., elle marque le moment auquel mémoire et récit ne cesseront de revenir avec une régularité presque obsessionnelle. Cependant, si nombreuses et diverses soient-elles, ces fonctions symboliques (continuité et maîtrise, ou leur contraire) n'en font pas moins l'objet d'une claire restriction à l'occasion d'une remarque en passant de S. pendant l'interview: « De nouveau je me demandai ce que tout ce que je lui racontais là pouvait bien représenter pour lui. Puisque aucune montre ne peut revenir en arrière. Il y avait seulement le magnétophone qui pouvait. Quoique ce ne fût pas exactement ma voix... » (p. 960). Une pendule peut bien continuer à fonctionner pendant des siècles, une autre peut bien s'arrêter à un moment critique de l'histoire, la montre ultra-moderne peut bien offrir une gamme impressionnante de coordonnées temporelles, il n'en demeure pas moins qu'aucune horloge ne peut inverser le cours du temps. C'est pourquoi l'aspiration de l'autobiographe à recréer un moment précis de son existence est vouée à l'échec. Comme le démontre l'interview, et comme le confirment les dissonances entre la voix de S. et son enregistrement, le témoignage rétrospectif relève au mieux de la distorsion: « *La recherche du temps perdu* est un titre poétiquement magnifique, mais dépourvu de sens. Personne ne peut jamais "retrouver" le temps (pas plus que "reproduire" la "réalité"): tout ce que l'on peut, c'est "produire" des images, en rapport avec les images ou les souvenirs originels, mais, par la force des choses, autres⁶⁴... »

En somme, la gêne éprouvée par Simon concernant l'approche autobiographique de son œuvre n'a rien à voir avec des questions de vie privée ou avec la proscription de la lecture autobiographique par certains auteurs du Nouveau roman ou les critiques structuralistes. Tout au long de sa vie, Simon a volontiers évoqué les liens entre sa vie et son œuvre, et il s'est toujours tenu à distance

64. A. Armel, art. cité, p. 101.

des positions les plus tranchées de Ricardou et autres tenants de la nature non-référentielle de la littérature. L'extrait du colloque de Cerisy de 1971 le montre bien (p. 1161-1163), il n'a jamais été disposé à accepter cette césure radicale entre l'art et la vie dont Ricardou fut le champion et que ce dernier tenta d'imposer aux autres membres du groupe.

Cette résistance de Simon à une lecture autobiographique s'enracine fondamentalement dans une esthétique personnelle qui recoupe sur bien des points la « ligne du parti » néo-romanesque, mais qui est issue dans une large mesure de sa propre réception critique d'autres écrivains, en particulier Proust et Dostoïevski. Pour Simon, la lecture autobiographique passe tout simplement à côté de l'essentiel. Dès lors que le « littéraire » se définit en termes de cohérence esthétique interne à l'œuvre, dès lors qu'on fait la distinction entre ce qui a pu arriver dans l'existence de l'auteur et ce qui se passe au présent de l'écriture, les faits biographiques et les documents perdent leur statut de « clés » pour interpréter la fiction. Toutefois, s'ils présentent de ce fait beaucoup moins d'intérêt pour une analyse psychologique, ils demeurent importants en tant que témoignage des stimuli qui ont généré et alimenté la production d'une œuvre donnée.

S'agissant du *Jardin des Plantes*, la contribution des stimuli autobiographiques est partout visible, et comme nous l'avons montré, la source documentaire de cette contribution est aisément accessible dans *La Corde raide*, dans *Album d'un amateur* ou dans les entretiens et autres déclarations publiques. Pourtant, au milieu de cette abondante matière autobiographique identifiable, le lecteur rencontre à de nombreuses reprises des mises en garde contre une approche biographique naïve, ainsi que des « conseils » plus positifs concernant les principes esthétiques constitutifs du roman. Dès lors, les passages biographiques se rapportant à d'autres écrivains, à des peintres et à diverses figures historiques, opèrent en tant que mises en abyme (l'équivalent littéraire des démonstrations dans l'épigraphe empruntée à Elisha Scott) : ils signalent les dangers et limites de l'autobiographie et des lectures autobiographiques, et ils mettent en avant les principes oppositifs et associatifs qui ont servi à organiser et développer « le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images⁶⁵ » à l'origine du roman, un magma qui continue à stimuler le processus d'écriture tout au long de la fabrication de l'œuvre.

65. DS, p. 898.