Les énonciateurs simoniens dans *Le Jardin des Plantes*. La femme-énigme

The enunciators in Simon's Le Jardin des Plantes. The enigmatic Woman

Olivier Kahn

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/2223>

DOI : 10.4000/ccs.2223

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 147-165

ISBN : 978-2-7535-7795-4

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Olivier Kahn, « Les énonciateurs simoniens dans *Le Jardin des Plantes*. La femme-énigme », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 30 septembre 2020, consulté le 25 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/2223> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.2223>

LES ÉNONCIATEURS SIMONIENS DANS *LE JARDIN DES PLANTES* LA FEMME-ÉNIGME

Olivier KAHN
Université de Bordeaux

La fréquentation des manuscrits des romans de Claude Simon permet de repérer dans la plupart des feuillets autographes qui ont été conservés une récurrence plus remarquable encore que dans l'œuvre imprimée : l'importance de l'intertexte lors du travail d'écriture. Cet article qui s'intéresse en premier lieu à la polyphonie énonciative dans *Le Jardin des Plantes*, plus particulièrement aux énonciateurs que sont Dostoïevski, Proust et Stendhal, permet, à l'aune de l'avant-texte, de revisiter l'importance et le rôle de chacun d'entre eux. On verra que parfois l'analyse du manuscrit conforte ce que la lecture du texte imprimé a permis de révéler mais aussi que d'autres fois elle permet de relativiser, voire de remettre en question les commentaires que la lecture de la version définitive du roman ont suscités quand ils n'ouvrent pas de nouveaux parcours de lecture à partir d'indices relevés dans les brouillons. La lecture d'un manuscrit est toujours surprenante et bouscule le plus souvent certaines représentations qui se sont installées au cours de la lecture d'une œuvre. Cela a été notre cas, et, pour faire partager au lecteur nos surprises, on a choisi de suivre l'ordre d'apparition dans le manuscrit des écrivains qui sont l'objet de cet article. On sera tout d'abord surpris par l'importance de l'un d'entre eux : il sera au centre du propos et donnera l'occasion de découvrir un personnage insoupçonné, suffisamment effacé pour que seule une trace inscrite dans un brouillon – c'est là l'une des plus grandes richesses que nous réserve la découverte de l'avant-texte – permette de le révéler. Mais aussi cet auteur, par la place qu'il prend dans le manus-

crit, bousculera nos représentations quant à son importance, au moins pour ce roman. Enfin, on verra que, loin d'établir une quelconque suprématie, les références au biographique, identifiées par la critique, sont déjà à l'œuvre très tôt lors de la genèse du roman.

On trouve dans les manuscrits des romans de Claude Simon, plus particulièrement dans celui du *Jardin des Plantes*, de nombreux fragments fantômes¹, fragments présents dans les brouillons mais disparus de la version définitive. Aussi, on se demandera ici s'ils n'inscrivent pas en filigrane autant d'énonciateurs effacés dont on pourrait retrouver la trace dans les énoncés de la version imprimée. Ces énonciateurs qui parfois affleurent dans les épigraphes des romans sont le plus souvent apparus dans des notes, voire des ébauches de fragments, dans les premiers brouillons des manuscrits. À l'œuvre dans l'avant-texte, parfois disparus de l'état définitif, ces fantômes n'en demeurent pas moins présents, tels des énonciateurs discrets dont la voix se fait entendre selon une conception polyphonique de la narration. Nous pensons tout particulièrement aux écrivains, tels Dostoïevski ou Proust, souvent convoqués comme références, mais aussi à des auteurs tout de même présents dans l'avant-texte, comme Stendhal, envers lesquels Simon a pu formuler des réserves au point de constituer sur certains points un anti-modèle. Au regard des nombreux effacements constatés entre le manuscrit et la version imprimée du roman, on se réfère à la notion d'« énonciateur », instance qui exprime un point de vue sans qu'il y ait nécessairement parole de sa part, telle que théorisée par Oswald Ducrot². Nous avons trouvé que cette notion était particulièrement pertinente afin de rendre compte des phénomènes de polyphonie qui, présents dans le manuscrit, continuent à innover le texte publié.

1. C. Yapaudjian-Labat utilise le terme « fantôme » à propos des écrivains qui parcourent l'œuvre entière de Claude Simon – Conrad, Faulkner, Flaubert, Proust – et place au centre de son article Dostoïevski dont la « voix » et « celle de ses personnages hantent *Le Jardin des Plantes* » (« Fantômes en coulisse dans *Le Jardin des Plantes* : Claude Simon à la poursuite de Dostoïevski », dans A. Chamayou et N. Solomon (dir.), *Fantômes d'écrivains*, PUP, 2011, p. 177-196). Nous utilisons ici ce terme dans une perspective génétique, afin de désigner des fragments non publiés.

2. Comme le « locuteur », l'« énonciateur » est la source d'une énonciation, il intervient à titre d'instance donnant un point de vue, mais ne s'exprime pas à travers des mots précis. Le destinataire perçoit ce point de vue et comprend qu'il doit l'attribuer à un « énonciateur » distinct du « locuteur ». Ducrot le met en parallèle avec le « "centre de perspective" (le "sujet de conscience" des auteurs américains), c'est-à-dire la personne du point de vue de laquelle les événements sont racontés » (*Le Dire et le Dit*, Minuit, coll. « Propositions », 1984, p. 208). Dans notre thèse, nous employons le terme de « co-énonciateur » afin de bien marquer, par l'adjonction de l'élément « co », la particularité de ces énonciateurs qui apparaissent dans les manuscrits des romans de Simon avant de s'effacer de la version définitive (O. Kahn, *Temps verbaux, point de vue et composition dans les romans de Claude Simon. Approche stylistique et génétique*, thèse de doctorat, université Paris 8, 2017, p. 181-188).

STENDHAL, ANTI-MODÈLE DANS L'AVANT-TEXTE DU *JARDIN DES PLANTES*

C'est le plus souvent à l'encontre de la pruderie du narrateur stendhalien dénoncée dans certaines notes préparatoires et certains fragments fantômes que se définit le narrateur simonien dans les fragments dont l'érotisme est manifeste. Ainsi, dès le premier feuillet du manuscrit du *Jardin des Plantes* on peut lire :

Stendhal *Le Rouge et le Noir*

Lecture qui laisse perplexe on est tout à coup surpris d'apprendre que Mathilde de La Môle se trouve enceinte.

Quand a-t-il couché avec elle ?

Il est vrai qu'à un moment elle lui dit qu'il est « son mari ». Mais tout cela est tellement escamoté derrière un discours de subtile analyse psychologique qu'on se demande quand les personnages ont-ils le temps de faire l'amour, ni même si cela les intéresse ou seulement les manœuvres de séduction

A [illisible] plus explicite en ce qui concerne Mme de Rénal « nous dirons selon la formule, qu'après ça elle n'avait plus rien à lui refuser »... Quant à savoir comment ces femmes [illisible] ou orgueilleuses firent [...] Tout cela est sec, comme le style. Nulle part la moindre sensualité.

Les beaux paysages comme les jolies femmes sont « charmants » « émeuvent le cœur » (ou l'âme). C'est peu voilà tout.

Au plus elles ont la taille bien faite (la taille, les hanches, les reins, le cul ? On ne saura jamais. [...])

Se rappeler qu'en Angleterre, à l'époque victorienne il était défendu de servir un poulet rôti « troussé » allusion trop évidente à une femme aux cuisses [illisible] pour offrir son con.

Serait amusant d'illustrer Stendhal par des reproductions de dessins ou de gravures érotiques de l'époque ou d'essayer d'ajuster en description les coïts de Julien et de Mme de Rénal ou de Mathilde en se servant de son style ce qui apparaît proprement impossible³.

Claude Simon, dans de nombreux romans, et particulièrement dans *Le Jardin des Plantes*, s'essaiera à « ajuster en descriptions » de multiples coïts, bien loin du style de Stendhal qui les occulte. Le narrateur simonien s'inscrira en faux face au narrateur stendhalien qui transparait en creux dans ces scènes comme énonciateur inachevé, en partie absent du texte imprimé. Présent dans la dénonciation explicite de l'avant-texte, sa présence est le plus souvent implicite dans la version finale du *Jardin des Plantes*.

Stendhal fait une apparition furtive dans un fragment au caractère énigmatique pour qui ne connaît pas l'avant-texte du *Jardin des Plantes*. Après une citation de deux lignes de *Lucien Leuwen*, le narrateur du roman de Claude Simon cite une note du manuscrit du roman de Stendhal « Le lecteur qui

3. SMN Ms 18, feuillet 1/499.

connaît les lieux lira : assise sur les genoux de Leuwen qui avait la main je ne sais où et allait la br... Faire comprendre : avait sur ses genoux » (*JP*, p. 931), tout de suite suivie d'un fragment d'une demi-ligne « Sauf la pornographie » qui renvoie aux mêmes mots prononcés par l'orateur à « la tache de vin sur le crâne » (p. 909), emblématiques de l'autocensure des écrivains soviétiques dans le roman. Le lecteur perspicace peut, à partir de ces deux fragments, inférer le sens de l'énoncé qui prend en compte l'énonciation stendhalienne comme contre-modèle envers lequel le locuteur, ici le narrateur du *Jardin des Plantes*, prend ses distances. Nous sommes ici face à un tour que l'on peut qualifier d'ironique selon les termes de Ducrot⁴. Le jugement porté sur le style de Stendhal, s'il est allusif dans *Le Jardin des Plantes*, n'en est pas moins transparent. Le brouillon préparatoire du roman est à cet égard éclairant :

Si Sade écrit en entier le mot branler au lieu de br..., comme le fait Stendhal, pas plus qu'on ne sait comment est faite Raimonde, son visage, la couleur des poils de son pubis par exemple « dans lesquels remuent les doigts de Lucien Leuwen » ou les formes et la couleur de ses mamelons on ne connaît ou ne voit celles des parties⁵

Que ce soit dans son texte mais aussi a fortiori dans ses notes préparatoires, Stendhal se contente de sous-entendre sans nommer ni décrire, substituant l'ellipse à la scène érotique. La citation de la note avec l'escamotage du mot que l'auteur de *Lucien Leuwen* n'ose même pas écrire en entier dans un brouillon de travail, écrit à caractère privé, est particulièrement significative. Le jugement critique émis de façon indirecte ne fait que renforcer la présence de l'anti-modèle. Ici, la critique sur le dire de Stendhal est révélatrice de ce que doit être la narration simonienne. Le narrateur simonien ou locuteur selon Ducrot, laisse s'exprimer un autre point de vue vis-à-vis duquel il prend ses distances. Ce que la citation de *Lucien Leuwen* révèle en creux, c'est l'énonciateur qui escamote la description de l'acte sexuel qu'appelle de ses vœux la note de Simon lisible sur le premier feuillet du manuscrit.

Si la notion de contre-modèle est pour le narrateur simonien ici très nette au regard de la pruderie du narrateur stendhalien, elle l'est beaucoup moins en considération d'autres critères qui rendent cher l'auteur de *La Chartreuse de Parme* et de la *Vie de Henry Brulard* aux yeux de Claude Simon. Katherine Gosselin⁶ montre bien, à travers une analyse de la première mention du nom

4. O. Ducrot, *op. cit.*, p. 174.

5. SMN, Ms 18, feuillet 24/499, daté du 25 juin 1991.

6. K. Gosselin, « À contre temps du Nouveau Roman. Réécriture et relecture dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon », *Tangence*, n° 107, 2015, p. 33-54.

de Stendhal dans *Le Jardin des Plantes*, comment on peut y lire une forme de filiation voire d'hommage envers un auteur dont Simon revendiquerait la subjectivité, où le narrateur personnage de *La Route des Flandres*, « S. » dans *Le Jardin des Plantes*, n'aurait rien à envier à Fabrice del Dongo, avatar de l'auteur de *La Chartreuse de Parme*.

Si l'anti-modèle mis au jour dans notre analyse a pu être sans équivoque établi, on voit bien, à la lecture des écrits critiques s'intéressant aux références stendhaliennes dans l'œuvre de Claude Simon, que cette même référence peut, sous certains aspects, revêtir un caractère modélisant, tant les parcours de lecture sont multiples dans chacune des deux œuvres. Une note de Jean H. Duffy dans l'édition Pléiade du *Jardin des Plantes* est à cet égard éclairante, puisqu'y est rappelée l'analyse qu'a faite Henri Martineau des rapports qu'entretient Stendhal avec son personnage Fabrice dans le fameux troisième chapitre de *La Chartreuse de Parme* « la guerre » : il y est souligné le rapprochement entre le point de vue de « S. » et celui du critique à l'égard de la lecture biographique du chapitre (*CE I*, p. 1498-1499). D'ailleurs, Simon lui-même, n'a-t-il pas à maintes occasions repris à son compte dans ses entretiens, quand il s'agissait de mettre en valeur l'importance du présent de l'écriture, la prise de conscience par Stendhal, retranscrite dans la *Vie de Henry Brulard*⁷, alors qu'il essaie d'évoquer son passage du col du Grand Saint-Bernard, qu'il n'est pas en train de se référer au souvenir qu'il en garde mais à une gravure qui s'y est substituée ? Si dans l'argumentaire de Claude Simon, dans ses entretiens, l'auteur du *Rouge et le Noir* est souvent évoqué explicitement comme exemple à suivre ou à ne pas suivre selon les cas, il lui arrive aussi parfois d'être convoqué indirectement en tant que référence, comme on vient de le voir à propos de *La Chartreuse de Parme*.

DOSTOÏEVSKI, UNE PRÉSENCE EN CREUX

Si le contre-modèle est le plus souvent présent en filigrane dans le texte imprimé du *Jardin des Plantes*, les modèles Proust et Dostoïevski y seront plus présents à travers des citations de la *Recherche* et de commentaires de celle-ci ainsi que de citations et commentaires des *Possédés*. Deux fragments du *Jardin des Plantes* mentionnent Chatov et Kirilov, personnages des *Possédés* que la critique dostoïevskienne rapproche le plus souvent de Dostoïevski. Dans ces deux fragments – respectivement p. 941 et p. 949-950 –, les deux person-

7. Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, dans *Œuvres intimes*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1982, t. II, p. 941.

nages sont évoqués dans le cadre de passages relatant un voyage aux États-Unis. L'évocation du cadre spatial semble déclencher l'association avec les personnages dostoïevskiens qui s'y sont rendus dans la fiction, alors que le narrateur imagine leur présence dans le décor décrit, telle la cité fantôme des Montagnes Rocheuses (*JP*, p. 949). Ce n'est pas un hasard s'ils apparaissent dans le cadre d'une description, tant cette composante narrative est associée à l'auteur russe. Un fragment du *Jardin des Plantes* se consacre d'ailleurs totalement à cette question sous la forme d'une défense et illustration, où la citation de la description de l'appartement de l'usurière de *Crime et Châtiment* illustre le propos tenu par le narrateur (*JP*, p. 1086). Dans ce passage, on retrouve à nouveau l'ironie du narrateur simonien qui, tout en citant Breton et Montherlant, prend ses distances avec leur propos et cite longuement Dostoïevski dont il partage le point de vue, nouvel exemple de polyphonie où les voix discordantes en présence sont clairement identifiables. Aux détracteurs de la description, le narrateur simonien oppose une description célèbre que la plupart des lecteurs auront su apprécier à sa juste valeur. Celle-ci invalide et tourne en ridicule par sa seule présence les formules à l'emporte-pièce des tenants de l'action narrative. Ces citations seront suivies dans le même fragment par un commentaire du narrateur qui par le biais du discours indirect continue à disqualifier ironiquement le point de vue divergent des deux détracteurs (*ibid.*).

Le troisième fragment du *Jardin des Plantes*, qui met à nouveau en scène des personnages des *Possédés* parmi lesquels on retrouve Kirilov, peut aussi être lu comme une défense et illustration de la description, mais cette fois-ci portée par le discours d'un personnage (*JP*, p. 943). Le discours tenu par Kirilov sur le monde tel qu'il le contemple vaut pour ce qu'il est tout simplement et non pour ce qu'il signifie. Ce dialogue entre parfaitement en résonance avec le point de vue du narrateur descripteur simonien qui décrit les choses telles qu'elles sont ou telles qu'il se les rappelle, voire telles qu'il s'imagine les voir ou se les rappeler.

Les personnages de Dostoïevski se prêtent particulièrement à véhiculer les conceptions scripturales de Claude Simon, pour qui le roman n'a aucune visée édifiante. Le personnage dostoïevskien, qui n'est vecteur d'aucune morale à illustrer, a toute la sympathie de Claude Simon. En témoignent les brouillons préparatoires du *Jardin des Plantes* :

L'une des raisons qui font agir les personnages et Dostoïevski est aussi cette volonté obsession de transgresser <ou de se dresser contre> l'ordre établi, <de défier Dieu> que ce soit

par le crime ou quelque agression sexuelle comme le viol des petites filles, mais couché sur son canapé dans une chambre aux meubles de bois jaune et tourné vers le mur Raskolnikov contemple longuement les petites fleurs qui couvrent le papier peint dont les murs de sa chambre sont tapissés. Il le contemple avec une telle intensité qu'il remarque qu'elle est figurée à l'aide de petites [illisible] verticales d'un ocre gris et laid [...]

Contrairement à Balzac ces descriptions n'ont pas pour fonction de rendre plus crédible [...] plus concrètes quelque fable ou quelque enseignement

Aucune moralité ne ressort d'aucun roman de Dostoïevski⁸.

S'il ne partage pas la nature des passions des personnages, l'écrivain partage bien cette volonté de décrire et de transgresser par son écriture un ordre établi, surtout de transgresser cette habitude par trop partagée d'écrire pour démontrer, pour tenir des discours édifiants, ce à quoi échappent d'évidence les romans de Dostoïevski⁹.

Un autre fragment du *Jardin des Plantes*, fait référence aux traits partagés par les principaux personnages dostoïevskiens et le personnage central de plusieurs des romans de Claude Simon, le capitaine de Reixach de *La Route des Flandres*, le colonel de *L'Acacia* ou des autres romans. « S. », en réponse au journaliste qui l'interviewe, fait remarquer que son colonel partage avec les personnages des fictions de Dostoïevski une même préoccupation, la peur du ridicule¹⁰. Cette peur conduit de Reixach au suicide comme cette même crainte conduit Stavroguine à se pendre et Raskolnikov à se dénoncer. Dans l'un comme dans les autres cas, le geste qui porte le personnage à se perdre n'est porteur d'aucune visée édifiante, le suicide ou la perte de chacun d'eux ne revêtant aucune dimension symbolique ou morale. Il ne concernerait, selon l'hypothèse du narrateur, que l'*ego* du personnage, tout au plus reflet de celui de l'auteur, mais n'illustrant en aucun cas quelque leçon – nous y reviendrons plus loin.

8. SMN, Ms 18, feuillet daté du 8 juin 1991 et non numéroté, mais qui correspondrait à la référence 24/499.

9. On trouve à propos de *L'Idiot* de Dostoïevski et du *Vent* de Simon, un commentaire de Karen Haddad mettant en parallèle le narrateur dostoïevskien et le narrateur simonien. La critique voit dans la narration de *L'Idiot*, la même incertitude et impuissance de raconter que dans celle du *Vent* (K. Haddad, « *L'Idiot* de Claude Simon : *Le Vent* et les possibles du roman de Dostoïevski », *Silène*, septembre 2014, [http://www.revue-silene.com/images/30/extrait_179.pdf]). Cependant, Karen Haddad souligne que le roman de Dostoïevski converge vers un dénouement « logique », ce qui n'est jamais le cas dans les romans de Claude Simon.

10. « Parce que la pire des choses qu'un homme puisse supporter, c'est le ridicule : ce n'est pas parce que Sonia le persuade d'expier que Raskolnikov va se dénoncer, mais plutôt parce qu'il finit par comprendre qu'aux yeux de Porphyre il est parfaitement ridicule. Après avoir patiemment lu toute sa complaisante confession relatant l'histoire de la petite fille violée et poussée au suicide, Tikhon demande d'une voix douce à Stavroguine s'il ne craint pas le ridicule et l'on peut penser que cette question n'est pas pour rien dans la décision de Stavroguine d'aller se pendre » (*JP*, p. 1103).

Dostoïevski, énonciateur discret dans le roman de Claude Simon, est à l'origine de fragments présents dans l'avant-texte et totalement disparus dans le texte édité. L'attestent les brouillons et les différents plans intermédiaires qui y font référence. Le manuscrit du *Jardin des Plantes* contient un feuillet daté du 5 juin 1994, soit environ trois ans avant la première publication du roman, qui fait particulièrement apparaître l'importance de Dostoïevski dans les brouillons préparatoires :

Les Jardins Publics
 Principaux thèmes (I^{re} III^e partie)
 Vert foncé Frounzé/Moscou
 Rose E
 Mauve tuberculose
 Bleu Stanislas
 Vert pâle Novelli
 Marron foncé Mère
 Marron clair journaliste/guerre
 Noir (crayon) Stalag IV = prisonnier Rance Bordeaux
 Vert noir affaire Carmen
 Orange Egypte
 Rouge Dostoïevski
 Vert foncé Jardin des Plantes
 Bleu (feutre) Caillois¹¹

Claude Simon, selon une modalité déjà rencontrée dans les avant-textes de ses précédents livres, attribue une couleur à chacun des thèmes, personnages, ou motifs récurrents dans son roman afin de pouvoir, lors de l'établissement du plan de montage, en maîtriser la périodicité. Sur ce brouillon daté du 5 juin 1994, la couleur rouge est attribuée à Dostoïevski, qui, en conséquence, dans l'esprit de l'auteur, constitue à lui seul un élément récurrent qui doit trouver sa place dans la composition du roman. Si les fragments concernant Dostoïevski se trouvent bien dans les parties I et III de la version imprimée, on peut cependant y remarquer leur relative rareté. On trouve cinq occurrences dans la première partie : les trois occurrences déjà citées – la présence de Chatov et Kirilov dans l'Illinois (p. 941), le dialogue Kirilov/Stavroguine (p. 943), et l'évocation de Chatov et Kirilov dans les Montagnes Rocheuses (p. 949) – auxquelles s'ajoutent deux autres fragments, l'un très court, relatif à la sensualité de Dostoïevski et son rapport à Dieu (p. 1009), l'autre faisant référence à la vision du Christ d'Holbein par Dostoïevski au musée de Dresde (p. 951). À ces occurrences, il convient d'ajouter l'exergue de la

11. SMN, Ms 18, feuillet 329/499 daté du 5 juin 1994.

première partie, une citation extraite de *L'Adolescent*¹² (*JP*, p. 905). Pour la troisième partie, on retrouve les deux occurrences citées précédemment : le fragment convoquant Breton et Montherlant au sujet de la description (p. 1086), le fragment qui fait référence au ridicule ressenti par les personnages de Dostoïevski (p. 1103). À ces occurrences s'ajoute une référence au goût de l'auteur pour le jeu qui transparaît dans *Le Joueur* ainsi qu'une référence au simulacre d'exécution de Dostoïevski que le narrateur du *Jardin des Plantes* rapproche de l'expérience de « S. » pendant la campagne des Flandres (*JP*, p. 1124).

Ajoutons que Proust, bien que très présent dans la première partie – avec huit fragments comprenant des commentaires ou des citations le concernant – ne se voit pas attribuer de couleur sur le brouillon en date du 5 juin 1994. Ceci renforce encore l'empreinte de Dostoïevski, particulièrement présent dans l'avant-texte, dès le début de la conception du *Jardin des Plantes*. Outre l'attribution d'une couleur associée à l'auteur lors de la conception du roman, les brouillons préparatoires à partir de 1991 et les plans de montage successifs jusqu'en 1997 attestent l'importance de la présence de Dostoïevski. Dans ces brouillons, seuls les huit fragments et l'exergue que nous avons mentionnés citent et commentent l'œuvre de l'auteur russe. Nous allons cependant examiner plus précisément dans quelle mesure la présence de cet énonciateur discret dans le roman de Claude Simon est plus prégnante qu'il n'y paraît.

« LA VIEILLE FEMME ÉLÉPHANT », ERSATZ DOSTOÏEVSKIEN

Une première mention de Dostoïevski apparaît dans le manuscrit du *Jardin des Plantes* sur le feuillet 18 en date du 26 mai 1991. Cette mention figure au bas du feuillet, intégrée à un page à page d'une des parties qui n'est pas précisée :

- Suite page à page 64 tapée
 26 mai 1) prisonnier Gamelin
 « 24 mai » 4)
 25 mai 2) Chicago
 25 mai 3) Colonel. Cenny. R
 5) Le camp de prisonniers
 6) second reproche
 7) le camp de prisonniers (déception)
 8) Dostoïevski de la mort → érotique petites filles¹³

12. À ce sujet, voir *infra* note 24.

13. SMN, Ms 18, feuillet 18 (26 mai 1991).

L'auteur russe apparaît à nouveau dans le manuscrit, le 19 juin de la même année, sur le feuillet 21 à la suite d'un brouillon de fragment qui décrit une « femme éléphant » que croise le narrateur dans l'escalier et dont on retrouve la trace dans la troisième partie de la version imprimée (*JP*, p. 1064-1065), dans la quatrième¹⁴ (p. 1165-1166) et dans trois fragments à la fin du roman dans le cadre d'un projet de plans d'un film (*JP*, p. 1175-1176). On peut remarquer que le dernier plan mettant en scène « la femme éléphant » dans le projet de plans filmiques du roman sera suivi du mot « FIN » pour d'ores et déjà en souligner l'importance.

Par la porte ouverte, on apercevait au-delà du petit vestibule au plancher nu et gris, la pièce où elle avait coutume de se tenir monumentale et immobile devant une table recouverte d'une toile cirée décorée de fleurs rouges sur un fond jaunâtre. Le sol de la pièce était protégé par un linoléum imitant un caillebotis. Il y avait une glace aussi dans le vestibule, aux bords biseautés <encadrée> par des [illisibles] qui faisaient partie d'un de ces meubles en bois marron de style Renaissance pourvu de demi-cercles en bronze doré et d'un bac en métal pour déposer des parapluies. Elle avait maintenant donné en gérance le petit café dont elle était propriétaire situé au bas de l'immeuble et où avec son mari elle s'était tenue pendant plus de cinquante ans debout derrière le zinc, servant à boire à cette clientèle de quartier composée d'ouvriers, peintres ou maçons, d'employés du gaz, d'artisans voisins et de ces habitués au statut social retraités petits rentiers que l'on voit dans ces endroits accoudés au comptoir, rallumant sans cesse un mégot mouillé de salive et aux interminables discussions ponctuées de bruyants et de brefs éclats de voix. Les gens du quartier prétendaient qu'elle avait économisé des millions. Elle ne se plaignait jamais. Disait qu'elle se portait bien¹⁵

[...] À la fin on cessa de croiser dans l'escalier la vieille femme au corps d'une monstrueuse obésité. [...]

Un jour elle tomba.

Son poids l'empêcha de se relever. Elle rampa alors sur le sol jusqu'à sa porte d'entrée dont elle réussit à ouvrir le loquet et la femme qui venait faire son ménage la trouva ainsi le matin, couchée à même le sol derrière la porte dont elle bloquait le battant.

Elle ne dit pas combien de temps elle était restée ainsi. Elle ne se plaignait jamais « prétendait qu'elle se portait très bien ». Sa terreur était qu'on l'emmène à l'hôpital.

Des locataires parlaient d'appeler une ambulance, les pompiers, mais l'un d'eux dit que ce serait un assassinat.

↓

Suite : Dostoïevski _ l'usurière (escalier¹⁶)

14. M. Calle-Gruber mentionne le personnage de « la vieille dame éléphant », personnage qui correspondrait à « M^{me} Falissart qui était la propriétaire du café voisin et habitera longtemps le même immeuble que Claude Simon » (*Claude Simon. Une vie à écrire*, Le Seuil, 2011, p. 291).

15. L'ensemble est barré d'une croix, rature d'utilisation, avec la mention « tapé ».

16. Feuillet 21, SMN, Ms 18, 19 juin 1991.

Anne-Lise Blanc, qui commente la présence de ce personnage dans « Le Jardin zoologique du *Jardin des Plantes*¹⁷ », remarque avec justesse le lien que le personnage entretient avec son double masculin dans le roman, l'oncle « pachydermique » du narrateur qui lui annonce la mort de sa mère alors qu'il était adolescent (*JP*, p. 1066). Mais au-delà du double masculin perceptible dans *Le Jardin des Plantes*, ce que révèle l'analyse de l'avant-texte, c'est le lien étroit qu'il entretient avec plusieurs personnages féminins de *Crime et Châtiment* de Dostoïevski.

« Suite : Dostoïevski l'usurière (escalier) » du feuillet 21 le rappelle avec force. Si la description du brouillon rappelle étrangement celle de la chambre de l'usurière citée par Breton en tant qu'exemple de carte postale romanesque reprise par Simon qui la revendique dans *Le Jardin des Plantes* (p. 1086), elle rappelle aussi un passage précédent du roman de Dostoïevski : « Le jeune homme franchit le seuil et pénétra dans une antichambre obscure coupée par une cloison derrière laquelle se trouvait une petite cuisine¹⁸. »

On peut remarquer que la situation du visiteur de l'usurière est assez proche de celle du voisin de « la femme éléphant » dans le brouillon de Claude Simon. Le premier, s'il franchit le seuil de l'appartement, aperçoit un espace intermédiaire, une « antichambre » où se tient dans un premier temps le personnage féminin quand le second aperçoit tout d'abord un petit vestibule avant d'apercevoir la pièce où se tient la femme « devant une table recouverte d'une toile cirée décorée de fleurs rouges sur un fond jaunâtre ». Cette description rappelle les couleurs de la pièce décrite par Dostoïevski, le papier jaune de la tapisserie et les géraniums. La description faite en deux temps chez Dostoïevski est ici condensée. Si l'intention du voisin de la « femme éléphant » n'a rien à voir avec celle de Raskolnikov, le point de vue narratif dans les deux romans est extrêmement proche : perception et pensée sont également mêlées dans les deux cas. Sous la scène décrite dans *Le Jardin des Plantes* transparait la description dostoïevskienne. On trouve une glace dans la pièce de l'usurière comme dans le vestibule chez Simon : chez ce dernier la glace fait partie d'un meuble en bois marron, quand celle de la prêteuse sur gage garnit une table de toilette « en bois clair ». Dans les deux cas, le point de vue focalisé sur le personnage est porteur de composantes axiologiques, le mobilier d'Alena Ivanovna est « composé d'un divan à l'immense dossier recourbé » où l'adjectif antéposé ne laisse pas de nous renvoyer au vertige et

17. *Littératures*, n° 40, 1999, PU du Mirail, p. 54.

18. F. Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, trad. É. Guertik, Le livre de Poche, 1972, p. 12.

à la subjectivité du personnage quand le voisin de la « femme éléphant » chez Simon la perçoit et la juge « monumentale ».

Comment ne pas être frappé par la coïncidence entre le « S. » personnage et figure du narrateur intradiégétique dans *Le Jardin des Plantes* :

En sortant, vers midi, S. a rencontré dans le vestibule la vieille dame éléphant qui habite au premier (*JP*, p. 1165)

... et cette même initiale placée dans la première phrase de *Crime et Châtiment* :

Au début de juillet par une chaleur torride, un jeune homme sortit à la fin de la journée de la chambre qu'il occupait dans la ruelle S.¹⁹ et lentement d'un air indécis, se dirigea vers le pont K. Sa chambre se trouvait sous les combles d'une haute maison de cinq étages et ressemblait davantage à un placard qu'à un logis.

Dans l'escalier il avait réussi à éviter une rencontre avec sa logeuse. Celle-ci, qui lui louait une chambre avec pension et service, occupait elle-même un logement à l'étage en dessous, et chaque fois qu'il sortait, il devait obligatoirement passer devant sa cuisine dont la porte était presque toujours ouverte sur l'escalier²⁰.

Imaginons un point placé après « ruelle », la suppression du « et » après « S. » dans le texte de Dostoïevski, et nous retrouvons « S. » qui de focalisé dans *Crime et Châtiment* devient focalisateur à l'instar du « S. » du *Jardin des Plantes*. Et le voilà dans l'escalier comme le « S. » de Simon. Celui-ci ne croise pas sa logeuse qui habite « à l'étage en dessous », mais sa voisine du dessous qu'il croise en descendant l'escalier. Et quand il se trouvera, dans le brouillon n° 21 du manuscrit du *Jardin des Plantes*, sur le seuil de l'appartement de sa voisine, ce ne sera pas pour repérer les lieux en vue d'assassiner une prêteuse sur gage, mais pour rendre visite à celle dont les gens du quartier « prétendaient qu'elle avait économisé des millions » et dont un voisin dit que ce serait un assassinat d'appeler une ambulance ou les pompiers pour lui venir en aide. Toutes ces coïncidences, ces analogies possibles, mettent en relief les réminiscences de lectures qui semblent avoir présidé à l'écriture des fragments représentant la « vieille femme éléphant ». Notons que l'usurière de *Crime et Châtiment* est le plus souvent reprise au moyen du syntagme « la vieille femme » par Dostoïevski. Ici encore, on peut qualifier Dostoïevski d'énonciateur discret, dans la mesure où c'est bien la scène effacée de *Crime et Châtiment* qui se laisse entendre sans que ses mots précis ne résonnent.

19. On peut remarquer que ce même « S. », ici désignant le nom d'une ruelle, se retrouve dans d'autres romans de Dostoïevski comme initiale du nom d'un personnage, comme le sera le « S. » du *Jardin des Plantes*, tel ce « S. » de *L'Idiot* : « j'ai bavardé durant près de quatre heures avec un certain S... dont je venais de faire la connaissance » (trad. G. et G. Artout, Le Livre de Poche, 1972, p. 322).

20. F. Dostoïevski, *Crime et Châtiment*, éd. cit., p. 7.

Le narrateur simonien en épouse la perspective tout en l'occultant à travers la scène décrite dans le feuillet 21. Cet énonciateur, s'il ne dit rien, continue néanmoins à agir. Il exprime un point de vue sans qu'il y ait nécessairement parole de sa part. Aussi, on ne s'étonne pas de retrouver une identité de point de vue dans les deux scènes. On pourrait dire que la description de l'appartement de la vieille femme éléphant passe par le filtre du narrateur dostoïevskien, dont le narrateur simonien épouse ici le point de vue.

Il est important de relever que le fragment du brouillon 21 sera amené à disparaître de la version imprimée, bien que dactylographié, et après avoir été mentionné dans les plans de montage successifs du *Jardin des Plantes* entre 1993 et 1997 ; il ne subsistera que sous une forme distante de la réminiscence dostoïevskienne. Ce fragment sera repris comme indiqué précédemment cinq fois dans le roman. Ersatz de la logeuse et de l'usurière, « la vieille femme éléphant » est celle que l'on croise dans l'escalier. Lorsqu'elle parvient dans le vestibule, celui-ci n'est plus l'objet d'une description minutieuse, son physique rappelle plus un « scarabée » ; la réminiscence semble avoir subi à l'instar du personnage la métamorphose du temps. Cette métamorphose trouve, selon nous, son explication dans la modification du traitement du personnage au cours du processus rédactionnel.

Le fragment initialement prévu sous la forme rencontrée dans le feuillet 21 devait figurer, selon les différents plans de montage²¹, avant le fragment correspondant à la critique envers Breton et Montherlant, qui lui-même devait être suivi d'une référence au discours de Stockholm de Simon sur le « sens » et de réflexions sur le roman illustrées par la citation de la description de la pièce de l'usurière. Si la description de la pièce dans laquelle se tient « la vieille femme au corps d'une monstrueuse obésité » avait été maintenue telle quelle à la place initialement prévue, le fragment et son personnage auraient été porteurs d'une visée édifiante, fût-elle de nature métatextuelle.

Dostoïevski n'en est que plus audible. Là où il pouvait participer à une leçon d'écriture par trop redondante, Simon choisit de l'effacer. Ainsi, s'il disparaît, c'est pour être mieux entendu. La vieille dame éléphant du *Jardin des Plantes* n'illustre aucune fable ni même aucun discours sur le roman. Claude Simon nous « reflète » simplement le portrait d'une vieille dame qui ne représente en rien l'avarice, ne justifie aucun crime. Le rapprochement entre les deux descriptions aurait sans doute été trop évident, le décalque des

21. SMN, Ms 18, feuillet 322 (31 janvier 1994).

descriptions des pièces jugé trop redondant en raison d'impératifs de qualité, périodicité, contrastes. Ces raisons ont probablement amené Simon à ne pas inclure le fragment du feuillet 21 dans la version imprimée en lui préférant un fragment moins allusif, probablement plus énigmatique, invitant à d'autres associations, d'autres lectures.

Nous le relevons, Dostoïevski apparaît très tôt dans la genèse du *Jardin des Plantes* : dès 1991, il s'y trouve mentionné à plusieurs reprises. Un élément biographique de la vie de l'auteur russe revient dans les plans de montage successifs et sous la forme d'une ébauche de fragment qui sera abandonné au cours de la rédaction du roman :

On a expliqué la fascination pour le crime qui habite Dostoïevski par le drame familial de la mort de son père massacré par ses moujiks qui (avant ou après l'avoir tué ?) lui écrasent les testicules entre deux pierres. Non seulement cet homme était violent et brutal envers les serfs qui dépendaient de lui, mais d'une sensualité semble-t-il sans bornes puisque l'un des motifs de la révolte de ses assassins était le viol perpétré par lui sur deux fillettes tout juste nubiles²².

Ce fragment qui fait référence à un événement ayant particulièrement affecté Fédor Dostoïevski et qui d'une certaine manière explique le lien entre sa sensualité réfrénée et son rapport à Dieu dans *Le Jardin des Plantes*²³ (JP, p. 1009), entre en résonance avec ceux qui dans les brouillons théorisent l'impossibilité de tenir l'agissement des personnages pour exemplaire. Celui-ci n'étant que l'expression d'une imagination issue de la personnalité de l'auteur, il est impossible de tirer quelque leçon que ce soit du comportement d'un personnage de fiction par essence tributaire des idées et des fantasmes de son créateur. Raison qui amène Simon à réhabiliter, comme nous l'avons esquissé, une lecture biographique qui reprend ses droits à côté d'autres lectures qu'elle ne disqualifie pas pour autant puisqu'elles sont complémentaires²⁴. Plusieurs

22. SMN, Ms 18, feuillet 22 (22 juin 1991).

23. « Pourrait-on avancer que Dostoïevski sublime une sensualité qu'il ne peut réfréner en lui conférant la dimension d'un défi à Dieu ? » (JP, p. 1009).

24. Dans la notice de présentation du *Jardin des Plantes* pour l'édition Pléiade (CE I, p. 1472), Jean H. Duffy rend compte de cette complémentarité lorsqu'elle commente les séquences du texte consacrées à l'interview menée par le journaliste, notamment quand elle relève que Simon réfléchit aux limites et difficultés de « toute tentative de représenter une vie. Illustrant la thèse de l'œuvre « foncièrement inséparable de la vie de l'auteur », elle cite l'épigraphe de la première partie empruntée à *L'Adolescent* (JP, p. 905) ainsi que le fragment qui établit un rapport entre le goût de Dostoïevski pour le jeu et le « tableau amusé de cette passion » retranscrit dans *Le Joueur*. Elle rappelle que dans ce même fragment est établi un rapprochement entre le récit d'une exécution capitale dans *L'Idiot* et la propre expérience de l'auteur russe qui a subi un simulacre d'exécution dans sa jeunesse (JP, p. 1124). Mais, J. Duffy note que la recension des passages qui accréditent le lien entre la vie de l'auteur et son œuvre

projets de fragment précisant le point de vue de l'écrivain sur cette question viennent préciser le fragment du brouillon du feuillet 22 n'ayant pas été repris dans la version imprimée.

Dans le discours qu'il prononça à Stockholm, S. essaye de dire qu'il ne voyait pas quelle leçon pratique on pouvait tirer d'un ouvrage du genre romanesque où, par définition, tous les faits <événements> de tous les personnages sont fictifs. C'est-à-dire de pures inventions de l'auteur²⁵ ;

Ce fragment est complété par le dactylogramme du feuillet 27 :

En cela tous les deux [...] s'inscrivent dans la même tradition : celle qui assigne au roman un rôle utilitaire d'éducation ou d'édification du lecteur, et aucun ne semble se rendre compte que ces personnages et leurs aventures jusqu'à l'épisode final ne doivent leur existence qu'au bon vouloir et aux idées que l'auteur se fait de l'amour, des mécanismes du psychisme, de la société, du bien, du mal, de la religion etc.²⁶

Pour Claude Simon, il est impossible d'inférer une quelconque exemplarité à partir d'un personnage dostoïevskien. Aucune moralité n'est à attendre de ces personnages voués au bain, « comme Dimitri Karamazov, Raskolnikov partent pour le bain » écrit Simon au bas du feuillet 24. Aucune leçon n'est à attendre de ce que peuvent faire, dire, montrer les personnages du *Jardin des Plantes* : c'est ce que semble signifier cette présence effective ou en creux de Dostoïevski et de son ascendance tout en entrant en résonance avec les fragments qui réhabilitent la veine biographique.

On peut remarquer que si Simon n'a pas gardé dans la version définitive le fragment du feuillet 22 relatif à la sensualité sans borne du père de Dostoïevski et les notes qui lui correspondent, le personnage de Stavroguine (*JP*, p. 1103) qui de ce point de vue en est le double dans la fiction – tant celle des *Possédés* que du *Jardin des Plantes* – occupe par sa seule présence la fonction dévolue à l'énonciateur qui a été effacé. Dostoïevski, s'il n'est plus à cette occasion nommé, n'en demeure pas moins audible.

est aussitôt contrebalancée par des citations qui en relativisent l'importance, telle l'épigraphe de la troisième partie du roman empruntée à Conrad (*JP*, p. 1061) qui défend l'idée de l'intransmissibilité de la sensation vivante du vécu, idée relayée par certains écrivains et artistes qui jalonnent le roman et qui témoignent chacun à leur manière de « la futilité de toute tentative de communiquer directement leur expérience personnelle ». Si elle établit que pour Simon, dans ce roman, l'expérience vécue « constitue un point de départ pour l'écriture », elle constate par ailleurs qu'il ne cesse pas pour autant d'affirmer le statut contestable de tout témoignage.

25. SMN, Ms 18, feuillet 29 (1^{er} juillet 1991).

26. SMN, Ms. 18, feuillet 27 (dactylogramme, 28 juin 1991).

PROUST ÉNONCIATEUR SECOND

La figure de Dostoïevski s'accompagne assez vite dans le manuscrit du *Jardin des Plantes*, mais avec un certain décalage, de celle de Proust qui, d'évidence, partage avec son prédécesseur des traits qui le rendent cher aux yeux de Claude Simon. En témoignent dans les brouillons des notes qui font état de la proximité des deux auteurs sur des questions que Simon tient pour essentielles : « Proust n'a plus rien à prouver ni à démontrer », ou encore : « Proust ne parle jamais de Dieu tout au plus de la transgression », et, à propos de la *Recherche* : « en dépit de représentations <interprétation> du bon usage des salons elle n'apprend rien, n'enseigne rien ». De même, plus loin sur le même feuillet, on peut lire :

Ce qui était auxiliaire (chez Balzac, Flaubert) devient la raison même d'écrire. À ce titre Proust précurseur du non savoir comme D. prophétise l'agonie des idéologies (Les Possédés), « vie profonde des natures mortes », fleurs et décors (chez Rubens/peint par élèves ou spécialistes Rubens se réservait l'exécution des personnages ne pourrait-on pas dire qu'il s'est produit une inversion, un renversement de l'intention <conception> bouquet et fleur devient sujet des tableaux²⁷

On voit bien ici ce qui lie les deux écrivains dans l'esprit de Claude Simon : une écriture sans visée démonstrative, une prédilection pour la description qui devient par un renversement conceptuel aussi essentielle que les autres composantes narratives, sinon la raison d'être du récit. En témoignent les fragments du *Jardin des Plantes* qui mettent en parallèle les descriptions proustiennes du vol des mouettes et les descriptions simoniennes reprises des souvenirs du narrateur²⁸. C'est tout d'abord la mise en relief de textes qui sont des références privilégiées, « un modèle lui permettant de confirmer ses propres expérimentations²⁹ », et qu'il n'a cessé de mettre en avant lors de ses entretiens, tel celui accordé à Philippe Sollers alors qu'il revient sur sa lecture de la visite à la marquise de Cambremer : « c'est une des choses les plus extraordinaires qu'on ait faites en littérature : cette sensation du temps qui passe, marqué par les changements de couleur des mouettes-nymphéas, c'est prodigieux³⁰ ». C'est aussi, au-delà d'un modèle d'écriture et des « traces d'un

27. SMN, Ms. 18, feuillet 35 (9 juillet 1991).

28. *JP*, p. 940, 987-988, 989, 1018, 1028, 1033, 1035, 1059.

29. C. Genin, « Lire Claude Simon lisant Proust », *Tangence*, n° 112, 2016, Rimouski, Québec, p. 111.

30. C. Simon, « La sensation c'est primordial », entretien avec Philippe Sollers, *Le Monde des livres*, 19 septembre 1997, p. 11.

dialogue poursuivi avec constance³¹ », un modèle de lecture que nous propose ici Claude Simon. Nous rejoignons Joëlle Gleize, lorsqu'elle observe que les citations des descriptions proustiennes des mouettes, à la fin de l'après-midi à Balbec, subtilement montées, dans *Le Jardin des Plantes*, semblent nous inviter à être sensible aux résonances « des échos de forme et de sens qu'il produit (apparitions, modulations, disparitions et résurgences de motifs)³² ». Proust, la critique l'a mis en valeur³³, est aussi son principal modèle et sa référence dans sa manière de composer. Simon cite à ce sujet, dans une de ses conférences, la correspondance de Proust avec Martin-Chauffier : « je n'ai qu'un souci qui est la composition³⁴ ».

À cela s'ajoute un même caractère transgressif – propre à chaque auteur – qui transparaît dans les agissements et la psyché des personnages. Les fragments relatant la transgression des personnages dostoïevskiens telle celle de Stavroguine mentionnée précédemment (*JP*, p. 1103), trouvent leur pendant dans le roman de Claude Simon à travers les fragments mentionnant Charlus et Jupien (*JP*, p. 1003), Proust et sa perversion dans le fragment le représentant transperçant des rats (*JP*, p. 976). On peut noter à ce propos ce que nous relevions au sujet de Stendhal : à nouveau Simon revient au substrat biographique qui a longtemps accompagné les lectures de la *Recherche* en reprenant les anecdotes controversées relatives à la sexualité de l'auteur³⁵, manière ici encore de réhabiliter le référentiel en réponse à la critique des ardents défenseurs de l'autoréférentialité moqués à la fin du roman, quand Simon reproduit un extrait des échanges ayant eu lieu lors du colloque sur le Nouveau Roman tenu à Cerisy en 1971 (*JP*, p. 1161-1163). Mais, dans ce roman qui tisse de nombreux réseaux, outre la série renvoyant au biographique des auteurs convoqués dans le roman, c'est à toute une série de fragments que l'épisode des rats renvoie, comme le montre Christine Genin³⁶ : on les retrouve dans la rivière à Calcutta (*JP*, p. 976), dans « la Peste d'Asdod » de Poussin (*JP*, p. 977), entourant le fragment représentant Proust transperçant les rats et de manière plus indirecte et métaphorique dans les fragments qui

31. C. Genin, art. cité, p. 113.

32. J. Gleize, « Dynamique du montage : vers une adhésion sensible », *Tangence*, n° 112, 2016, éd. cit., p. 52.

33. C. Genin, art. cité, p. 114.

34. C. Simon, « Le poisson cathédrale », dans *QC*, p. 32.

35. Nous renvoyons à ce sujet à l'article cité de C. Genin (p. 124), mais aussi à la notice de J. H. Duffy (*CE I*, p. 1472).

36. Voir C. Genin, art. cité, p. 124.

évoquent le sadisme dans l'Histoire du siècle. On peut noter que la conception des fragments relatifs à Proust, plus tardive dans l'élaboration du *Jardin des Plantes*, voit leur place grandir au fil du temps. Il semble s'être opéré un transfert d'un énonciateur vers l'autre, sans doute dans un souci d'ordre compositionnel – comme le révèle de façon implicite la récurrence du motif des mouettes dans la seconde partie du roman – afin de créer un rythme nécessaire dans l'apparition des fragments et de proposer un modèle de lecture qui le jalonne. De ce fait, dans la version imprimée du roman, Proust reprend sa place première aux yeux du lecteur et du critique simonien, place de premier plan s'il en est, référence privilégiée, souvent relevée par la critique ; telle Katerine Gosselin qui constate que dans ses entrevues, discours, lettres et conférences, Proust est l'écrivain auquel Simon fait le plus fréquemment référence³⁷ et qu'il considère comme « le plus subversif (dans tous les sens du terme) du xx^e siècle³⁸ ». Dans les plans de montage successifs, on peut constater que des fragments réunissant Dostoïevski et Proust étaient prévus, de même qu'un fragment « franchissement de l'Oural par Dostoïevski ». Ceux-ci n'ont pas été gardés, certainement en raison de leur caractère plus allusif. Ceux dont nous avons relevé la présence dans la version définitive ont eu la préférence de Claude Simon qui privilégie les processus inférentiels.

La polyphonie énonciative à travers les voix d'écrivains – qu'ils soient modèles ou anti-modèles – plus ou moins discrètes, œuvrent sans didactisme à la construction d'un sens dans *Le Jardin des Plantes*. Les notes et ébauches de fragments citées nous renvoient directement aux idées sur le roman développées par Claude Simon dans son *Discours de Stockholm* (p. 891-895). Si l'on suit son raisonnement, on pourrait considérer que les voix convergentes et divergentes construisent le sens du roman plus qu'elles ne sont au service d'un sens préétabli qu'elles auraient à commenter ou à illustrer. Il en est de même des nombreuses citations, telles celles des deux exergues que nous avons évoquées, l'une empruntée à *L'Adolescent* et l'autre extraite d'*Au cœur des ténèbres*³⁹, l'une défendant le lien fondamental entre la vie et l'œuvre, l'autre le réfutant. Les diverses voix qui construisent le texte ne sont pas convoquées en tant qu'*exempla*, arguments d'autorité. En ce sens, nous comprenons mieux les choix d'effacements, de suppressions de certains fragments

37. K. Gosselin, *Claude Simon et Marcel Proust : lecture d'une « recherche du temps perdu » simonienne*, thèse de doctorat, université McGill (Montréal), 2010, p. 18.

38. C. Simon, lettre du 21 août 1982, dans *Corr. DS*, p. 42.

39. J. Conrad, *Au cœur des ténèbres*, trad. J.-J. Mayoux, Flammarion, 1989, p. 122.

qui auraient pu revêtir ce caractère. Commentaires métatextuels trop transparents, ils n'auraient pas aussi bien pris place dans la construction romanesque de Claude Simon. On pourrait étendre ce raisonnement à l'ensemble du corpus citationnel, auteurs, témoignages d'hommes politiques, d'artistes qui pour les uns sembleraient accréditer une thèse quand les autres la contrediraient. Comme l'écrit Jean H. Duffy, cette multiplicité des voix et des points de vue qui animent *Le Jardin des Plantes* illustre à merveille notre perception du monde « subjective intermittente et confuse » (*CE I*, p. 1475).

Ce parcours de lecture qui s'intéresse aux modèles et contre-modèles à l'œuvre dans le texte simonien, s'il rend compte de certaines facettes de leur aspect modélisant, rend compte avant tout d'une lecture que l'avant-texte permet de mettre au jour sans pour autant épuiser tous les parcours qu'il continuera à susciter à l'instar de ceux initiés par la version imprimée. S'il permet de réévaluer l'importance des auteurs convoqués par Simon et d'en réexaminer les rôles, il permet avant tout de relire le texte avec une curiosité revivifiée. Ainsi, quelques indices trouvés dans le manuscrit nous ont amené à découvrir derrière un personnage simonien un personnage insoupçonné, à relire Dostoïevski en suivant Simon lisant le romancier russe⁴⁰.

40. Laissons le dernier mot à Claude Simon qui répond malicieusement à une question de Mireille Calle Gruber sur les deux derniers plans de scénario de film à la fin du *Jardin des Plantes*. : « [M. C.-G.] : Il y a aussi pour moi l'énigme du personnage de la "femme éléphant" : anonyme infirme à béquilles, désignée comme la voisine du premier, cette figure très épisodique est tout de même celle qui a le mot de la fin ! Qui est-ce ? Que représente-t-elle ? La marche (du temps) ? La vie (encore) ? La mort (en cours) ? Un retour de l'opacité, puisqu'elle obstrue la vue et finit par faire écran ? C'est la feuille d'arbre de Kirilov ?/ [C.S.] : "Tout l'intérêt d'une énigme c'est de le rester..." » (M. Calle-Gruber, « Dans l'arc du livre il y a toute la corde », entretien avec Claude Simon, *Nuit Blanche* [Québec], n° 47, 1999, p. 58).