

UNIVERSITE ÇUKUROVA
INSTITUT DES SCIENCES SOCIALES
DEPARTEMENT D'EDUCATION DE LA LANGUE FRANÇAISE

125664

ANALYSE DE LA NARRATION ET DES PERSONNAGES DANS
" LE JARDIN DES PLANTES " DE CLAUDE SIMON

125664

Mustafa MAVAŞOĞLU

Directrice de thèse : Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ

THESE DE MAITRISE

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ

Adana, 2003

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne,

Bu çalışma, jürimiz tarafından Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı'nda
YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Yard.Doç.Dr. Mediha ÖZATEŞ

(Danışman)

Üye.....

Prof.Dr. A. Necmi YAŞAR

Üye.....

Yard.Doç.Dr. Erdoğan BADA

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

12.09/2023

Prof.Dr. Mahir FUSUNOĞLU

Enstitü Müdürü

Not: Bu tezde kullanılan özgün ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

REMERCIEMENTS

Je tiens beaucoup à remercier mon professeur Mme Mediha ÖZATEŞ, Maître de conférence adjoint et chef du Département d'Education de la Langue Française de l'Université Çukurova, qui m'a encouragé et qui m'a aidé toujours durant ce travail.

Je veux remercier également M. le professeur A. Necmi YAŞAR, doyen de la Faculté d'Education de l'Université Çukurova pour ses conseils précieux.

Je n'oublie pas bien sûr de remercier mes collègues qui se sont intéressés toujours à ma thèse. Je rends un grand hommage surtout à Mlle Aşkın ÇOKÖVÜN qui m'a donné son ordinateur et à Mme Marie Françoise - Abak qui a relu ce travail.



ÖZET**Analyse De La Narration Et Des Personnages Dans " Le Jardin Des Plantes " De Claude Simon****Mustafa Mavaşoğlu**

**Yüksek lisans tezi, Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı
Danışman: Yrd. Doç. Dr. Mediha ÖZATEŞ
Haziran 2003, 116 sayfa**

Bu tez, 1985'te yapıtlarının tümü için Nobel Edebiyat ödülü alan Claude Simon'un 1997'de yayınladığı " *Le Jardin des Plantes* " adlı romanındaki anlatı ve kişiler üzerine bir çözümleme çalışmasıdır. İncelenen roman, yazarın önceki romanlarıyla benzer izlekler ve anlatı teknikleri içerdiğinden bu çalışmada öncelikle bu benzerlikler örneklerle ortaya konmuş ve böylelikle romanın kolay anlaşılmasına bir katkı amaçlanmıştır. Daha sonra, anlatı çözümlemelerinde kullanılan terimler, Greimas, Todorov ve Barthes gibi tanınmış yabancı; Yücel, Kıran gibi Türk anlatıbilimcilerin kuram ve düşünceleriyle verilmiştir. Burada tutumumuz görüşleri karşılaştırmak ya da karşılaştırmak değil, çalışmamıza ışık tutacak olanları birbirini destekler ve geliştirir bir biçimde vermek olmuştur. Son bölüm, çalışmamızın uygulama kısmını oluturur. Burada, çağrışım, karşıtlık, uyum, yinleme, montaj gibi Simon anlatısının işlevsel öğeleriyle; parçalı anlatım, epigraf, metin yüzeyinde asılı kalan söz ve imge kırıntıları, sinema uyarlaması gibi biçimsel özellikler *Le Jardin des Plantes* 'dan örneklerle işlenmiştir. Anlatıcının konumu, bakış açısı ve odaklama biçimi ile kimliğine dair çözümlemelerin de yapıldığı bu bölümde roman kişilerinin dış görünüşleri, değer yargıları ve bu kişileri oluştururken Simon'un yararlandığı temel anlatı yöntemleri yine bol örnekle ortaya konmuştur.

Anahtar sözcükler: Claude Simon, Le Jardin des Plantes, Yazınsal çözümleme, Anlatı, Roman kişileri.



SOMMAIRE**Analyse De La Narration Et Des Personnages Dans " Le Jardin Des Plantes "****De Claude Simon****Mustafa Mavaşoğlu****Thèse de Maîtrise, Département d'Education De La Langue Française****Directrice de thèse: Maître De Conférence adjoint Mediha ÖZATES****Juin 2003, 116 sayfa**

Cette thèse est une analyse de la narration et des personnages dans *Le Jardin des Plantes* de Claude Simon qui avait eu le Prix Nobel de littérature pour ses oeuvres complètes en 1985. Comme ce roman publié en 1997 reprend des thèmes et des techniques narratives proches de ceux des romans précédents, l'objectif a été de mettre à jour d'abord ces ressemblances et de contribuer ainsi à faciliter la compréhension du roman. Puis, les termes employés dans les analyses de narration ont été donnés avec les théories et les pensées des narratologues étrangers et turcs tels que Greimas, Todorov, Barthes, Yücel et Kıran. Dans ce deuxième chapitre, notre démarche n'a pas été de comparer les pensées ou de les opposer les unes aux autres mais de mettre ensemble ces idées de façon à les soutenir et développer les unes les autres. Le dernier chapitre est consacré à la pratique de notre travail. Là, les caractéristiques fonctionnelles de la narration simonienne telles que l'association, l'opposition, la cadence, la répétition, le montage et les caractéristiques formelles comme la composition fragmentée, les épigraphes, les bribes, le découpage cinématographique ont été étudiées avec des exemples extraits du livre *Le Jardin des Plantes*. Dans ce chapitre où l'on a analysé également la position et l'identité du narrateur, ont été aussi mis en évidence les traits physiques et moraux des

personnages et les techniques principales de représentation des personnages auxquels l'écrivain recourt.

Mots-Clés: Claude Simon, Le Jardin des Plantes, Analyse littéraire, Narration, Personnages.



TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS	I
ÖZET	II
SOMMAIRE	IV
INTRODUCTION	1
1. ART ROMANESQUE DE CLAUDE SIMON	4
1.1. Parallélisme entre les éléments réels de la vie de Simon et ceux dans ses romans	4
1.2. Processus de construction de roman chez Simon	8
1.3. Critique des ressemblances techniques et thématiques entre Le Jardin des Plantes et les romans précédents	11
2. REPERES METHODOLOGIQUES	51
2.1. Enoncé / Enonciation	51
2.2. Point de vue	53
2.3. Focalisation	55
2.4. Auteur / Narrateur / Narrataire	56
2.5. Personnages	58
3. ETUDE DE LA NARRATION ET DES PERSONNAGES DANS " LE JARDIN DES PLANTES "	60
3.1. Analyse De La Narration	60
3.1.1. Caractéristiques Générales De La Narration Simonienne	60
3.1.1.1. Caractéristiques Fonctionnelles	61
3.1.1.1.1. Associations	61
3.1.1.1.2. Oppositions	63
3.1.1.1.3. Cadences	67

3.1.1.1.4. Répétitions	69
3.1.1.1.5. Montages	71
3.1.1.1.6. Recours aux archives	72
3.1.1.2. Caractéristiques Formelles	75
3.1.1.2.1. Composition fragmentée	75
3.1.1.2.2. Traits Grammaticaux	77
3.1.1.2.3. Citations	82
3.1.1.2.4. Epigraphes	84
3.1.1.2.5. Bribes	89
3.1.1.2.6. Projet cinématographique	91
3.1.2. Position et Identité Du Narrateur	92
3.1.2.1. Narrateur en guerre	93
3.1.2.2. Narrateur écrivain	95
3.1.2.3. Narrateur artiste	97
3.1.2.4. Narrateur voyageur	97
3.2. Analyse Des Personnages	98
3.2.1. Description qualificative des personnages	98
3.2.2. Techniques principales de représentation des personnages	105
3.2.2.1. Absence de noms.....	105
3.2.2.2. La mise en scène brusque des personnages	106
3.2.2.3. Réduction des personnages à l'unité	106
3.2.2.4. Redoublement des personnages par répétition	107
3.2.2.5. Redoublement des personnages par emboîtement	107
CONCLUSION	109
BIBLIOGRAPHIE	112

CURRICULUM VITAE	116
------------------------	-----



INTRODUCTION

Claude Simon est un écrivain dont le nom est cité parmi les Nouveaux Romanciers. Les écrivains dits Nouveaux Romanciers font partie d'un courant qui est appelé Le Nouveau roman. Pour ses caractéristiques proches du cinéma, on l'appelle "ciné-roman" aussi (Rifat 1991: 7-9). Emile Henriot est le premier qui a utilisé le terme "Nouveau Roman" quand il critiquait "La Jalousie" d'Alain Robbe-Grillet.

Bien qu'il dise " je ne suis pas un théoricien du roman" (1963: 7), " Pour un nouveau roman" de Robbe-Grillet est considéré comme le manifeste de ce courant dans le milieu littéraire. L'auteur définit Le Nouveau Roman de la manière suivante:

(..) une appellation commode englobant tous ceux qui cherchent de nouvelles formes, capables d'exprimer (ou de créer) de nouvelles relations entre l'homme et le monde, tous ceux qui sont décidés à inventer le roman, c'est-à-dire inventer l'homme (1963: 9).

En partant de cette description et des critiques de ceux qui prétendent que le roman est en état agonisant, les nouveaux romanciers disent que le roman doit se développer et être "nouveau" pour que les intérêts de ses lecteurs se maintiennent. Pour eux, être nouveau, c'est d'abandonner des formes romanesques anciennes. C'est en les abandonnant que le roman trouverait ses propres formes originales.

Les nouveaux romanciers ne se contentent pas seulement d'écrire des romans de nouvelles formes mais ils continuent à réfléchir sur la conception de roman. Ils font cela à la fois dans leurs romans et dans leurs essais. La lecture des textes de tels écrivains qui sont si productifs exige beaucoup d'effort aux lecteurs habitués aux romans classiques car, soit au niveau de forme, soit au niveau de fond, ces romans sont très différents des romans anciens. Ces nouveaux textes romanesques ne présentent pas tous de mêmes caractéristiques. Ils sont différents entre eux aussi. Parmi ces textes, ceux de Claude Simon sont considérés en général l'un des plus difficiles (Martin 1997: 68).

Notre objectif, en choisissant Claude Simon parmi d'autres écrivains de ce même courant, a été qu'il est un auteur pas assez connu en Turquie. Or, les oeuvres de cet écrivain ont été traduites et publiées dans vingt-huit langues ou pays telles que

le bulgare, le serbe, l'arabe et le hébreu entre autres. Nous voulons le connaître et le faire connaître encore plus avec ce travail, du moins dans le milieu académique. Quant au choix du *Jardin des Plantes*, il revient au fait qu'il était le dernier livre à l'époque lorsque nous avons décidé de travailler sur Simon et à ce qu'il n'y avait pas de travaux sur ce livre dans notre pays.

Nous croyons que nous pourrions découvrir et expliquer, avec cette étude, les procédés narratifs essentiels que l'écrivain utilise dans ses romans et dans *Le Jardin des Plantes* également et faciliter d'une certaine façon, avec ce dernier roman, la lecture des autres ouvrages simoniens appartenant au Nouveau Roman, considérées en général parmi les plus difficiles

Notre méthode pour ce travail sera d'abord de mettre en évidence les traits fondamentaux des oeuvres précédentes qui figurent dans *Le Jardin des Plantes* et de les mettre en relation avec ceux de ce dernier ouvrage tout en les étudiant ensemble, puis de retrouver les traces des éléments constituant la composition romanesque simonienne tels que l'association, l'opposition, la cadence, le montage, la répétition etc, et ensuite de traiter quelques techniques principales que l'écrivain emploie pour la représentation de ses personnages romanesques.

Le Jardin des Plantes est un roman-carrefour qui présente au lecteur les échos des romans précédents. Cet écho se réalise à la fois au niveau des thèmes, comme la guerre civile espagnole (*Le Palace*), la Deuxième Guerre mondiale (*La Route des Flandres*), le forum international en U.R.S.S (*L'Invitation*) etc, et au niveau des techniques. Pour cela, nous consacrerons une certaine quantité de pages du premier chapitre à mettre en évidence les relations entre ce roman et ceux précédents tout en les présentant brièvement avec leurs traits principaux.

Dans le deuxième chapitre de cette étude, nous parlerons des termes méthodologiques que nous emploierons dans notre analyse. Pour cela, nous ne nous contenterons pas de citer une seule théorie appartenant à un seul théoricien, mais nous chercherons à mettre ensemble de diverses théories soutenant et éclaircissant les unes les autres.

Dans le troisième chapitre, nous analyserons la narration et les personnages du *Jardin des Plantes*. Il nous paraît convenable d'étudier les caractéristiques de la narration simonienne en deux parties: les caractéristiques fonctionnelles et les caractéristiques formelles. Nous étudierons aussi, dans ce chapitre, les techniques

principales de représentation des personnages qu'a utilisées Claude Simon dans ce roman.

:



1. ART ROMANESQUE DE CLAUDE SIMON

1.1. Parallélisme entre les éléments réels de la vie de l'auteur et ceux dans ses romans

Claude Simon est né le 10 Octobre 1913 à Madagascar. Son père, Antoine Simon, y travaillait comme capitaine d'infanterie de marine dans les troupes coloniales. Les Simon retournent en France un an après la naissance de Claude, lors de la déclaration de la Première Guerre mondiale. Le 27 août de cette même année, Antoine Simon perd la vie dans le combat de la forêt de Jaulnay, dans la Meuse, près de Verdun. Claude Simon parlera de cette mort bien plus tard dans *l'Acacia*: " Parmi ceux qui tombèrent dans le combat du 27 août se trouvait un capitaine de quarante ans " (61). Claude passe son enfance auprès de sa mère à Perpignan et aussi des soeurs de son père dans le Jura. Mais à 11 ans, il perd également sa mère qui est victime d'un cancer. Devenu orphelin, il est placé sous le tutorat d'un cousin germain de sa mère, officier de cavalerie en retraite. Il est inscrit comme interne au collège Stanislas à Paris où il fait toutes ses études secondaires. Il obtient son baccalauréat dans la section mathématiques élémentaires. Claude Simon abandonne la préparation à l'Ecole Navale pour suivre les cours de peinture d'André Lhote. Il s'adonne également à la photographie. En 1932, il entreprend une série de voyage en Europe: Allemagne, Italie, Grèce.

Les années 1934 et 1935 sont celles du service militaire pour Simon au 31ème régiment de dragons de Luneville. Attiré par la révolution espagnole, il rejoint Barcelone en 1936 et aide les Républicains pour lesquels il sert de passeur d'armes. Puis il revient en France, ses espoirs démocratiques déçus. L'année suivante, il se remet à peindre. Puis vient une autre série de voyages durant trois mois et cette fois, à travers toute l'Europe: Berlin sous les Nazis, Varsovie et son ghetto, l'Union soviétique du nord au sud, Istanbul, la Grèce, l'Italie du nord...

Deux ans plus tard, le 27 août, jour anniversaire de la mort de son père, il est mobilisé au 31^{ème} régiment de dragons. Son régiment de cavalerie est anéanti, en 1940, par les blindés allemands durant les combats livrés sur la Meuse, de par et d'autre de la frontière belge. Le 17 mai, il échappe de peu à la mort. Son colonel est abattu. Il est fait prisonnier à Solre-le-Château, près d'Avesnes. Il est envoyé dans un camp d'extermination au stalag IV B à Mülhberg am der Elbe, en Saxe d'où il peut s'évader fin octobre lors d'un transfert. Après son évasion, il s'installe en zone libre dans l'hôtel de famille à Perpignan, où il se remet de nouveau à peindre et à écrire. Il participe à la Résistance, mais en raison de son passé, il est suspecté par la milice locale et regagne Paris où il héberge jusqu'à la Libération dans son appartement qui sert de centre de renseignements de la Résistance, sous les ordres des colonels Vauban et Larry.

Les années qui suivent l'évasion sont aussi la période où Simon publie l'un après l'autre ses romans. En 1941, il termine "*Le Tricheur*", son premier roman, commencé quelques mois avant le début de la guerre et qu'il publiera en 1945 aux éditions du Sagittaire. Six ans après la publication de ce roman, il est atteint d'une grave tuberculose qui le cloue au lit pendant cinq mois. Deux années sont nécessaires à son complet rétablissement. En 1956, Simon rencontre Alain Robbe-Grillet qui le fait entrer aux éditions de Minuit. Les années suivantes, il rencontre également Michel Butor et intègre le mouvement du Nouveau Roman. Au mois de juillet en 1958, l'acte de naissance du Nouveau Roman est publié dans la revue *Esprit*. Deux ans plus tard, son fameux roman "*La Route des Flandres*" est édité. Ce roman, dont on a beaucoup parlé, et qui devient même le sujet des derniers cours du philosophe Merleau-Ponty au Collège de France, reçoit le Prix de l'Express. A celui-ci, succède le prix Médicis pour son roman *Histoire* publié en 1967.

Il arrive à Claude Simon de participer aux colloques internationaux. Dans ce contexte, il prend part au colloque international de Vienne qui rassemble des écrivains des deux blocs sur le thème: " Littérature : tradition et révolution ", puis il se rend, en 1984, en URSS à l'invitation de l'Union des écrivains et enfin il assiste, en 1986, avec quatorze autres personnalités occidentales (Arthur Miller, James Baldwin, Alvin Toffler, Yaşar Kemal, Peter Ustinov...) au forum international de Frounzé, en Kirghizie soviétique. Les colloques nationaux sont aussi importants pour lui, surtout

s'ils traitent du Nouveau Roman dans le cadre duquel ses ouvrages sont considérés aussi. Il participe, par exemple, en 1971, au colloque de Cérisy-la-Salle sur le Nouveau Roman en compagnie de Michel Butor, Claude Ollier, Robert Pinget, Jean Ricardou, Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute.

Claude Simon reçoit en 1985 le Prix Nobel de littérature pour l'ensemble de ses oeuvres. Actuellement, il vit et écrit une moitié de l'année à Salses (Pyrénées orientales), dans sa maison de famille, et l'autre dans son appartement de la place Monge à Paris.

Presque tous ces éléments biographiques disent quelque chose aux lecteurs de Claude Simon qui le connaissent. Ce " ça me dit quelque chose " va parfois même jusqu'à faire penser à certains que Simon n'écrit que des autobiographies. Mais, comme le dit Duncan, ce qui nous apparaît comme pure autobiographie n'est en effet que " *la retransformation d'un vécu déjà maintes fois transformé par tout ce qui a été vécu depuis* " (1990 : 48). Dans cette perspective, dire que Claude Simon est le produit de son travail ne serait pas faux car il dit lui-même: "*En fait, ce que je fais de la langue en la travaillant, c'est-à-dire mon langage, me constitue en tant que sujet historique de l'écriture*" (Poirson / Goux 1977: 39; cité par Duncan 1990 *ibid*). Il ne faut donc pas chercher un Claude Simon " *sujet historique* " qui se distingue d'un Claude Simon " *sujet de l'écriture* ". D'où il arrive souvent aux lecteurs simoniens d'être confrontés à une complication: un moi qui écrit coexistant toujours avec un moi qui est écrit. Est-ce que c'est comme cela depuis le premier roman?

Pas exactement. Dans ses premiers romans, Simon n'a pas donné place tout de suite aux éléments autobiographiques. Car, n'ayant pas d'abord figuré intégralement dans ces textes, ils s'y trouvaient en bribes et mêlés aux autres biographies. C'est à partir de *L'Herbe* que l'écriture simonienne, passant par ces autres biographies, devient plus autobiographique. Il s'agit donc d'un processus qui implique un glissement vers l'autobiographie et qui représente de plus en plus ce moi qui est écrit.

Par écrire, Simon entend une fabrication d'un texte qui lui permette d'avoir un sentiment de ce qu'il écrit. Etant sujet de l'écriture, nous avons le courage d'accepter de se remettre en question:

Je crois qu'on peut aller à tout en commençant par la description d'un crayon. Le monde écrit n'est que le monde perçu. Mais par le langage on arrive à des découvertes: on se découvre d'ailleurs soi-même en écrivant, dans tous les sens du mot . (Duranteau 1967: 4; cité par Duncan 1990: 62)

Cette démarche, qui consiste à mettre ces éléments dans une oeuvre de fiction et puis d'essayer sans cesse de les reconstituer en suivant les traces qu'ils laissent derrière eux, convient également à ce qu'entend cet écrivain par le roman: "*De même que tous mes autres livres, Le Palace parle de la seule chose dont je puisse écrire sans malhonnêteté : c'est-à-dire de moi et de moi seul* " (cité par Astier 1967: 127)

Les romans de Claude Simon sont donc, dans ce contexte, ceux du moi. Mais un moi qui ne ressemble jamais à ceux des romanciers traditionnels qui sont stables et statiques. Car ils n'ont pas la liberté d'agir comme ils veulent, d'être tels qu'ils sont, mais ils sont obligés, au contraire, d'obéir aux exigences de leurs créateurs qui leur ont déjà préparé un sort précis. Quel qu'ils soient, ils l'ont été, ils le sont et ils le seront presque infiniment. Les changements sont rares. C'est cela que Simon reproche, parce qu'il ne croit pas à un moi établi:

J'admire la continuité et la logique exemplaire qui conduit l'évolution des héros de romans pour arriver au socialiste parfait et enthousiaste à la six cent vingt-troisième page. Comment peut-on être toujours conséquent pendant six cent vingt-trois pages. Voilà ce que je me demande, moi qui ne suis jamais le même pendant dix minutes à la file, moi qui ne suis pas le même pendant la durée d'un millème de seconde, puisque je ne suis pas moi. (Corde raide, 174-175; cité par Sykes 1979: 24)

Partant de cette pensée qui est proche de celle de Butor prétendant qu'il n'y a pas de moi achevé (Astier 1967: 121) Simon va même plus loin en réinterprétant le propos de Rimbaud "*Je est un autre* " : "*Je est un autre. Pas vrai je est d'autres.*

D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnages, d'autres lieux, d'autres temps "(Corde raide, 175; cité par Andrès 1992: 17) Ces " d'autres choses, d'autres personnages, d'autres lieux, d'autres temps" ne sont pas indissociables les uns des autres mais sont en relation. Il en est de même pour le monde qu'ils constituent. Il n'est pas doué d'une existence indépendante de ces êtres et des choses mais toujours insaisissable en soi. Ces relations et ces divers avatars des éléments de la vie réelle sont les caractéristiques indispensables des romans de Simon. Quelles sont les autres caractéristiques des romans de cet écrivain et que signifie cet art pour lui ? Avant de donner les réponses de ces questions, nous voulons parler du processus de l'écriture simonienne pour faire un roman.

1.2. Processus de construction de roman

Dans son étude où il essaie d'établir les principes de l'écriture romanesque chez Claude Simon, Du Verlie (1972) dit que le roman simonien repose sur un ensemble de procédés dont les éléments se trouvent à l'état épars dans les ouvrages et les déclarations de l'écrivain. Il suppose qu'il existe trois phases différentes dans cette écriture.

La première phase est celle de la préparation. Elle consiste à se mettre en situation d'écrire. Simon, qui refuse tous les concepts traditionnels du roman, n'envisage pas, à priori, une anecdote et des personnages, même si c'est de la manière la plus accessoire: "*Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier, il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et vague - très vague- projet.*" (Simon Préface d'*Orion Aveugle* cité par Du Verlie 1972: 218). Ce projet équivaut à une volonté d'écrire car "*écrire parce l'on a envie d'écrire*" s'exprime-t-il (Du Verlie 1972, *ibid*). A cette expression, on peut ajouter une autre pour la soutenir: "*Ecrire pour écrire, comme un peintre pour peindre...*" (Sykes 1979: 10). Ces deux citations sont l'une des affirmations les plus constantes de Claude Simon. Ce ne serait pas point de surprise si

l'on trouve un Claude Simon, accompagné à sa table de travail par le seul désir d'écrire, qui est en train de créer un nouveau livre sur rien.

Dans cette deuxième phase qui est consacrée à l'écriture, il s'agit d'un choix des objets dont Simon commence à faire la description. Comme nous l'avons dit précédemment, il s'installe à sa table, rien à écrire dans la tête. Voilà ce qu'il en dit pour l'Histoire:

(...) j'étais assis à ma table de travail, un soir, la fenêtre ouverte, ma lampe éclairait les branches les plus proches d'un arbre qui pousse contre ma maison et alors comme je n'avais absolument rien à dire, ma foi, comme lorsqu'on se trouve devant un écheveau de laine embrouillé et qu'on tire sur un des bouts pour voir ce qui va venir, j'ai commencé à décrire tout simplement ce que je voyais.... (cité par Du Verlie 1972: 219)

Le début du processus de ce choix est donc, pour lui, de pouvoir se mettre à sa table, avec la seule intention d'écrire. Ce qu'il fait après, est de passer d'une vision panoramique, englobante et sans relief à une vision moyenne où les objets apparaissent avec une meilleure définition et se trouvent réduits à quelques-uns seulement au cours du rétrécissement du champ de conscience perceptif, pour qu'il puisse enfin commencer leur description. Cette sélection est variée. Elle découle soit d'un acte en grande partie involontaire, en fonction de la charge affective du moment, soit d'un acte volontaire car l'écrivain peut consciemment choisir une série ou une combinaison d'objets pour des raisons principalement esthétiques. Motivée par cette opération, l'imagination commence à bouger bientôt et la description s'écarte de sa direction et se dirige vers des objets absents et imaginaires, par l'évocation d'images mentales et des associations psychologiques ou même simplement phoniques. Quand ces mécanismes créateurs se déclenchent, entraînant et devançant l'écrivain, ils l'obligent finalement à s'arrêter pour noter dans la marge les images amenées de proche en proche par les mots, par le langage. C'est le moment très proche de celui qui est le plus attendu et le plus passionnant de la création. Mais c'est justement là qu'une question se pose: Comment cet écrivain est-il sûr d'achever ce qu'il écrit ? Plus

insidieuse cette question puisqu'il écrit des romans, textes plus ou moins volumineux.

Réponse: Grâce à un sentiment d'accomplissement propre à lui:

A un certain moment - disons quand j'ai écrit comme ça environ deux cents pages, je sens qu'il est en train de se faire quelque chose, qu'il y aura un livre. Ça prend, comme on dit de la mayonnaise (...): Chez moi, à force de m'acharner, ça finit toujours par prendre.

(Lebrun: <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbiblioeeu.htm>)

Il y a un moment où on sent que ça "prend", qu'il y aura "quelque chose", on en a à peu près la certitude (Poirson / Goux 1977, cité par Sykes 1979: 10)

La troisième et dernière phase est celle où il s'agit d'un travail de montage et de bricolage. Par nature, cette dernière opération est différente de la précédente car la création proprement dite et le travail du détail ne suffisent pas pour former un ensemble cohérent. Il faut aussi une pensée organisatrice et une première vision de l'ensemble. Lorsqu'il parle à propos de *La Route des Flandres* (1960), Simon renvoie en même temps à ce travail: *" les petits morceaux, fragments sans suite sont ensuite 'montés', articulés les uns sur les autres au moyens de charnières (associations - ou même à l'opposé, contrastes- de sensations, d'émotions, ou parfois simplement de mots, d'assonnances) comme on procède, je crois, pour un film "* (cité par Du Verlie 1972: 220) Bourdet dit, à son tour, qu'elle a vu *" épinglées au mur, de longues bandes de papier faites de bouts collés ensemble, couverts de lignes serrées, d'une fine écriture, chacun bordé d'un trait de couleur différente "* (cité par Du Verlie 1972: *ibid*)

Cette méthode dont on a essayé d'aborder les phases principales semble, à première vue, inhérente et indissociable de la composition romanesque. Des méthodes semblables sont pratiquées par d'autres nouveaux romanciers également, d'une façon ou d'une autre. Mais il y a toutefois une différence entre ces romanciers et Claude Simon. L'originalité de celui-ci ne vient pas de ce qu'il érige cette manière artisanale en un procédé de création littéraire indépendant, complet par lui-même, et pour ainsi

dire absolu mais de ce qu'il la fonde sur un système de références externes par le truchement des objets. Pour Du Verlie, le côté le plus remarquable de cette méthode c'est qu'elle repose sur la fonction de ces objets. Chez les autres nouveaux romanciers, on constate que les objets sont présentés et disposés indifféremment par un narrateur qui, quel qu'il soit, peut imaginer ensuite une fiction basée sur eux. Mais Simon renverse ce procédé. Il donne l'impression que les objets eux-mêmes élaborent la fiction. Nous savons tous qu'il n'existe jamais de fiction sans narrateur humain mais en lisant quelques passages des romans de Simon, nous ne pouvons pas nous empêcher de dire: " C'est comme s'il n'y a pas de narrateur ".

1.3.Critique des ressemblances techniques et thématiques entre *Le Jardin des Plantes* et les romans précédents

Chaque fois qu'il parle des problèmes spécifiques de sa pratique, Claude Simon utilise les termes de peinture, de musique et parfois même de mathématiques:

Je considère la littérature comme un art. A partir de là, les moyens que l'on peut employer sont les mêmes que dans les autres arts, musique ou peinture: thèmes qui s'effacent devant d'autres, reviennent, sont repris dans un autre temps, s'opposent ou s'accordent etc.

(Lebrun<http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbiblioeeu.html>)

En fait, parmi ces termes utilisés, ce sont ceux de la peinture qu'on rencontre le plus. Les interviews de l'écrivain tout comme ses livres foisonnent en références aux grands peintres qu'il admire: " *C'est un tableau que j'ai toujours beaucoup aimé; son titre complet, c'est ' Orion aveugle se dirigeant vers la lumière du soleil levant ' "* (Dörr 1972: 294; cité par Sykes 1979: 9). Ce tableau désigne un de ses deux romans dont les titres sont relatifs à la peinture.

Simon, qui dit qu'il écrit ses livres comme on ferait un tableau (Sykes 1979: 7), exprime en effet une problématique de son oeuvre: le rapport qu'elle entretient avec la peinture, dans une tentative de réconcilier deux catégories traditionnellement opposées.

Pourquoi Simon accorde-t-il une telle importance aux techniques des autres arts, surtout à ceux de la peinture? Est-ce un besoin qui exige de lui cette démarche? Tout simplement oui, parce qu'il croit que la peinture a une grande supériorité sur l'écriture. Cette supériorité est la simultanéité. Nous connaissons déjà cette sorte de regret cher à l'écrivain à ce sujet qui provient de la difficulté à décrire tout ce qui se passe dans notre mémoire au même moment, ou tout ce que l'on perçoit en même temps. Cette difficulté est propre à l'écriture dont l'enchaînement suit une linéarité. Et Simon, enviant les peintres qui ne sont pas soumis à cette linéarité car la peinture ne l'impose pas, recourt à son imagination pour exprimer son désir d'être comme eux dans l'écriture. Voyons ce passage de l'Herbe: "...comme celui justement qui possédait ce corps couvert d'yeux, de telle sorte que plusieurs d'entre eux étaient toujours ouverts " (112). Mais il ne se cantonne pas dans l'imagination. De roman en roman, il essaie de surmonter cette difficulté. Nous reviendrons plus tard sur ce sujet. Ce qu'on peut dire pour le moment c'est que l'on ne peut pas d'ailleurs parler d'un art romanesque de Simon qui soit stable depuis toujours. Au contraire, il s'agit d'un art qui évolue sans cesse par chaque roman et grâce à un travail assidu que l'écrivain souligne souvent:

J'insiste sur la notion de travail. Je pense qu'à peu près n'importe qui peut faire aussi bien que moi - à partir, bien sûr, d'un minimum d'instruction. Je n'ai pour tout bagage culturel que le bachot mathématiques. C'est tout. Chaque page de mes livres est à peu près écrite trois fois en moyenne, quelquefois plus...

(Lebrun <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbibliooueu.html>)

Ces évolutions sont produites lentement et difficilement. Elles sont considérées par le romancier lui-même comme une pratique tâtonnante et malaisée: "*J'avance à tâton, sans savoir exactement où je vais, vers un but que je ne distingue même pas très bien moi-même et que probablement on n'atteint jamais, puisqu'un*

livre est toujours, d'une façon ou d'une autre, une déception " (Du Verlie 1972: 294, Sykes 1979: 9). Maintenant, nous allons essayer d'aborder ces évolutions à travers des romans.

L'oeuvre de Claude Simon est vaste - une quinzaine de romans, y compris "*Le Tramway*" qui est publié en 2001 - et s'étend sur plus de cinq décennies. Il écrit d'abord des textes de forme traditionnelle. On constate une influence étrangère, américaine en particulier, dans certains d'entre eux. A côté d'une certaine thématique constante (obsession du temps et de la mort, perception désabusée de la séparation des êtres, etc.), nous rencontrons également le rôle de l'art et, surtout, de la peinture. Deux aspects de ces premiers textes attirent notre attention: l'emploi de scènes qui interrompent la narration pour cerner dans une description un moment essentiel de l'expérience humaine et la recherche d'une forme.

Simon fait effort, dans *Le Tricheur*, son premier roman, de modifier l'orientation de l'ordre chronologique du récit pour mieux rendre présente, en renversant le temps romanesque, cette combinaison à trois éléments (perception / souvenir / imagination) dans tout espace mental. Le refus de la chronologie traditionnelle permet à Simon de tenter cette construction en spirale. Nous entendons là par spirale, le mouvement du livre entier et ses diverses parties. La spirale exprime en fait les retours en arrière dont se sert Simon afin d'assurer au roman une fluidité. La composition du livre suit le mouvement perpétuel de la spirale à la fois régression et graduelle progression qui fournit à l'oeuvre un dynamisme. *Le Jardin des Plantes* présente assez de passages construits d'après cette combinaison. Par exemple, quand on fait la description du Jardin des Plantes à Paris, on se souvient en même temps, en bas de la page, à gauche, d'un autre jardin " aux allées éclairées par des lanternes " (62) appartenant à la maison d'un constructeur d'automobile en Inde où le narrateur a été invité par l'épouse de ce constructeur. Dans cet exemple, le narrateur n'arrive pas à se rappeler la matière des meubles et essaie de supposer cette matière en en citant une autre au hasard peut-être mise entre parenthèses et rendue douteuse par un point d'interrogation: " Les meubles (fauteuils, canapés) garnis de coussins orange sont d'un bois sombre (ébène ?) minutieusement sculpté à la main de motifs végétaux exubérant " (63). Mais là, nous pouvons dire que la part de l'imagination est, en fait, réduite un peu. Alors, nous nous permettons ici d'augmenter les exemples.

Le narrateur présente aux lecteurs le peintre italien Novelli qui a été captif, comme lui, des Allemands lors de la Deuxième Guerre mondiale, tout en donnant les titres de quelques tableaux de cet artiste. Un de ces titres " The road to recovery " rappelle au narrateur le nom d'une côte " road of discovery " où il a subi les bombardements des avions nazis. Cette scène en évoque, à son tour, une autre qui est relative également à un de ces avions perçu de plus près: " gris foncé si bas qu'on pouvait voir la croix blanche bordée de noir peinte sur leur fuselage..." (21). Cette fois, le narrateur fait bouger son imagination aussi: "... même pas agressifs indifférents assez lents lâchant ça au passage plutôt oiseaux se soulageant en plein vol faisant leurs besoins fiente jaune caca " (21). Nous voulons donner un autre exemple qui parle encore de ce peintre. Lorsque le narrateur essaie de décrire une des peintures de Novelli comprenant des cases de ces "compositions en damier " cher à l'artiste (117), nous trouvons, toujours en bas de la page, à gauche, un autre récit qui se déroule dans le même espace, à Rome, que le premier mais qui y est postérieur. Le deuxième récit commence par la critique du narrateur sur la circulation dans cette ville: " Je ne sais pas si maintenant ils ont réussi à résoudre leurs problèmes de circulation mais à cette époque c'était quelque chose de totalement anarchique, assez effarent ". Cet embouteillage déclenche son imagination:

" Avec ses ruines colossales, sa profusion de palais, de coupes et d'églises entre lesquels circulait (ou se trouvait coincé) le flot des voitures, ça faisait penser aux ossements de quelque monstre prédateur d'une espèce disparue depuis longtemps et dont une armée d'insectes à carapace s'acharnait à ronger ce qui pouvait encore rester de chair accrochée à ces falaises de pierre, ces arcades, ces thermes, ces dômes boursoufflés et creux" (118).

Une ville actuellement visitée (perception) a donc la fonction de rappeler le souvenir d'une autre visite qui y a été faite encore mais qui est antérieure (souvenir). Cette ville revisitée mentalement par le narrateur provoque, à son tour, une rêverie extraordinaire (imagination).

Ces va-et-vient entre le passé et le présent caractérisés par la spirale sont procurés par un système de transferts par associations. Ce système fonctionne en réseau de similitudes, donc thématiques. Structurellement, nous trouvons deux types de similitude. La similitude à base de vocable figure très souvent dans l'oeuvre de Simon. Ainsi dans *Le Tricheur*, l'écrivain joue sur le vocable " cadavre " : "En anglais, on les appelle Gypsies. Ensorceleuses Egyptiennes aux cliquetants bijoux (...) . On dit qu'ils sont d'une jalousie terrible, animés d'une sauvage violence. Mortelles batailles au couteau. Le Maure Othello entassant une montagne de cadavres " (99) " Il lapa les dernières gouttes. Bouteille vide: un cadavre " (104) " Les gens réclamaient une explication raisonnable aux choses, tout disposés à les admettre pourvu qu'elles soient déjà du passé avant même que de naître et que ce soit, avec des mots, un agréable bruit mort qui résonne familièrement à leurs oreilles, accompagné de l'odeur rassurante et inoffensive des cadavres " (108) Nous tombons sur le même vocable dans *Le Jardin des Plantes*: " (...) sonorité de l'air votours dit-on faisant fonction là-bas d'éboueurs dévoreurs d'ordures de charognes il existe paraît-il ou il existait à Bombay une tour au sommet de laquelle on déposait pour eux les cadavres croque-morts " (15). La similitude à base de rappel sensoriel est fréquente aussi: " Mollesse sonore d'une chaîne qu'on laisse tomber dans la poussière et se roule en tas, cliquetis des anneaux. Bruit de la chaîne de l'ancre qui se dévide, raclant l'écubier dans la nuit poisseuse. Je me rappelle les lumières de la ville " (40).

Nous trouvons quelques mots, dans *Le Jardin des Plantes*, qui seraient susceptibles d'être organisés d'après cette sorte de similitude à base de rappel sensoriel. Le mot " marbre " par exemple. Le narrateur est avec une femme nue dans une chambre: "...yeux toujours comme deux fentes rieurs hardis je me suis approché j'ai posé ma main à plat sur le ventre marbre " (19). Au-dessous du passage qui parle de ce ventre marbre se trouve un autre reprend ce même mot: " quel dieu à la haute coiffure ovale terminée en escargot sculpté en bas-relief sur une colonne marbre noir..." (19). Nous retrouvons encore d'autres marbres dans les pages suivantes. Ainsi le narrateur parle-t-il d'une statue dont la matière est un "marbre blafard " (30). Dans cette même page, en face de ce marbre blafard, il en existe un autre qui orne la façade d'une banque à Barcelone mais qui est, contrairement à l'autre, "poli". Notre exemple

choisi pour la similitude à base de vocable s'organise sur le nombre "cinq ". D'abord, c'est le propos de Churchill qui fait naître le fonctionnement de cette similitude:

"Maintenant, à la fin, lentement accumulée, la fureur longtemps contenue de l'orage s'abattit sur nous. Quatre ou cinq millions d'hommes allèrent à la rencontre les uns des autres dans le premier choc de la plus impitoyable de toutes les guerres dont on ait jamais gardé le souvenir" (22).

De ce cinq au-dessus, nous passons, juste en bas de cette même page, à droite cette fois, à deux cinq qui se trouvent dans un même passage. Il y a, au début de ce passage, un extrait du poème très connu de Federico Garcia Lorca, poète espagnol, intitulé " la corrida y la muerte ". L'expression qui est citée est le vers répété seize fois dans le poème, soit la moitié car il est composé de trente-deux vers. " a la cinque de la tarde " écrit Simon dans le texte du roman or, nous voyons, dans celui original du poème, " a la cinco de la tarde " qui veut dire " à cinq heures de l'après-midi ". Nous croyons qu'on peut attribuer cette différence à l'habitude de Simon de citer de mémoire. Le poème parle de la mort d'un matador tué par un taureau à cinq heures de l'après-midi. Le narrateur pense à ressembler à ce matador car il est à peu près cinq heures de l'après-midi lorsqu'il se trouve à mi-mollet dans un ruisseau avec sa jument au milieu des tirs allemands à la Deuxième Guerre mondiale (22).

Il nous arrive également de tomber sur des similitudes qu'il est difficile de classer. Nous voulons donner un exemple pour cela aussi. Le narrateur décrit, à la page 20, les robinets d'une baignoire. Un de ces robinets qui est mal fermé goutte dans le silence en "faisant naître à la surface plane de l'eau de faibles ondulations rides se propageant concentriques s'agrandissant " . Au-dessous de ce passage, il y en a un autre qui parle des peintures de Novelli qui sont: " presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier, les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant ". Les ondulations causées par les gouttes venant d'un robinet mal fermé évoquent celles dont le narrateur se souvient des peintures de Novelli. A la même page, tout en bas, nous voyons les titres de quelques peintures de cet artiste. Le premier de ces titres est " Un goccio di vita " qui signifie "

une goutte de vie ". Nous croyons qu'on peut mettre en relation cette " goutte " avec le verbe " goûter " qui se trouve dans le passage au-dessus. Pour ces similitudes enfin, n'est-il pas possible que nous les considérons comme à la fois à base de vocable et à base de rappel sensoriel car, par exemple, le mot " goûter " donne en même temps un sens auditif aussi ? Cette idée pourrait être soutenue plus facilement si l'on pense surtout à l'onomatopée " Gloup " (20) qui est utilisée par le narrateur dans la description. Quant aux ondulations, n'aurait-on pas raison de prétendre que nous en comprenons un sens visuel également ? Sans prolonger encore ce qu'on peut dire sur ce sujet, nous voulons préciser que les exemples qu'on peut donner du *Jardin des Plantes* semblent appartenir en grande partie à la fois à ces deux types de similitudes. N'oublions pas là que l'écrivain a indiqué, dans certains entretiens, qu'il avait profité des procédés à la fois musicaux et picturaux, c'est-à-dire, auditifs et visuels pour la composition de ce roman.

Avant de passer au deuxième roman, il est besoin de dire que ces transferts réalisés dans les consciences des personnages romanesques ne sont pas seulement spatiaux mais aussi temporels. C'est là que nous pouvons parler d'"un espace-temps mental " (Sykes 1979: 16) quand il s'agit de ces retours en arrière.

Simon avait déjà cité le nom de Gulliver dans *Le Tricheur* : " il < Louis > ne pouvait pas bouger. Son corps était lourd, cloué par terre, immense, Gulliver ". (16) Nous trouvons également ce nom dans *Le Jardin des Plantes* : " Comme si nous étions déjà morts, comme si... Dormant à demi à la fin, pensant encore: Gulliver. Et quand je me réveillerai ils m'auront ligoté et leur roi viendra me parler, monté sur ma poitrine, armé d'une lance pas plus qu'une épingle.. " (134).

Gulliver fait référence à deux thèmes importants: l'exploitation et la souffrance. Il s'agit de personnages prisonniers de la matérialité de leurs corps. Leur existence est marquée aussi par le désespoir. Les uns sont les victimes des autres. Même l'épigraphe du roman souligne cette mutuelle cruauté des êtres: " *Non cogitant, ergo sunt* ". L'absurdité de ces efforts cruels est exprimée dans ce roman par une métaphore sportive qui symbolise l'opposition entre la matière et l'esprit: un match de rugby, qu'on peut considérer comme le résumé thématique de *Gulliver* :

"Car sans doute il y avait là une autre chose que ce que paraissait devoir normalement susciter le spectacle de trente hommes maladroits et brutaux se bousculant pour la possession d'un ballon, aux prises avec leur propre impuissance, la partie d'eux-mêmes qui leur servait de conscience emplie d'un obscur et vague sentiment d'injustice, soit du sort, soit des éléments, soit encore des hommes opposés à leurs entreprises et qui (...) les amenait instinctivement à se croire les victimes d'une insultante machination de forces adverses et déloyales auxquelles il convenait d'opposer pareille déloyauté et pareille injustice" (43).

Le Sacre du Printemps, à son tour, apporte des nouveautés également à l'écriture simonienne. Tout d'abord, nous remarquons, dans ce roman, un travail de structuration autour de quelques rares moments fixes, *tableaux vivants* de l'expérience humaine (Sykes 1979:20). Quelques images sont aussi réduites presque à l'immobilité dans la vision rétrospective. Dans le livre, l'initiation au danger, à l'hostilité, au hasard même qui gouverne la vie, est répétée à seize ans de distance par deux hommes qui vivent dans une mutuelle incompréhension. Afin de confronter ces deux expériences éparses, Simon fait jouer ces tableaux dans un système de retours en arrière et d'épisodes parallèles fournissant le principe structurel du roman. Nous rencontrons des tableaux vivants dans notre roman d'étude également. Ces tableaux sont construits, comme on a dit au-dessus, à partir des expériences de l'homme. L'expérience la plus remarquable du narrateur est relative à la Deuxième Guerre mondiale:

" En fait, dit S. au journaliste, en dépit des chocs ou des surprises ressenties avec plus ou moins d'émotion, comme la mort de sa mère, sa première masturbation par un compagnon de jeux ou sa courte expédition à Barcelone au début de la guerre civile espagnole, le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi et à la suite duquel sans aucun doute son psychisme et son comportement

général dans la vie se trouvèrent profondément modifiés fut, comme il a essayé de le raconter, ce qu'il éprouva pendant l'heure durant laquelle il suivit ce colonel, vraisemblablement devenu fou, sur la route de Solre-le-Chateau à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre " (223).

Nous pouvons comprendre encore l'importance de cette expérience par le fait que les scènes d'entretien avec le journaliste figurées tout le long du roman ont toutes rapport à cette guerre à laquelle le narrateur a participé aussi. Pour cela, nos exemples seront tous relatifs à cette guerre. D'abord, revenons encore au passage où le narrateur a fait le rapprochement entre sa situation proche de la mort et celle du matador tué, selon l'ironie du sort, par le taureau dont parle Lorca dans son poème mondialement connu. Dans cette situation, nous sentons la même ironie. Imaginons-nous dans un événement sérieux, mortel même comme une guerre et nous ne devons faire que nous intéresser à une jument à laquelle nous ne pouvons pas faire franchir un ruisseau tandis que la mort vient derrière nous à pas rapides. Cela a touché beaucoup le narrateur:

" Tellement occupé à me battre avec cette jument que je ne me souviens pas d'avoir même entendu les explosions: seulement ces boules de coton gris qui ont commencé à s'élever par-ci par-là dans le pré pas très serrées seulement par-ci par-là comme au hasard distraitement pour ainsi dire comme ces foutus avions lâchant leurs bombes simplement pour s'en débarrasser aurait-on dit comme au passage en rentrant chez eux pour la soupe abendessen (...) Sans doute dans le métro les voyageurs liraient demain journaux pliés en quatre le récit de la bataille en admettant qu'occupé à tirer sur les rênes de cette jument je participais à une bataille (..)" (22-23).

N'avons-nous pas, en lisant ces lignes, l'impression de regarder un tableau ? Les explosions, quel jour est-on, tout simplement le temps est tout à fait oublié,

comme si on se trouvait au milieu d'un autre monde que l'homme est en train de découvrir et auquel il n'a pas encore donné d'unités temporelles comme dans celui d'où il est venu. Nous voulons donner, à part ce portrait d'un homme qui est le narrateur, un autre exemple montrant le portrait d'un autre homme également touché par cette guerre. Là encore, nous croyons qu'on a affaire à un tableau:

" le cavalier au visage ensanglanté avait aussi reçu une balle dans le genou et à travers le drap déchiré de sa culotte un peu de sang rouge vif s'échappait parfois, brillant, venait s'ajouter à la croûte déjà coagulée, marron, qui disparaissait dans son housseau. Au galop, cela allait encore, mais quand nous mettions les chevaux au trop pour leur permettre de souffler il n'avait pas la force de s'enlever. Cramponné au pommeau, secoué sur sa selle comme un paquet, il devait atrocement souffrir et on pouvait l'entendre gémir. Je crois que mêlées au sang qui lui courait le visage des larmes coulaient. Les dents serrées, il regardait d'un oeil fixe la route qui s'allongeait devant nous comme si à chaque tournant il espère découvrir la Meuse " (41).

Non seulement ces images de guerre sont rendues figées, immobiles comme si elles prennent part dans des tableaux mais aussi les moments où le narrateur en parle deviennent fixes. Ainsi, quand il communique avec le journaliste, le narrateur perçoit le temps comme glacé: " Comme si le temps n'avancait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits..." (82).

Dans *Le Sacre du Printemps*, l'écrivain fait usage aussi d'un principe constructif de symétrie qu'il appliquera souvent par la suite. A la disposition des scènes quasi statiques (bordel, café, confrontation sexuelle) correspond un autre apport durable de ces premiers romans, le recours à l'archétype artistique: Poussin, par exemple qui jouera un rôle de première importance dans des romans comme *Le Palace* et *La Bataille de Pharsale*. Il s'agit du même recours dans *Le Jardin des Plantes* aussi. Il nous offre, par exemple, quelques fragments importants de la vie du peintre italien Novelli. Comme nous avons dit au-dessus, il est rendu captif par les

Allemands lors de la Deuxième Guerre mondiale. Après avoir réussi à s'évader, il s'égaré en pleine Amazonie. Là, il arrive à se concilier une tribu primitive dont il étudie la langue. C'est " une langue pratiquement dépourvue de consonnes et composée presque uniquement de voyelles parmi lesquelles le son A qui, modulé et accentué d'une infinité de façons, ondulant, tantôt grave, tantôt sur note assez haut placée, tantôt continu, tantôt saccadé, haché, signifiait une incalculable quantité de choses, aussi bien conceptuelles que concrètes (arbre, plante, danger, oiseau, haine, parentés, fleurs, amitié, serpent etc.) totalement différentes " (243-244). Puis après être retourné en Europe, il utilise quelques caractéristiques de cette langue étrange dans certaines de ses peintures où l'on voit la lettre A, par exemple, " répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case comme ceci (27):

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

A cette qualité de peinture de Novelli, le narrateur recourt pour exprimer la douleur dont il souffre quand il est gravement malade: " ...il regardait à l'intérieur de moi à l'aide d'une espèce de périscope éclairant mes ténèbres rouges ou comment il a dit Surtout ne bougez pas je risque de vous crever le poumon Je serrais toujours les dents réussis d'abord ce grondement comme un chien puis j'ai cédé tout à coup je me suis entendu crier

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAA " (85-86).

Tout comme Novelli, le narrateur est captif des Allemands à l'époque. _l parvient, lui-aussi, à s'échapper du camp d'extermination:

" (...) les Allemands ont permis aux Arabes de ramasser pour les faire cuire les glands tombés de la forêt de chênes que longeait sur un côté la ceinture de barbelés Courbé en deux j'ai fait semblant d'en chercher aussi allant venant surveillant la sentinelle le barbelé inférieur courait à environ quarante centimètres du sol La sentinelle a tourné le dos Maintenant ou jamais Je ne sais pas quelle distance j'ai parcouru comme ça à quatre pattes (...) " (152).

Comme nous le voyons, le narrateur s'évade difficilement et en ayant peur. Il se répète à lui-même plusieurs fois ces " maintenant ou jamais " avant de tenter. Et pour exprimer sa tentative, il se sert d'un des titres des tableaux d'Enrico Baj dont il présente les noms à la page 145: " Person Facing his Destiny " (151). Nous pouvons augmenter les exemples sur ce sujet car le livre abonde en personnages référentiels. Nous rencontrons, entre autres, Proust dont nous apparaissent les citations à travers le roman, Flaubert, Breton, Veronèse, Stendhal, etc. A côté de ces personnages dont les noms sont explicitement cités, il y a aussi ceux qu'on connaît par les références plus ou moins repérables, Lorca par exemple (22). Revenons au *Sacre du Printemps* qui est une "initiation au désordre " (Sykes 1979: 21), non seulement en ce qui concerne la fiction, mais aussi dans la narration et la structure, fondée sur la force de la mémoire agissante. C'est le reflet de l'état de l'auteur à l'oeuvre:

C'est sans doute Le Sacre du Printemps qui fait l'axe, le pivot autour duquel tout tourne, devient autre, cesse apparemment de ressembler à ce qui précède . Vous savez, cette mutation, c'est la maladie. J'ai vécu durant cinq mois allongé. Avec pour seul théâtre une fenêtre. Quoi? Que faire? Voir (expérience du voyeur), regarder avidement. Et se souvenir. La vue, la lenteur et la mémoire (cité par Sykes 1979: 21)

Le thème du souvenir s'annonce dans l'image des "fragments des vitres cassées " (32); à l'incertitude de la perception succède la fragmentaire incohérence du souvenir et le processus de remémoration est complété par le recours à l'imaginaire.

Tous les épisodes se suivent sans souci de ce qui se passe dans les intervalles, une progression saccadée remplace l'ordre traditionnel. A cela s'ajoute " *une anarchie syntaxique* " (Sykes 1979:21): la structure grammaticale se trouble comme l'univers de celui qui parle ou qui pense: "...*Balzac n'a pas écrit comme Flaubert, etc. Ils ont vécu à une période différente de l'Histoire. Proust et Joyce qui ont bouleversé de fond en comble le paysage littéraire ont écrit leurs oeuvres au moment où le paysage historique était lui-même en état de total bouleversement. Ce n'est pas par hasard* " dit Simon dans un entretien

(Lebrun <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbiblioeeu.html>).

Tout ne se réduit pas pour Bernard, personnage central, à ces " arrangements, combinaisons, permutations " (33) des mathématiques: une tentative de vivre dans l'abstraction échoue devant la puissance d'attraction du monde. Toutefois, la description de ces " magiques petits signes " (p. 33) anticipe la possibilité de synthèse par l'écriture que Simon tentera ensuite.

Recueil d'impressions, de souvenirs autobiographiques, *La Corde Raide* s'ordonne autour de deux foyers principaux: les scènes inoubliables de la guerre et la fonction artistique. Il contient, en germe, la matière et les thèmes des romans ultérieurs aussi. Par l'image du capitaine de Reixach mais sans le nommer, par la fuite chaotique des cavaliers, par le train étouffant qui emporte les prisonniers, par la paradoxale accélération du temps et surtout par l'évocation du camp de prisonniers, nous trouvons les éléments que nous connaissons de *La Route des Flandres*. *La Corde Raide* fait sentir la différence entre l'écriture autobiographique et l'écriture romanesque. Dans ce roman, les incidents et les rencontres sont rendus explicites. Ils lient la présentation beaucoup plus subtile du *Palace* à un contexte historique et géographique précis. Et enfin, les cartes postales et les manuels d'histoire qui serviront, entre autres éléments, de ferment à *L'Histoire* apparaissent déjà dans ce livre. Ils relèvent la place occupée dans la sensibilité du romancier par certains textes ou images. C'est autour de ces textes et images que les futures descriptions seront faites.

Mais l'intérêt principal de *La Corde Raide* provient, selon Sykes (1979), des commentaires de la tentative cézanienne de composition picturale. La base d'une analogie entre l'art pictural et l'écriture que Simon développera avec insistance plus tard et dont nous avons parlé au-dessus brièvement. Simon se donne ici la tâche de transposer dans la littérature cette difficile recherche de la forme artistique. Il y est préoccupé par la lente évolution d'une pratique picturale chez Cézanne : "*un arrêt du temps et de l'espace où venait s'inscrire une vie momentanée*" (cité par Sykes 1979: 24). Le roman s'intrigue à l'évolution de l'oeuvre simonienne sur ce que le texte dramatise clairement la problématique de l'art moderne écartelé entre le besoin de faire et la difficulté de dire.

La découverte du désordre faite dans *Le Sacre du Printemps* bouscule aussi la vie du personnage principal du *Vent* à tel point que tout son effort est dirigé vers la recherche d'un ordre à proprement parler impossible car, au niveau de la fiction, l'expérience du désordre entraîne celui du récit.

Dans ce livre, l'affabulation romanesque est réduite pour que la fragmentation de tout souvenir, de toute perception et de toute parole soit mise en valeur. C'est pour cela que le rôle de l'imaginaire se trouve accru. Après le chapitre "*espagnol*" du *Sacre du Printemps*, nous témoignons ici pour la première fois chez Claude Simon, d'un travail soutenu de reconstruction du passé dans lequel vont fonctionner ensemble ces trois éléments déjà familiers: perception, souvenir, imagination, dans la production du texte gouverné par la hantise de ce qui se passe. Au processus dégradant du temps doit répondre un procédé de composition romanesque au caractère fragmental. Un des principes de cette composition est l'emploi de ces tableaux vivants préfigurés dans l'ouvrage précédent.

Les oeuvres précédentes ne font que se contenter de parler explicitement des tableaux de maîtres (Poussin ou Cézanne). C'est dans *Le Vent* que Simon inaugure sa tentative de rapprochement entre l'oeuvre écrite et la composition quasi picturale. Le rétable baroque fournit à la fois la matière d'une thématique du temps et de la mort, et la possibilité d'explorer dans le roman la transformation dynamique de l'expérience dans le laboratoire de la mémoire imaginative: "*L'intrigue s'efface à la faveur du motif, le temps cède devant l'espace, lorsque Claude Simon donne au*

Vent ce sous-titre: ' Tentative de restitution d'un rétable baroque ' " (Schroeder 1966; cité par Sykes 1979: 27). L'auteur construit son roman sur l'analogie de ce rétable, métaphore parfaite de la conception simonienne du souvenir: une suite de tableaux accordant au passé de l'importance.

La fiction du *Vent* met en scène un personnage obsédé par le désir d'abolir le temps, l'accumulation de la souffrance. Le moyen par lequel la fiction prend forme, c'est précisément cette abolition du temps dont Simon fera par la suite l'un des pivots majeurs de *La Route des Flandres*. Le roman, adoptant le principe du dévoilement progressif, se constitue autour de quelques épisodes pris sur le rétable de la mémoire et présente des moments fixes où le temps s'arrête pour que une expérience archétype soit décrite. Ces moments sont figurés par ces tableaux vivants que nous venons de citer au-dessus. C'est une technique chère à Faulkner aussi:

Le tableau vivant, description de l'action humaine, peut être concis, impressionniste, ou bien se développer comme les concettis. C'est un arrêt total du temps et du mouvement, et que rend possible de retenir et de contempler (...) un certain aspect de l'expérience humaine. On pourrait même dire que c'est là un trait typique de la prose de Faulkner, car son habitude de dépeindre des scènes statiques explique en grande partie la richesse de ses descriptions (Zink 1956: 251; cité par Sykes 1979: 36)

Quant à la description dans *Le Vent*, elle a une fonction de retarder le dévoilement des événements de la fiction, dans une tentative de subversion narrative. Par le moyen de la description et du dévoilement progressif fondé sur le processus du souvenir, un système de retours en arrière et de révélations dramatiques s'opère en avançant ou retardant le récit. La description nie la logique temporelle du récit. La structure de ce roman revient, en outre, à la forme baroque de la spirale dans son effort de résoudre l'opposition entre la continuité de l'écriture et la discontinuité de la perception: "...assez vite (dans *Le Vent*, j'ai expressément formulé cela dans certains passages) j'ai été frappé par l'opposition, l'incompatibilité même, qu'il y a entre la discontinuité du monde perçu et la continuité de l'écriture " (cité par Sykes 1979:

26). A propos, nous voulons parler de la place de la description dans *Le Jardin des Plantes* aussi. Pour cela, Simon met en scène quatre artistes connus qui s'expriment sur ce sujet et les oppose les uns aux autres. Le roman présente d'abord Breton et Montherlant comme étant contre la description et après Flaubert et Proust comme étant pour. Dans *Le Manifeste du Surréalisme*, Breton critique la description que fait Dostoïevski du logement de l'usurière dans *le Crime et le Châtiment* en disant: "L'auteur nous refille ses cartes postales " (JP, 252). Et Montherlant déclare, à son tour, que " lorsque dans un roman il arrive à une description 'il tourne la page ' " (JP, 253). " Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés " dit Flaubert et prend ses distances avec les artistes ci-dessus. Puis vient à son aide Proust prétendant que " la fable n'a d'autre ambition que de compléter la description " (cité par Viart 2000: 16). Quant à Simon dont on connaît la pratique d'écriture comme descriptive, il est contre ces écrivains qui sont contre la description. Son écriture est proche de celle de Proust qui consiste à saisir et à représenter un moment écoulé.

Lorsqu'il a paru, *L'Herbe* , a été considéré par certains critiques comme " *un livre dense, confus, obscur et difficile*" (Valmont 1958; cité par Sykes 1979: 43). Il n'offre pas une narration continue mais une série de scènes, de tableaux qui remplissent la conscience à travers laquelle se forme le roman. Cette conscience est parfois celle, vouée au souvenir, de Louise, personnage central, ou celle, imaginative, du narrateur.

La fiction de *L'Herbe* tourne autour d'une hésitation: Louise quittera-t-elle ou non son mari pour l'amant. Cette question s'accompagne d'une autre: la vieille tante agonisante, Marie, mourra-t-elle tout de bon? Dans ce roman, le thème de l'Histoire intervient de manière nouvelle chez Claude Simon: la présence implicite des grands événements de l'histoire contemporaine, l'exode de 1940, l'effondrement de la France ont moins d'importance que l'écoulement inexorable du temps ressenti par chacun des personnages de la fiction.

Avec cette oeuvre, nous témoignons d'une fiction mise en place à travers une narration qui désigne sans cesse son "*processus créateur et aussi des péripéties de la narration devenant aussi importantes et intéressantes que celles de la fiction* "

(Roubichou 1976: 103; cité par Sykes 1979: 43) La composition du livre dépend dans une large mesure d'une opposition de plus en plus marquée chez Simon entre le mouvement et l'immobilité. Les tableaux vivants jalonnent le texte comme autant de minuscules suspensions du temps:

Chaque scène semble évoquée - ou chaque tableau peint - dans une même intention fondamentale: la quête d'un moment privilégié, la saisie, dans le mouvement général, d'un instant d'immobilité qui serait à la fois le centre de gravité, voire le but secret de l'action, la synthèse visuelle de tous les faits et gestes qui les composent et aussi sa représentation définitive, parfaite, éternelle (Ollier 1959: 136-8; cité par Sykes 1979: 43)

L'opposition n'est pas seulement limitée entre le mouvement et l'immobilité. Il s'agit d'autres versions d'opposition aussi: parole / silence , vie / mort, matière / esprit. Pour étayer cette série d'opposition, Simon introduit dans le texte du roman un système de phrases répétées dans des contextes différents.

L'Herbe touche également l'examen du langage et de ses possibilités qui est un thème majeur de l'oeuvre simonienne. L'ouvrage avance que les mots sont comme les êtres humains qui les enfantent, c'est-à-dire, périssables: " instruments subtiles, perfides et éphémères " (44). Qui plus est, les mots sont inadéquats à l'expression de l'expérience du personnage, comme le montre l'incompréhension de Louise, doublée par celle de l'homme devant qui elle s'exprime:

"Puisque apparemment elle ne se souciait même plus d'être entendue et encore moins de ce minimum de cohérence qu'il est obligatoire de donner à ses paroles pour se faire comprendre, c'est-à-dire , en y réfléchissant, pour ne pas se faire comprendre, parce que c'est tout de même assez comique et même complètement absurde d'être obligé, de se croire obligé de s'exprimer d'une façon cohérente quand ce

que l'on éprouve est incohérent, ainsi moi, par exemple
(..)"(207).

Cette difficulté continue d'être abordée dans *Le Jardin des Plantes* également. Ce roman parle des conférences et des colloques auxquels le narrateur a assisté. Un de ces colloques est celui de Cérisy qui est important pour la connaissance et le développement du Nouveau Roman. Certains passages de ce colloque qu'offre le livre sont très intéressants en ceci qu'ils parlent de la pratique de Simon. De cette façon, l'auteur y trouve l'occasion de refléter ce que les autres écrivains du courant pensent sur lui. Pour Robbe-Grillet, par exemple, Simon est un écrivain particulièrement "soumis à des tentations vers un certain passé référentialiste " (357). Mais il est aussi celui qui " se confronte le plus à la difficulté de sa représentation " (Viart 2000). C'est là, en outre, que le propos de Jean Ricardou met en question le problème de l'inadéquation du texte et de l'expérience: " Ce qui est donné par S., ce sont les référents de la fiction: cela ne veut nullement dire que la fiction obtenue par le texte est l'équivalent du référent donné à titre documentaire " (357). Cette inadéquation se réalise en grande partie au niveau des mots comme dans *l'Herbe*. Nous allons donner quelques exemples sur cela tirés du *Jardin des Plantes*. Nous rencontrons l'insuffisance des mots plutôt dans les passages d'entretien entre un journaliste et le narrateur. Ce journaliste a pour but de lui demander comment on fait pour vivre avec la peur (35):

" J'ai répété sa question: Comment fait-on pour vivre avec la peur ? J'ai dit Hé! On n'a pas le choix!...Il a dit Ce que je voudrais que vous...J'ai dit On a peur, c'est tout. Quoique...Je *cherchais mes mots* . Je me demandais ce que ceux de "guerre" ou de "peur" pouvait bien signifier pour lui qui n'était même pas né à cette époque, pour qui le mot avion n'évoquait simplement qu'un moyen de transport et qui visiblement avait toujours pris ses trois repas par jour " (76).
(les italiques sont à nous ; les guillemets à l'écrivain).

Le narrateur est, en plus, vraiment conscient de cette difficulté. Là, nous pouvons dire que l'épanorthose et la reprise sur lesquelles on tombe si souvent

pendant cet entretien, et même à travers presque tout le roman sont provoquées par cette même difficulté:

" Alors j'ai dit tout d'un trait que pour mettre une fois pour toutes les choses à leur place il fallait s'entendre sur les mots, que par exemple quand je disais que j'avais fait la guerre je devais préciser que le mot " faire " était tout relatif étant donné que je n'avais même pas eu l'occasion de seulement tirer un malheureux coup de fusil donc qu'il serait plus exact de dire non pas que j'avais fais la guerre mais que je m'étais simplement trouvé dedans comme on peut se trouver pris dans un orage ou dans un cataclysme et qu'encore ce n'étaient pas les mots (orage, cataclysme) justes parce qu'ils devaient donner une impression de dévastation, de paysage bouleversé, lunaire, alors que c'était vert, opulent, pastoral (..) " (77-78).

Avant de finir ce qu'on peut dire sur *L'Herbe* , notons que les mots y sont les victimes du même processus que ceux qui les profèrent: la temporalité. D'où la force des allusions faites dans ce roman à la notion de l'éphémère ou, pour mieux dire, d'immatérialité:

"La fumée se détachant de ses lèvres, les paroles se détachant de ses lèvres, restant comme la fumée un instant suspendues au-devant de ses lèvres, une boule grise roulant sur elle-même, les sons prononcés, les mots roulant les uns sur les autres, c'est-à-dire montrant leurs diverses faces, leurs diverses combinaisons - ce pourquoi l'on dit sans doute " tourner et tourner des paroles " - puis (les mots, l'assemblage de mots) s'effilochant, se désagréant, se dissolvant dans l'air nocturne" (157).

La Route des Flandres est construit sur les souvenirs de son personnage central. Dans ce roman, Simon reconstitue peu à peu les bribes d'une expérience

individuelle et chaotique. Il traite une partie de l'histoire contemporaine: la débacle de 1940. Une notion y est soulignée dans la fiction mise en place: celle du temps assassiné. Certes, pour les soldats de la route des Flandres, le temps cesse d'exister pendant leur confuse et meurtrière errance. Pour Georges, le personnage principal, obsédé par le souvenir de sa participation à la campagne militaire des Flandres, le temps est aboli par la contiguïté des tableaux produits dans le discours de la remémoration. Ce livre est le fruit d'une réflexion prolongée:

J'ai médité ce roman pendant vingt ans, mais je craignais de verser dans l'héroïque ou dans le pitoyable. Et puis, je ne trouvais pas le moyen de le composer comme je le souhaitais. Enfin, je m'y suis mis et j'ai d'abord travaillé huit mois dans le noir. Ce livre, je ne le voyais pas. Je ne voyais apparaître que des émotions simultanées dans mon esprit; tout se présentait en même temps (Bourin 1960: 4 ; cité par Sykes 1979: 62)

Simon continue de s'intéresser aux problèmes spécifiques de composition dans ce livre aussi. Le problème qu'il y aborde le plus est celui de la transposition dans une forme linéaire de la multiple simultanéité du souvenir. Pour cela, il use d'une forme ternaire thématiquement soutenue par trois exergues convenables à chacune des trois parties du roman. La première exergue donne un propos de Léonard de Vinci: "*Je croyais apprendre à vivre, j'apprenais à mourir*". Vivre et mourir sont deux obsessions qui construisent deux pôles opposés entre lesquels se balance le personnage principal. La deuxième donne ce que dit Martin Luther sur les deux sexes de l'espèce humaine, ce qui présente une autre opposition fondamentale: mâle, femelle. Nous rencontrerons très souvent cet usage dans les romans à venir mettant en scène des personnages principaux avec leurs vies sexuelles intenses et passionnées:

" Qui a bien pu donner à Dieu l'idée de créer des êtres mâles et femelles et de les faire s'unir? L'homme, voilà qu'il lui donne la femme. Elle a deux tétons sur la poitrine et un peu pertuis entre les jambes. Mettez là une petite goutte de semence humaine, il en naîtra un corps grand comme ça;

cette pauvre petite goutte deviendra chair, sang, os, nerf, peau. Job l'a bien dit au chapitre dix ' Ne m'avez-vous pas trait comme du lait, et fait cailler comme du fromage?' Dans toutes ses oeuvres, Dieu a quelque chose de rigolo. S'il m'avait demandé mon avis sur la procréation des hommes, je lui aurais conseillé de s'en tenir à la motte de limon. Et je lui aurais dit de poser le soleil comme une lampe, au beau milieu de la terre. Comme ça, il aurait tout le temps fait jour "

La troisième exergue, citée de Malcolm de Chazal, est un retour thématique à la première partie: " *La volupté, c'est l'etreinte d'un corps de mort par deux êtres vivants. Le 'cadavre' dans ce cas, c'est le temps assassiné pour un temps et rendu consubstantiel au toucher.* " Nous nous percevons donc là un aspect de la mort. Elle présente un temps encore une fois assassiné comme celui qui paraît inexistant pendant la guerre. Cette petite mort, tout comme le sommeil, a un caractère passager mais avec cette différence que celle-là n'est qu'un acte individuel tandis que celui-ci est une activité partagée. Bien que nous trouvions cet anéantissement de courte durée approché de celui vrai et éternel, des champs de bataille, il faut dire que l'épisode majeur reste toujours la destruction de l'escadron de cavaliers auquel le héros central appartient aussi.

Nous avons déjà parlé d'un réseau de diverses similitudes dans *Le Tricheur* . Là, nous découvrons encore un autre réseau reposant cette fois sur la métaphore: " le sillage parfumé de sa chair à elle < Corinne > " (23). Si nous continuons de suivre ce mot, il nous serait possible de nous rendre compte de ses diverses utilisations métaphoriques tout le long du roman. Voici quelques exemples: " le sillage d'épaves que laisse derrière elle la guerre " (26); " sillage de débris " (54); " sillage funèbre " de la mort elle-même (80); " sillage de squelettes " (133); " sillage de silence " (175); " sillage de désastres " (204). Tout cela montre que la structure thématique est conservée par ces métaphores également, ce qui correspond justement à ce que Barthes explique: " *La métaphore du Texte est celle du réseau; si le Texte s'étend, c'est sous l'effet d'une combinatoire d'une systématique.* " (1971: 230; cité par Sykes

1979: 74). Le roman offre beaucoup d'exemples comme cela (comme les métaphores construites à partir des mots " impénétrable, mouche, etc...)

Il existe un tel système dans *Le Palace* aussi. Cette fois, le mot métaphorique est "le quadrillage". Pour apprécier la topographie de la ville où se déroule une partie d'une révolution passée, on a recours d'abord à "un plan de la ville avec ses pâtés de maisons figurés en jaune, ses rues tracées en quadrillage régulier " (16). L'histoire dont traite *Le Palace* est comparée à "de véritables transhumances- ou plutôt quadrillage - de particules" (12). Dans le même chapitre, se lit le slogan écrit sur une immense banderole révolutionnaire "la mince trame du tissu visible ainsi (...) comme un fin quadrillage " (30). Nous trouvons encore ce terme juxtaposé à la description du mauvais papier sur lequel s'élabore "*Le Récit de l'Homme-Fusil* " : "le diminutif de crayon se mouvant avec application sur la feuille de mauvais papier quadrillage " (60). Il faut tenir en compte également cet autre sens du terme "quadrillage" dans un roman au thème révolutionnaire où figurent les armes et les soldats: "*opération militaire ayant pour objet de s'assurer le contrôle d'une région habitée* ".

Toutes ces utilisations métaphoriques du mot "quadrille", avec divers autres éléments, sert à comparer deux époques différentes: 1936 et 1951. Le roman présente un personnage qui a participé à la guerre d'Espagne et revient sur ses pas quinze ans après pour chercher les traces de la révolution à la quelle il avait cru. Encore une fois, nous trouvons là cet écart entre ce qui a été et ce qui est. Le personnage principal du *Palace*, se souvenant d'une courte période en marge de l'activité militaire proprement dite, se moque de ses anciennes illusions. La révolution qu'il a vécue est effacée maintenant par le simple passage du temps car les souvenirs et les scènes imaginées se mêlent de manière confuse. Il s'agit du même cas dans *Le Jardin des Plantes* aussi. Le narrateur avoue à lui-même plusieurs fois pendant cet entretien avec le journaliste que tout ce qu'il a vécu perd un à un tous les côtés inoubliables et ils donnent simplement une impression de rêve à mesure que le temps s'écoule:

" Pendant un moment je me suis tu. Je tâchais de me rappeler. Mais même pour moi c'était maintenant comme quelque chose d'étranger, sans réalité. Je savais que je

perdais mon temps, que c'était comme si je lui parlais dans une langue inconnue " (83).

" C'est difficile à expliquer. Même aujourd'hui à moi-même. A plus forte raison à quelqu'un d'autre..." (270).

" ...quelque chose qui s'est passé (qu'il a vécu) plus de quarante ans auparavant, qui dans sa mémoire n'est plus qu'un magma d'images et de sensations, presque aussi incroyable pour lui que pour son interlocuteur..." (288).

Dans *Le Palace*, l'écriture qui est considérée comme un acte producteur, permet une sorte de matérialisation. C'est une matérialisation à base de mémoire et de langage. Cette perspective s'ouvre dès le début du roman, lorsque l'étudiant se rappelle la subite arrivée d'un pigeon devant une fenêtre du grand hôtel réquisitionné:

"(de sorte qu'il fut là- les ailes déjà repliées, parfaitement immobiles- sansqu'ils l'aient vu arriver, comme s'il avait non pas volé jusqu'au balcon mais était subitement apparu, matérialisé par la baguette d'un prestidigitateur) " (9)

Cette notion continue de nous apparaître à travers les pages. Par exemple, une foule défaisant la perception de l'étudiant, " semblait avoir surgi, s'être matérialisé " (185) ou une goutte de pluie à la surface du papier " était non pas tombée dessus mais s'était soudain matérialisée " (193). Dans la section parlant du " *Récit de l'Homme-Fusil* ", nous trouvons encore le même motif:

"(..) et alors cela fut là, se matérialisé violemment sous forme d'une de ces images grossièrement dessinées et colorées qui illustrent les couvertures à sensation des magazines bon marché (...), la scène campée par un de ces dessinateurs spécialisés dans les faits divers, l'immobilisation, la perpétuation du tumulte" (93).

Et vers la fin du roman, c'est toujours la description d'un pigeon qui fait pendant à celle qui instaure le texte: " Et cette fois il parut se matérialiser à partir de

l'air lui-même, violemment, bruyamment froissé ou plutôt fouetté, brassé, agité, comme par quelque opération magique " (203)

Porquoi Simon éprouve-il le besoin de souligner si souvent cette notion? Une telle réponse serait possible d'abord: parce qu'il utilise et favorise certains procédés de la peinture depuis toujours et il est normal qu'il lui arrive de figer certaines images, de les rendre "tableau ". Mais, selon Sykes (1979), surtout avec l'oiseau qui est une métaphore de la mémoire, l'écrivain veut donner, en arrière plan, les moments les plus forts enregistrés par la sensibilité de l'ancien étudiant. C'est une métaphore de l'écriture aussi. Le mouvement se fige en pose, l'écrit fixe le perçu et le remémoré sans pourtant les restituer tels quels. Seule la composition, le travail de la forme, peut assurer par son dynamisme la capture de cette matière mouvante. L'écriture peut se concevoir, dans le contexte, comme un transfert du spirituel ou immatériel dans un autre domaine. Là, nous pouvons nous rappeler, afin de mieux saisir l'importance de cette transformation, un passage de *l'Herbe* où la matérialisation joue aussi un rôle:

"(..) peut-être simplement l'air, rien que l'air invisible qui avait servi de véhicule aux paroles, les paroles invisibles qui l'avaient traversé sans y laisser de traces, par le moyen d'infinitésimales compressions et décompressions, le laissant intact, prêt à resservir de nouveau, subtil, redoutable, énigmatique et transparent messenger, la pensée - les mots - n'ayant pas besoin, comme sur le papier, d'y prendre forme, de se matérialiser au moyen de lignes, de signes apparents et durables (..)"(137).

Cette tentative simonienne qui consiste en recherche dans et par le langage littéraire montre l'essence extra-temporelle de l'expérience. Le matériau verbal généré n'a peut-être rien à voir avec le témoignage historique mais il fournit la preuve d'une mémoire fertile encore par l'acte matériel d'écrire. Le texte devient assemblage qui solidifie ce qui resterait informe sans lui. " *Je n'ai pas de préoccupations métaphysiques ou autres. Je n'ai d'autres préoccupations que celles d'un artisan qui fait un objet* " dit Simon (cité par Sykes 1979: 93). Pour lui, finalement, écrire, c'est

permettre à l'immatériel (rêve, monde sensoriel remémoré) de se matérialiser dans le réseau dynamique que constitue tout roman digne de ce nom.

Cette notion de matérialisation est reprise dans *L'Histoire* aussi. Au moment où il sort de la banque, le narrateur observe un groupe d'écoliers qui produit un va-et-vient entre le passé et le présent :

"(..)tout revenant à la fois: (..) les mots latins, crus, violents que leur aspect dépayasant, exotique pour ainsi dire, leur sens incertain, chargeaient d'un pouvoir ambigu, multiple, et ces ultimes pages du manuel, en quelque sorte exotiques aussi, avec leur violence sommaire, spontanée, leurs personnages violents, comme venus d'un monde lointain, comme sortis tels quels, vêtus de débris d'uniformes, de vestons fripés, de bottes boueuses, issus et mis au monde par une sorte de génération spontanée, matérialisés à partir du néant (..)"
(106-7)

L'Histoire parle d'un homme qui revient sur les lieux de son enfance à l'occasion de la mort d'un parent et qui retourne, par le biais du souvenir et de l'imaginaire, vers les endroits où se sont accumulés les moments forts de son existence. Le roman relate, en quatre cents pages d'une remarquable densité, une période de vingt-quatre heures de la vie du narrateur durant laquelle l'action se déroule.

Ce roman relance l'opposition de l'ordre au désordre. Son épigraphe: "*Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux* " peut se lire comme une reprise de celle du *Vent* : "*Deux dangers ne cesse de menacer le monde: l'ordre et le désordre* ", à cause de la double menace qui s'y exprime: celle de fausser, par un ordre excessif, l'expérience chaotique du monde, et celle de se détruire en refusant la tentative d'organiser ce désordre. Le roman présente également cette formule à trois combinaisons (perception-souvenir-imagination) déjà utilisé dans les romans

précédents. Cela est effectué par ce que le narrateur se rappelle les branches de l'acacia devant sa fenêtre:

"(..) les premières que frappaient directement les rayons de l'ampoule se détachant avec précision en avant des rameaux plus lointains de plus en plus faiblement éclairés de moins en moins distincts entrevus puis seulement devinés puis complètement invisibles quoiqu'on pût les sentir (..)" (9).

Le fonctionnement de la vie mentale est comme cela aussi. Ce qui, du point de vue chronologique, semble situer à portée de main n'est que surface derrière laquelle se presse la foule des souvenirs formant la vie du narrateur. Au directement perçu et au souvenir s'ajoute ensuite l'imaginaire. Ces trois éléments doivent s'organiser dans un ensemble cohérent. Le fonctionnement du texte engendré est pareil également. A partir de l'axe central, ou du tronc pour ainsi dire, d'innombrables voies latérales vont s'ouvrir, luttant pour remplacer l'itinéraire primitif.

Le mouvement du texte est fondé sur l'analogie. La description de l'arbre qui est faite au-dessus rappelle le souvenir d'un arbre généalogique (10) vu dans un manuel d'histoire. Puis celui-ci évoque, à son tour, une carte postale qui montre un navire en partance, dont la fumée forme métaphoriquement un arbre (36). C'est là justement qu'un glissement pronominal qui est assez fréquent chez Simon intervient en s'accompagnant de ce procédé d'analogie: " l'une d'elles " , en l'occurrence une branche, devient l'une des vieilles femmes faisant cercle autour de la grand-mère du narrateur. Le livre abonde en exemples de ces glissements. *Le Jardin des Plantes* est également prodigue en ces exemples. Commençons d'abord par le passage qui débute justement avec " l'une d'elles ":

" Une fois, l'une d'elles, au crépuscule, est venue s'assommer contre la vitre derrière laquelle brillait la lumière. J'ai ouvert. Elle gisait étalée sur les briques, immense, noire, sauvage. J'ai pu voir ses ailes effilées comme des couteaux, sa queue bifide (..) " (60).

Comme dans le passage précédent très pornographique il y avait deux prostituées, le lecteur accepte facilement que cette "une d'elles " peut être l'une de ces prostituées. Mais si nous suivons la trace de cette " une", nous comprenons qu'elle est une de ces hirondelles dont le narrateur nous avait parlé cinq pages avant : "En renversant la tête, on peut voir jaillir comme des flèches au-dessus des murs les hirondelles aux ailes noires et courbes pareilles à des poignards..." (55).

Le thème de la mort est courant dans les romans simoniens. Dans *l'Histoire* , également, la trame repose en grande partie sur les ruines d'une famille, autrement dit, sur leurs morts. " l'odeur moisi de cave " (10) qui envahit la vieille demeure ressuscite le souvenir d'une agonie, celle de la mère du narrateur. A côté de celle-ci, une autre absence nous est donnée: celle de son père qui n'a d'autre réalité que cet agrandissement photographique " semblable à quelque divinité " (18), gardé par sa mère. Puis vient récemment la mort de son oncle, Charles. De ces trois morts, *Le Jardin des Plantes* ne parle que de celle de la mère. Il présente deux scènes sur cela dont l'une présente l'annonce de la mort de la mère faite par l'oncle au narrateur dans le train:

"Son visage maintenant qresque violacé, congestionné, reste tourné vers la fenêtre derrière laquelle continuent à s'enfuir les silhouettes déchiquetées des arbres. A la fin il se tourne brusquement et le garçon peut voir les larmes qui brillent au bord de ses paupières quand il dit, presque en aboyant: Ta maman est morte! " (227).

L'autre scène représente la pièce dans laquelle la mère vient de mourir. Pour nous, c'est cette scène qui mérite d'être regardée de plus près car elle présente une gravure qui se trouve dans cette pièce et qui influence profondément le narrateur:

" On a oublié de décrocher du mur une gravure représentant le supplice d'une vestale que l'on s'apprête à enterrer vive. La fosse est ouverte et la vestale a déjà posé un pied sur le deuxième barreaude l'échelle qui s'enfonce dans le trou creusé par les fossoyeurs que l'on peut voir, appuyés sur

leurs pelles, prêts à la recouvrir de terre lorsqu'elle s'y sera étendue. Elle rabat sur sa tête le voile dont elle est enveloppée dans un geste d'affliction (ou peut-être, a-t-il souvent pensé lorsqu'il regardait cette gravure, pour éviter que la terre que l'on va jeter sur elle ne lui entre dans la bouche ou dans les yeux) (..) Cette gravure lui a toujours inspiré une sorte de fascinante horreur " (233-234).

Mougin (2000) s'attarde longuement sur cette gravure et prétend qu'elle contient des " significations implicites " (94). D'abord, elle donne à l'enfant l'idée que sa mère n'est peut-être pas tout à fait morte et qu'elle a été enterrée vive, tout comme la vestale. C'est cette pensée qui renforce cette "fascinante horreur " chez le narrateur. Cette scène sert, en outre, à exprimer les angoisses de celui-ci sur sa propre situation car " le motif de l'ensevelissement vivant renvoie, de la part de l'enfant, à la phobie de ne pas être entendu " (ibid). C'est pour cela et pas accidentellement que, après la description présentant les livres qui existent dans la chambre de sa mère, nous trouvons le jeune garçon se rappelant une image de *l'Histoire des Girondins* "représentant un jeune homme en redingote, chaussé de courtes bottes à revers et monté sur une chaise dans les jardins du Palais Royal, *haranguant* la foule " (JP, 234; l'italique est à nous). Le narrateur désespère, en fait, de se faire entendre comme sa mère ou autrement dit comme cette vestale qui va être exécutée et dont les paroles et les larmes ne suffisent pas à arrêter cette exécution. D'où la citation de Conrad placée en exergue du chapitre III:

" 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 " (219).

Parmi les romans de Claude Simon, *l'Histoire* est connu plutôt pour son utilisation des cartes postales. Elles appartiennent à la mère du narrateur et servent de point de départ à la rêverie de celui-ci. Elles apparaissent comme fragments qui résument un monde et qui composent un texte qui est conçu lui aussi comme un

monde fragmentaire mais cohérent. Le narrateur évoque ce que sont pour sa mère mourante ces cartes dont la plupart venaient de son fiancé: " jalons dans ce qui n'était pour elle qu'immuable immobilité un temps toujours identique toujours recommencé " (33). Pour le narrateur cherchant à démêler les fragments restitués par le souvenir et par l'imagination, les cartes constituent des points fixes au sein d'une chronologie fluctuante et incertaine. *Le Jardin des Plantes* ne néglige pas non plus de parler de ces cartes postales:

" Kyoto: étang aux délicates couleurs pastel vert amande, joncs, roseaux roses, blonds, comme dessinés à la plume. ' Femmes japonaises ' mais en noir et blanc cette fois, sept vêtues de kimonos posant pour le photographe debout brochette se tenant les hanches bustes légèrement inclinés têtes tournées à l'identique sourir mièvre. Orient, Malaisie, Singapore ' St. John's Church', ' Colombo: lac au clair de lune ', palétuviers, pirogues, Rue du Caire, cartes postales que tout le long de ses fiançailles elle avait reçues d'un peu partout dans le monde (..)" (258).

Mais là, nous voulons préciser que la part des cartes postales n'est pas si grande, dans *Le Jardin des Plantes*, que celle des photographies et des tableaux. Il semble même que la fiction que ces cartes ont déjà dans *l'Histoire* est assumée dans ce roman par eux. Les photographies que comporte notre livre d'étude présentent, presque toutes, les fragments de quelques expériences du narrateur sur la vie. Et comme nous savons que parmi ces expériences ce sont surtout celles concernant les guerres qui sont mémorables pour lui, nous allons présenter trois photos qui sont relatives sur la Deuxième Guerre mondiale.

Une fois, quand il cause avec Novelli, le narrateur apprend que celui-là, au camp d'extermination, a été " pendu attaché par les poignets jusqu'à ce qu'il s'évanouisse " (120). Après la mort de Novelli, le narrateur trouve par hasard une photo qui peut prouver ce que ce peintre a dit de ce type de pendaison et qui montre:

" (...) sur la gauche, deux hommes vêtus de sortes de pyjamas rayés suspendus à des troncs d'arbres par les poignets, les mains liés. Leurs bras ramenés en arrière font avec le dos un angle aigu d'environ trente-cinq degrés. Les épaules sont remontées et les têtes projetées en avant. Malgré la mauvaise qualité de la photo on peut voir que les visages des suppliciés sont tordus par la souffrance. Au premier plan est étendu sur le sol le corps inanimé d'un autre supplicié. Son crâne est tondu. On a détaché ses mains et son bras droit est allongé le long de lui, sa tête est tournée de côté vers le photographe, une joue contre la terre (..) (124).

Ces photos sont en fait relatives au peintre Novelli qui est un des témoins vivants de cette deuxième plus grande catastrophe mondiale. Après la guerre, il se garde toujours de parler de ce qu'il a vu et a vécu. La dernière photo évoquera, à son tour, le général allemand Rommel, une autre figure importante de cette guerre, cette fois vue du côté ennemi par rapport à Novelli et qui, contrairement à lui, a écrit ses " carnets " connus dont *Le Jardin des Plantes* nous ouvre les pages de temps en temps pour prouver que ce qu'on en raconte est conforme à ce qui s'est passé:

" il existe une photographie de Rommel, prise sans doute dans le faubourg d'une ville (ou d'un village) du nord de la France, peu après la percée de sa division à Clairfayts. L'endroit n'a pas souffert des combats et quelques voitures blanches de poussière circulent sur la route qui passe devant la maison près de laquelle il se tient à côté du général de corps d'armée Hoth. (...). Quoi que subordonné de Hoth et beaucoup plus jeune, il se tient avantageusement au premier plan (..)" (126-127).

Ces deux personnes à propos desquelles nous avons présenté trois photos qui les représentent ont la fonction de rendre plus concrète la narration faite à partir de la Deuxième Guerre mondiale. La première est au rang du narrateur, elle partage pour

ainsi dire le même sort que lui tandis que la deuxième est parmi ou plutôt à la tête des soldats ennemis qui suivent le même trajet que le narrateur pour le tuer ainsi que les autres militaires combattant contre eux. C'est pour cela que ces deux personnages historiques sont importants pour le narrateur.

Simon exprime que l'objet de *L'Histoire* est le langage considéré comme un être (Chapsal 1967: 84; cité par Sykes 1979: 107). Dans ce livre, il poursuit une recherche qui sera le fondement de son travail à venir. Pour lui, les mots peuvent servir de carrefours où s'entrecroisent les routes du souvenir et de l'imaginaire, ouvertes par la perception ininterrompue du monde. " *Le narrateur naît de la rencontre de l'écrivain avec le langage qu'il travaille* " dit Simon (cité par Sykes 1979: 107). Il voit dans le langage une possibilité de synthèse. Le roman, qui peut se concevoir aussi comme un vaste examen des mots, dramatise le processus par quoi la littérature s'accomplit:

Si je n'ai jamais encore été aussi libre, c'est que cette fois je n'avais absolument rien à "raconter" au sens traditionnel du terme. J'avais envie d'écrire et je n'avais pas de sujet. Alors j'ai foncé. Je ne me suis point donné d'autre fil que celui d'une journée du narrateur, c'est-à-dire rien . Si vous voulez, j'ai procédé un peu comme les joueurs qui lancent la balle contre un fronton. Comme le fronton n'est jamais exactement plan, s'ils savent à quel endroit ils vont le frapper, ils ne peuvent pas prévoir comment la balle rebondira. Mon livre est ainsi un jeu avec le mur du langage, jeu vital, car, pour moi, toujours imprévisible.
(Descargues 1967; cité par Sykes 1979: 107-8).

L'Histoire peut être considéré comme un produit empirique du processus de l'écriture. Il développe la variété des mots capables de composer " une sorte de figure de danse " (35). Maintenant, essayons d'aborder d'un peu plus près ce que ce livre présente comme traits majeurs du langage.

Tout d'abord, nous trouvons le langage dans le décor où il s'apprend: dans l'école dont se souvient plusieurs fois le narrateur. Grâce à son camarade de classe Lambert, celui-là vit la déformation du langage: " Appelait ça la putrification quotidienne. Arsenal de calembours et de contrepèteries censé l'affranchir par la magie du verbe des croyances maternelles et des leçons du catéchisme "(43).

Le dictionnaire est une autre source linguistique que le narrateur pratique parfois assidûment, parfois sans méthode: " et moi me tenant là bafouillant essayant de faire croire que ce que je lisais était autre chose que des mots cherchés à la diable dans le dictionnaire et mis tant bien que mal bout à bout " (47).

A côté des mots pour lesquels le narrateur a recours aux dictionnaires, il s'agit d'une curiosité de celui-ci au sujet des langues étrangères que ce soit le grec qu'il voyait sur la chasuble du prêtre (16) venu au chevet de sa mère mourante, ou encore le russe qui figure dans les illustrations du manuel: " les caractères cyrilliques et incompréhensibles (en quelque sorte les contraires des caractères connus, leur réplique inversée) qui couraient sur la banderole noire " (107) et sur les timbres qu'il échange contre ceux de Lambert, " conscient de la fascination qu'exerçaient sur moi les inscriptions en caractères cyrilliques qu'il affectait de savoir lire " (215).

Les Jardin des Plantes montre également l'intérêt du narrateur pour les langues étrangères. Simon, qui aime l'originalité, donne dans ce roman les titres des tableaux tels qu'ils sont d'abord de Novelli et puis d'Enrico Baj, c'est-à-dire dans la langue de leurs créateurs. Ces titres se trouvent parfois avec leurs traductions en Français et parfois non. Avant de donner quelques exemples sur ces titres, nous voulons souligner qu'ils ont un rôle important dans la narration simonienne qu'on va étudier en détail au IIIème chapitre. Voici les titres que l'on peut trouver à la page 20:

" Un goccio di vita, Piuttosto terra che cielo, Strappo, Raccattato in terra, La Grande Bestemmia, Interpretation of erotomania ". Ils sont traduits en Français sauf le dernier. C'est peut-être qu'il est en anglais. Les titres respectivement à la page 72, 119 et 253 sont écrit avec leurs traductions également: " Vuole dire caos, Al de sopra delle stelle, Paura clandestina, Ora Zero, Giornale intimo, Le cose nell'uovo, Senza sono, il sole nudo, Cada vez mas, Visibilità 2, La luce nelle mani, Poco per poco, La

peur dans le fond " . Ici aussi, comme il est en Français, le titre n'a pas de traduction. Quant aux autres titres qui ne sont pas traduits, ce sont d'abord ceux de Baj: " Profile with Orange, Man Happy with his social position, Excited Person, Little Portrait with Fruit, General, Excited woman, Person facing his Destiny " (145) et puis les autres tableaux de Novelli comme: " Le esplorazioni geografiche, il gioco volante, Di che occuparsi se non dell'uomo, Le cose da conservare, Chiuso per restauro " (131), puis: " Nascita e cattura di un millepiedi, Cada vez mas " (249) et enfin: " L'ultimo suggerimento, Al di là della terra, Cubo oggetto, Gli Dei e gli Eroi " (256).

A côté des titres des tableaux de quelques peintres, nous rencontrons des langues étrangères en d'autres lieux. Nous trouvons, par exemple, cette inscription au-dessus d'une des portes de la Bibliothèque de l'université de Salamanque en Espagne:

HAI EXCOMUNION

RESERVADA A SU SANTIDAD

CONTRA QUALESQUIERA PERSONAS

QUE QUITAREN, DISTRAXEREN, O DE OTRO QUALQUIER

MODO ENAGENAREN ALGUN LIBRO

PERGAMINO, O PAPEL

DE ESTA BIBLIOTHECA,

SIN QUE PUEDAN SER ABSUELTAS (37).

Il existe dans *Le Jardin des Plantes* quelques lignes originales des carnets du général allemand Rommel aussi avec leurs traductions: " Als wir in das Innere der Bunkers kamen, konnten wir uns von dem Erfolg unseres Schusses überzeugen: wir fanden dort einen Toten und blutbefleckte Verbände " (184).

Comme le voyage occupe une place importante dans ce roman, il nous arrive de voir les noms authentiques propres aux pays visités tels que " BAR DE LA LUNA " en Barcelone (30), " HOPNHCKAR (Norinskaïa), ville en Russie (93), etc.

L'écrivain, qui juxtapose deux expériences de la vie, celle qui est médiatisée par les livres, et celle, directe, que le narrateur a pu réunir dans l'espace de sa propre vie, fait méditer le narrateur, vers la fin de *l'Histoire* , sur la forme que prennent les mots sur les tombeaux et les statues:

"Les lettres d'une langue hérissée rocailleuse brutale, l'ensemble des inscriptions recouvrant le marbre d'un réseau ou plutôt d'une résille où l'on arrive parfois à reconnaître quelques lettres à la file un nom un nombre, comme une frénétique accumulation de signes dépourvus de sens, les bizarres et laborieux bégaiements d'un idiot, les incompréhensibles vestiges d'un langage incohérent tissant sa trame sur les chairs imputrescibles, glacées (...) " (378)

Ce passage n'est pas seul où se fait sentir chez le narrateur une certaine peur: celle d'être à jamais de ce qui l'entoure et dont le symbole menaçant est une langue inconnue. Celle des femmes, par exemple, rencontrées chez son cousin:

"Elles continuèrent à parler mais je ne pouvais pas comprendre J'essayai mais je n'y réussis pas Je pouvais comprendre chaque mot mais je ne parvenais pas à suivre c'était comme si elles avaient parlé dans une langue étrangère comme un agréable et léger bruit d'oiseaux langage de femmes (...) " (309).

Nous observons, au sixième chapitre de *l'Histoire* , une juxtaposition de ce qui a été lu et ce qui a été vécu. Mais le narrateur a enfin appris que les noms des sentiments ou des choses n'ont que très peu à voir avec ce qui se passe à des moments pareils:

"Comment ? Peur ? Si j'avais ...Je ne sais pas. Peut-être est-ce comme cela que ça s'appelle: une sensation de nausée ou plutôt comme quand on a un étourdissement ou qu'on a trop bu c'est-à-dire quand le monde visible se sépare en quelque sorte de vous perdant ce visage familier et rassurant qu'il a (parce qu'en réalité on ne le regarde pas), prenant soudain un aspect inconnu vaguement effrayant, les objets cessant de s'identifier avec les symboles verbaux par quoi nous les possédons, les faisant nous (...)" (177).

Simon, ayant de telles pensées sur le langage, élabore un système grammatical propre à lui pour cela. Nous avons préféré en parler plutôt au troisième chapitre.

L'Histoire prête beaucoup de ses éléments à *La Bataille de Pharsale*. Nous y voyons, encore une fois, au plan thématique, l'interrogation de l'histoire vécue, la tentative de réconcilier l'expérience directe et indirecte, c'est-à-dire, la vie et l'art. Mais au plan grammatical, nous constatons quelques différences entre ce roman et le précédent. Dans la troisième partie de *La Bataille de Pharsale*, l'écriture simonienne se dirige vers un ordre syntaxique radicalement différent du chaos apparent de *L'Histoire*. Nous y observons d'un agencement de phrases relativement courtes, où se retrouve la ponctuation classique abandonnée dans les ouvrages précédents. Il ne faut pas en déduire une transformation de la manière de percevoir et de faire sentir le monde. Il s'agit d'une découverte, celle du temps présent dans lequel est coulée toute la partie finale du roman, dans le but de bien souligner que le temps de la fiction et celui de la narration ne sont pas une seule et même chose et que seul compte pour l'écrivain l'avènement de son texte dans le présent de l'écriture.

Simon recourt à deux analogies, dans ce livre, pour faire comprendre son texte: conjonction de la composition littéraire et de celle de la musique, forme également dominée par le temps, l'inscription dans une durée; et une tentative de déploiement spatial semblable à l'entreprise du peintre agençant les formes et les couleurs sur la surface obstinément plane de sa toile.

J'ai cherché à composer ce roman à la façon de certaines oeuvres musicales, en trois parties:

1. exposition des thèmes (ce qui signifie aussi leur invention), tâtonnements;

2. exploration plus poussée et développement de certains de ces thèmes;

3. reprise et synthèse de tous ces thèmes dans une structure différente et un "tempo" plus rapide (cité par Sykes 1979: 129).

L'écrivain revient, dans ce livre, à un procédé de composition qu'il a déjà employé pour *La Route des Flandres* : la structure ternaire qui mène la lecture vers le centre, le foyer même du texte. Ainsi, le roman doit se penser comme une composition (partition ou tableau) à trois volets, dont le sens sera de mener la lecture constamment vers son centre productif, tout en restant fidèle au développement linéaire inhérent à la nature de l'écriture romanesque. *La Bataille de Pharsale* se soumet à la figure du triangle et de ces multiples avatars. C'est pour cela qu'on peut dire que le roman participe du domaine abstrait des mathématiques. Par son goût de la description des qualités matérielles, l'auteur livre un nouvel exemple de cette écriture concrète qui nous est déjà familière. Voici pourquoi, il fait allusion ailleurs au poids des mots et à leurs possibilités de combinaison:

Disons sommairement que le travail de l'écrivain, tel que je le conçois, c'est-à-dire essentiellement basé sur une combinatoire, aboutit à la production (et non à l'"expression") de sens pluriels dont aucun n'est explicité. L'écrivain dit le monde et les choses (ou plutôt un monde et des choses) : il ne les explique pas. L'aboutissement de son travail est essentiellement une mise en question (Joquet 1976: 13-14 ;cité par Sykes 1979: 128).

A cette expression vient s'en ajouter une autre que Simon fait quand il essaie d'expliquer son laconisme. Il s'agit là d'une règle qu'il considère comme un principe. C'est *suggérer mais ne pas expliciter*. Il soutient ce principe avec ce qu'il cite de Barthes: "*le propre de la littérature est d'apporter des questions ; jamais en définitive, de réponses*" (Calle-Gruber : <http://www.nuitblanche.com/archives/s/simon-artic.htm>).

Avant de commencer à étudier les caractéristiques qu'offre *Les Corps Conducteurs*, nous voulons parler d'une notion élaborée par Sykes: *mots-charnières* (1979: 138). Selon lui, l'écrivain utilise ce type de mots comme instruments de transferts. Par exemple, la troisième partie de *La Bataille de Pharsale* présente sept charnières: *Bataille* est l'expérience universelle qui fait partie aussi de l'expérience immédiate du narrateur. Elle est médiatisée par certains tableaux (Breughel, Poussin et Uccello). Nous pouvons dire qu'il y a encore deux autres conflits: le combat sexuel et le combat sportif. *Guerrier* et ses multiples avatars dominent la fiction simonienne. *I* est le sujet de cette expérience directe. Là encore, le narrateur fait allusion à des guerriers peints pour puiser de nouveau dans l'expérience indirecte. Les autres charnières sont *voyage*, *César*, *conversation*, *machine*, et *zéro* . De ces sept mots-carrefours, nous en trouvons trois, bataille, guerrier et voyage, dans *Le Jardin des Plantes aussi*.. De mêmes termes, de mêmes thèmes sont sans cesse retravaillés autour de ces mots comme si la narration était faite dans un circuit fermé.

Cette partie du roman tend, par son style et sa syntaxe, vers un ordre plus restreint que celui des textes précédents. Cette démarche est confirmée dans *Les Corps Conducteurs* . Cette modification du texte simonien provient d'une expérience récente de l'écrivain:

La Bataille de Pharsale a été un livre important pour moi, parce qu'il a constitué un tournant, nettement. Et je suis reparti pour Orion Aveugle et pour Les Corps Conducteurs sur cette idée de forme, c'est-à-dire le présent de l'indicatif, des phrases très courtes, quelque chose de très abrupt. Cette idée de forme n'était pas gratuite d'ailleurs: c'est la vision, une certaine vision de l'Amérique et de New York, qui me l'a

suggérée: cette espèce d'ensemble très vertical, de plans, d'angles, de choses très dures, nettes, sans fioritures...(DÖrr 1972; cité par Sykes 1979: 147)

La Bataille de Pharsale s'ordonnait autour d'une thématique du voyage. Il en est de même pour ce roman aussi où le thème de l'errance fournit le lien entre les divers segments du texte, à travers six séries parallèles. Tout d'abord, le malade poursuit son chemin dans les canyons de la ville; le géant Orion, aveugle et titubant, ne semble devoir jamais achever son parcours difficile ("Tout indique qu'il n'atteindra jamais son but" - 222); le voyageur dans l'avion entreprend une suite de déplacements sans fin et qui l'amènent en des endroits qui se ressemblent tous dans leur décor moderne; le congrès sur la littérature et la politique se perd dans des débats interminables, inlassablement répétés; les colonnes qui tentent de se frayer un chemin à travers la jungle meurtrière sont victimes d'un découragement qui va s'amplifiant; et même dans l'amour, le personnage au centre du roman se voit contrarié, rejeté par la femme auprès de qui il vient de passer une nuit sans lendemain.

Nous trouvons, dans ce roman encore, cette qualité expansive de l'écriture simonienne s'organisant dans le texte qui offre un champ magnétique dans lequel se rassemblent les éléments du monde. Là, il convient de rappeler ce que dit Simon sur ce sujet quand il parle d'un de ses ouvrages, *Femmes* .

On retrouve dans la peinture de Miró une quantité de formes de mon pays que je connais bien car je suis aussi catalan par ma mère: les plages, les objets (les cailloux, les bois flottés, les étoiles de mer) qu'on y trouve; j'ai parlé de tout ça. Et finalement les images, les mots, amenant comme toujours d'autres images, cela fait un texte. (cité par Sykes 1979: 149)

Nous venons de parler, ci-dessus, des mots-charnières dans *La Bataille de Pharsale* . Là encore, quand on lit le texte des *Corps Conducteurs* , il faut suivre attentivement, pour bien saisir la nature de la démarche simonienne, le retour des mots-clefs, qui rythment le mouvement de l'écriture, et en même temps les thèmes qui

se dégagent pour assurer au livre sa plénitude. Le travail du texte de l'écrivain y est donné par la métaphore du géant qui présente une activité tâtonnante.

Triptyque, fondé en grande partie sur une analogie avec la pratique combinatoire du puzzle, présente trois fictions. Dans une ville industrielle du Nord se déroule une noce au cours de la quelle le nouveau marié délaisse sa femme et se laisse séduire par une ancienne amie; près d'un hameau perdu du Centre, une petite fille, abandonnée par celle qui en a la garde et qui est allée se joindre son amant dans une grange voisine; un palace de la Côte d'Azur est le théâtre de la confrontation, d'abord sexuelle, ensuite verbale, d'une mère et du politicien qui pourrait venir en aide à son fils. Ainsi une mince thématique sexuelle lie les trois anecdotes, chacune catastrophique à sa façon. Mais l'essentiel, c'est la manière dont Simon les mêle. Les interférences se multiplient jusqu'à rendre inséparables leurs éléments.

A la source de ce roman se trouvent des peintures appréciées par Claude Simon: *"Triptyque est sorti tout entier des tableaux de trois peintres: Francis Bacon, Jean Dubuffet et Paul Delvaux, chacun engendrant l'une des trois séries (ou "ensembles") qui composent le roman "* (cité par Sykes 1979: 169)

Triptyque offre encore cette forme ternaire. Mais elle change ici d'aspect et devient un triangle qui se traduit par le triangle que le garçon dessine. Ce travail équivaut métaphoriquement à celui de l'écrivain. Car le livre suscite dans ses toutes premières pages les éléments qui interviendront ensuite. Le texte doit s'inscrire dans les dimensions rigoureuses de la forme ternaire. Son développement interne est dicté par les croisements que provoquent la polysémie et la prolifération des images produites, entre lesquelles il s'agit d'établir les rapports.

Quant à *l'Acacia* , on peut dire qu'il opère une synthèse de tous les récits de vies dont était parsemée l'oeuvre antérieure. Interrogé sur la composition de ce roman, Simon précise: *" deux lignes chronologiques qui s'entrecroisent, et sur ces lignes des avancées et des reculs "* (cité par Andrès 1992: 244). Le simple parcours des titres de chapitre réduits à de simples dates permet de dégager deux périodes principales: 1914-1919 et 1939-1940. D'une guerre à l'autre, nous rencontrons une analogie des situations. C'est un 27 août (1914) que le père est tué et un 27 août

(1939) que le fils est mobilisé. A partir de cette coïncidence, les deux séries temporelles vont se répondre d'un bout à l'autre du roman, mettant en place une forme de régularité qui rythme la lecture.

l'Acacia est constitué de douze chapitres. Andrès (1992) prétend que le " il " des récits de ces douze chapitres recouvrent douze avatars du personnage central. La liste qu'il fait pour ces divers avatars est la suivante (261):

- | | |
|------------------|--------------------|
| 1) le gène | 7) le touriste |
| 2) le foetus | 8) le cavalier |
| 3) le nourrisson | 9) le prisonnier |
| 4) l'enfant | 10) l'évadé |
| 5) l'adolescent | 11) le démobilisé |
| 6) l'anarchiste | 12) le vieil homme |

Il s'agit, selon nous, presque de même type d'avatars pour le narrateur du *Jardin des Plantes*. Nous étudierons en détail ce sujet dans IIIème chapitre.

2. REPERES METHODOLOGIQUES

2.1. Enoncé / Enonciation

L'énonciation est l'acte de production d'un énoncé par un sujet parlant / écrivant précis, dans un lieu précis, à un moment précis et avec un dessein précis. Elle est un processus palpable et en mouvement de production langagière. Quant à l'énoncé, il est le message concret produit à la fin de ce processus. Il est un fait de langage dit ou écrit par une personne déterminée, à un endroit déterminé et à un moment déterminé.

Etant " *l'actualisation des phrases dans une situation donnée* " (Baylon / Fabre, 1990: 45), l'énonciation se constitue de l'ensemble des conditions de production qui confèrent à l'énoncé son importance concrète et sa valeur particulière. L'énonciation est également un acte par lequel le locuteur utilise la langue à son compte. Elle est surtout révélatrice du rapport que le locuteur entretient avec son énoncé. On appelle " *sujet de l'énonciation* " la personne réelle ou imaginaire qui fait cet acte individuel de production linguistique. La personne à qui est destiné l'énoncé se nomme " *destinataire* " ou " *récepteur* ". Pour ces deux éléments de l'énonciation, les termes " *énonciateur* " et " *énonciataire* " sont aussi proposés (Greimas / Courtès, 1979: 125).

L'énonciation renferme, on l'a vu ci-dessus, la présence de trois paramètres au moins (sujet-lieu-temps / je-ici-maintenant). L'ensemble de ses paramètres définit une situation d'énonciation. Dans une situation d'énonciation, un locuteur (sujet de l'énonciation) produit un message (un énoncé) à destination d'un récepteur (destinataire). Quatre questions fondamentales se posent alors:

1. Qui parle?
2. A qui parle-t-il?
3. Dans quelles circonstances parle-t-il? (étude du temps et de l'espace)

4. Quel est le but de l'énoncé?

C'est la réponse à ces quatre questions qui permet de définir la situation d'énonciation. Il y a deux types d'énoncé

1. Énoncé avec des marques d'énonciation dit " ancré " dans une situation d'énonciation. Il fait directement référence au moment et à l'endroit où l'on parle. Le temps de référence est le présent. Cet énoncé est en général difficilement compréhensible en dehors de son contexte.

2. Énoncé sans marques d'énonciation dit " coupé " dans une situation d'énonciation. Il ne fait plus référence au moment et à l'endroit où l'on parle, mais à d'autres moments ou lieux précis nommés directement ou en référence à d'autres, cités précédemment dans le texte. Le temps de référence est généralement le passé.

Dans un énoncé écrit, la situation d'énonciation n'est pas physiquement perceptible dans ses trois dimensions (Personne-espace-temps): elle est repérable par les traces écrites (indices d'énonciation) qu'elle laisse dans l'énoncé. Il faut donc maîtriser les notions suivantes:

- Les pronoms personnels

Le " je " qui renvoie à la première personne qui écrit (destinataire, émetteur, porte-parole...).

Le " tu " ou " vous " qui renvoient à des lecteurs ou à n'importe quelle entité que représente ce " tu " ou ce " vous " comme interlocuteur (destinataire, récepteur, narrataire...).

- Les adjectifs et les pronoms possessifs

- Les relations de temps verbaux

- Les déictiques spatiaux. Ce sont des mots qui désignent des lieux repérables uniquement par rapport à la situation du sujet de l'énonciation: ici, là.

- Les déictiques temporels. Ce sont des mots qui n'ont de sens que si l'on connaît le moment de l'énonciation: aujourd'hui, hier, demain.

- Les modalisateurs (adverbes, adjectifs, présentatifs... manifestant une subjectivité) et les modalités de l'énonciation (tous les signes qui mettent en relief l'attitude et les considérations du locuteur sur son énoncé qu'il produit). Grâce à ces derniers, on apprend les jugements de valeur, les commentaires sur les personnages que révèlent le narrateur capable de juger, les positions.

2.2. Point de vue

Uygur (1993) aborde admirablement les caractéristiques d'une oeuvre littéraire tout en les distinguant de celles d'une oeuvre scientifique. Voici quelques constatations intéressantes: " *la littérature est de contempler l'univers avec les yeux de l'homme et de l'interpréter avec la langue* " (8). " *Qui que soit le narrateur d'une oeuvre littéraire, quoi qu'on y dise, partout dans cette oeuvre c'est l'homme qui la marque de son empreinte* " (26). Pour lui, quelqu'un qui parle de la littérature parle aussi de l'homme parce qu'on ne peut imaginer un ouvrage littéraire sans marques humaines. Il serait admissible qu'on dise donc que toute oeuvre littéraire est anthropocentrique.

Malgré cet anthropocentrisme, l'oeuvre littéraire n'est pas limitée uniquement à des thèmes sur l'homme. Comme sujet, elle est sans bornes. Dans une oeuvre de fiction, l'immensité des sujets équivaut à la complexité de la vie réelle qui y est reflétée. Fictivement, ce caractère complexe a pris sa place dans les oeuvres traditionnelles, mais techniquement, il n'a pas longtemps trouvé son "réflecteur imaginaire" idéal qui serait susceptible de quitter son unique foyer - sa tour d'ivoire -. Il y a donc un déséquilibre car il s'agit, d'une part, d'une pluridimension des qualités du roman pour rendre fictifs tous les éléments de la vie réelle, et de l'autre, d'une unidimension de la manière de narration traditionnelle qui bloque cette

multidimension. A cette disposition classique à une seule forme de narration, succèdent plus tard quelques autres qui sont nouvelles et différentes.

Tous ces types de narration sont exprimés narratologiquement par les termes "vision " ou " point de vue " qui signifient la perspective utilisée pour exposer ce qu'on met dans le récit et qui "*reflètent la relation entre le personnage et le narrateur*" (Todorov 1981: 147).

J. Pouillon (1993) distingue trois sortes de perception du narrateur:

1- Vision Par Derrière

Cette formule a été utilisée dans les récits traditionnels dont nous venons de préciser, au-dessus, l'insuffisance pour protéger l'exhaustivité des éléments de la vie réelle rapportés dans la fiction. Dans ce cas, il y a, devant nous, un narrateur qui "*en sait davantage que son personnage*" (Todorov 1981: 147) et "*en dit plus que n'en sait aucun des personnages*" (Genette 1972: 206). Omniprésent, omniscient et omnipotent, il est toujours au courant de tout ce que font les personnages, même jusqu'à leurs projets cachés en mémoires. Il sait également ce que ces personnages ignorent eux-mêmes. c'est une vision panoramique dans laquelle le narrateur est au-dessus de tous les personnages et de tout autre chose. Todorov symbolise cette vision par la formule: Narrateur > Personnage.

2- Vision Avec

Dans ce cas, le narrateur en sait autant que les personnages. Il ne peut nous donner une explication sans que les personnages ne l'aient trouvée. Dans cette formule, le récit peut être mené à la première personne ou à la troisième personne "*mais toujours suivant la vision qu'a des événements un même personnage*" (Todorov 1981: 148). C'est dire qu'il y a un personnage au centre du récit et c'est à partir de lui que nous voyons et comprenons les autres. Todorov symbolise cette vision qui se traduit surtout à l'époque moderne par la formule: Narrateur = Personnage.

3- Vision Du Dehors

Le narrateur dans ce cas est extérieur à l'histoire et en sait moins que n'importe lequel des personnages. En tant qu'observateur, il ne peut nous raconter que ce qu'il voit ou entend. Il ne pénètre aucune conscience. Ces types de récit sont plus rares que les autres et ils sont considérés comme " objectifs " ou " behaviouriste " par Genette (1972: 206). L'utilisation systématique de ce procédé ne s'est réalisée qu'au vingtième siècle. Todorov symbolise cette vision dont le narrateur n'est qu'un témoin, par la formule: Narrateur < Personnage.

2.3. Focalisation

Genette propose, après avoir explicité les termes "vision" de Pouillon, "champ restreint" de Blin et "point de vue", un terme nouveau "focalisation" en vue d'éviter ce que ces termes " ont de trop spécifiquement visuel " (1972: 206). Selon lui, les variations de point de vue qui se produisent au cours d'un récit peuvent être analysées comme des changements de focalisation. Il distingue trois sortes de focalisation qui informent le lecteur sur la position de l'auteur et du narrateur.

1- La Focalisation Zéro

Le récit à focalisation zéro ou non-focalisé est généralement le cas du récit classique. Car ce type de récit installe son foyer au-dessus de tout. Il ne s'agit pas de coïncidence avec aucun personnage. La description et l'analyse de l'objet sont faites par le narrateur sous tous ses aspects. La présentation de l'objet ne subit aucune restriction.

2- La Focalisation Interne

Dans le récit à focalisation interne, le foyer coïncide avec un personnage. Ce personnage, en qualité de sujet-témoin, est la source de toutes les perceptions. Il ne se manifeste jamais mais occupe quand même une place et prend part. La conscience de ce sujet-témoin ne connaît des êtres qu'à mesure qu'elle les voit du foyer où elle est installée.

3- La Focalisation Externe

Le récit à focalisation externe situe le foyer en un point de l'univers diégétique adopté par le narrateur hors de tout personnage, ce qui élimine toute possibilité d'information sur les pensées de quiconque. L'objet est toujours connu de l'extérieur et sous les apparences qu'il offre à la perception humaine. C'est-à-dire que le foyer se situe au niveau de l'homme. Pourtant ce regard, enregistrant simplement les apparences, est objectif.

2.4. Auteur - Narrateur - Narrataire

C'est l'auteur qui invente un livre et qui l'organise. L'auteur est la personne réelle qui vit ou a vécu, en un temps et en des lieux précis, a pensé telle ou telle chose, peut faire l'objet d'une enquête autobiographique inscrit généralement son nom sur la couverture du livre. Pour éviter d'assimiler abusivement la personne réelle de l'auteur en tant qu'être humain, avec le producteur de l'écrit, l'homme de lettres, il est commode d'employer le terme de " scripteur ". Pour ce qui est du narrateur, il est celui qui raconte la fiction. Il n'est qu'une " voix de papier " (K_ran 1993: 34).

Todorov (1972) constate que *"l'image du narrateur est souvent dédoublée "* (408). Cela veut dire que la représentation du narrateur dans le texte suppose l'existence d'un " auteur implicite ", celui qui écrit et qu'il ne faut pas confondre avec la personne de l'auteur, en chair et en os. C'est le premier qui est présent dans le livre lui-même. L'auteur implicite est donc celui qui organise le texte, qui est responsable de la présence ou de l'absence de telle partie de l'histoire.

Il est possible de faire quelques distinctions au sujet de la confusion entre la personne de l'auteur et la voix narrative. Dans le premier cas, la confusion est totale entre le narrateur et l'auteur. Ce type de confusion est le cas du roman autobiographique où le narrateur se confond avec le personnage principal. Dans le deuxième, l'identité du narrateur et celle de l'auteur se recoupent à des degrés divers. Le lecteur ne sait jamais quand le narrateur représente l'auteur réel et quand il devient

fictif. Dans le dernier, le lecteur peut se rendre compte de la non-ressemblance entre l'identité du narrateur et celle de l'auteur. Il y a donc une distinction totale (Kiran 1993: 35-37).

Selon Todorov (1972), le récit peut impliquer un ou plusieurs narrateurs qui se situent soit au même niveau, soit à des niveaux différents. Ces niveaux de la narration dépendent du type de relation entre les séquences à l'intérieur d'un même récit. Il s'agit alors de plusieurs degrés:

1- Le narrateur est présent au niveau de l'univers évoqué ou à celui du récit. Dans le premier cas, il y a contiguïté entre personnages et narrateur. Dans le deuxième, le narrateur n'intervient pas dans l'univers représenté mais se décrit explicitement, en train d'écrire le livre. Les deux solutions peuvent se combiner parfois: le narrateur peut se décrire à la fois comme personnage et comme auteur.

2- Quand le narrateur est représenté au niveau des personnages, il peut encore être "agent " ou " témoin ". Ces deux termes décrivent deux limites extrêmes entre lesquelles il y a une infinité de cas particuliers. Le narrateur peut être le personnage principal, il peut parler de lui-même à la première personne. Nous en connaissons donc tout de suite l'identité. Le narrateur-agent peut aussi décrire son expérience en se dissimulant derrière l'anonymat de la troisième personne, ce qui lui permet de donner à la présentation des faits une forme plus objective. Dans le cas du narrateur-témoin, il s'agit encore d'une forme du roman à la première personne mais cette fois-ci le narrateur n'est plus le héros du roman. C'est un personnage qui raconte, en observateur plus ou moins impliqué, l'histoire du protagoniste. Le narrateur-témoin peut participer à certains moments de l'action.

Pour les rôles du narrateur, Genette (1972) propose quelques distinctions. Il précise que le choix du romancier se situe entre deux attitudes narratives:

- a- faire raconter l'histoire par l'un de ses personnages,
- b- faire raconter l'histoire par un narrateur étranger à cette histoire.

Il baptise " hétérodiégétique " le récit à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte, et "homodiégétique " celui à narrateur présent comme personne dans

l'histoire qu'il raconte. Il distingue encore deux variétés à l'intérieur du type homodiégétique: l'une où le narrateur est le héros de son récit et l'autre où il ne joue qu'un rôle observateur et de témoin.

Quant au narrataire, c'est le personnage à qui le narrateur raconte son histoire. Tout comme le narrateur, le narrataire appartient à l'univers fictif de l'auteur. On le rencontre plutôt dans les récits à la première personne. La fonction du narrataire dans ce type de récit est de faire croire aux lecteurs ce qu'on y raconte. Il y a plusieurs formules que le narrateur utilise pour s'adresser à son narrataire: "lecteur", "Madame", "Monsieur", "vous", "tu"... (Kiran 1993: 39).

2.5. Personnages

On appelle " personnage " la personne qui est présentée par une oeuvre fictive. Comme il prend part dans cet univers imaginaire, il n'est qu'un " être de papier qui n'a d'existence que dans le cadre du récit " (Kiran 1993: 50). On ne doit donc pas le croire existant en dehors des mots. Pourtant, il ne faut pas conclure non plus de cela que l'écrivain ne profite pas des personnes qu'il connaît de la vie réelle et qu'il crée ses personnages dans son univers fictif propre à lui coupé de cette vie. Il a recours, au contraire, à certains procédés de caractérisation afin de donner aux personnages les particularités que les personnes réelles possèdent. Cela assure la crédibilité de l'oeuvre.

Nous pouvons distinguer deux types de caractérisation: caractérisation directe et indirecte. Dans la caractérisation directe, les informations que reçoit le lecteur sur les personnages sont fournies par le narrateur, par un autre personnage ou bien par le héros lui-même. La caractérisation indirecte pousse le lecteur à trouver lui-même les informations portant sur les personnages. Elles présentent un caractère implicite et se trouvent donc exigeantes. Aux personnages ainsi exposés dans l'oeuvre, sont donnés, comme nous venons de dire au-dessus, les traits appartenant aux personnes dans la vie réelle. Ils contiennent les noms, les âges, les caractéristiques physiques, les

langages, les activités technologiques (un travail, un bricolage, une activité professionnelle ou artistique...) des personnages. Finalement nous voulons souligner que l'utilisation de ces traits n'est pas la même dans les oeuvres littéraires du Nouveau Roman. Il arrive parfois même que certains d'eux ne sont pas employés.



3. ETUDE DE LA NARRATION ET DES PERSONNAGES DANS "LE JARDIN DES PLANTES "

3.1. Analyse De La Narration

3.1.1. Caractéristiques Générales De La Narration Simonienne

Simon, dans ses réponses à Ludovic Janvier, donne ses opinions sur le mode de composition romanesque. Il parle des lois selon lesquelles les unités du discours doivent se combiner:

a- associations ou oppositions d'images

b- cadences

c- parenté d'un ou de plusieurs des composants des divers éléments (cité par Andrès 1992: 159).

La qualité de ce type de composition qui consiste à alterner les séquences narratives en fonction de rapports d'analogie - thématique ou formelle - est que les unités de narration sont dépourvues d'ordonancement chronologique. Cela correspond justement, pour Andrès, à ce qu'appelle Genette par le terme " syllepse temporelle " qui exprime des " groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre " (1992, *ibid*). Voyons maintenant comment Simon essaie d'exemplifier son mode:

(...) c'est à dire, sommairement, que d'un groupe de triangles, dont un bleu, on passe à un autre groupe, composé, lui, de carrés, parce que l'un des carrés est bleu, puis de ce nouveau groupe à un groupe de cercles parce que l'un des carrés du deuxième groupe et l'un des cercles du troisième sont tous deux rouges, etc. (ibid).

Partant de ce propos de l'écrivain, nous étudierons en deux groupes les caractéristiques générales de la narration simonienne à partir de ce qu'il exprime ci-dessus mais en les soutenant par d'autres procédés qu'il utilise depuis toujours aussi.

3.1.1.1. Caractéristiques Fonctionnelles

3.1.1.1.1. Associations

Dans *Le Jardin des Plantes*, il s'agit d'un apport formel que Simon met en scène pour augmenter la part de l'association qui a été toujours un des éléments indispensables de ses romans. Cet apport n'est autre que la fragmentation des premières pages qui nous présentent une densité extrême en association. Nous reviendrons à cette composition extraordinaire plus tard. Comme la densité associative arrive au point culminant dans ces toutes premières pages, il nous paraît convenable d'y choisir nos exemples. Commençons au préalable par la première page qui est constituée de quatre fragments parlant tous d'un même fait - une invitation en U.R.S.S. - . Le premier de ces fragments qui est l'énoncé "m'efforçant dans mon mauvais anglais" nous renvoie à trois lieux différents dans le livre. D'abord à quelques lignes plus bas, à un autre fragment isolé, placé à gauche, où le narrateur communique avec le "second mari de la plus belle femme du monde": "Je le poussai du coude lui montrai m'efforçant dans mon mauvais anglais...". Aussi à la page 26: "essayant en plaisantant dans mon mauvais anglais de lui raconter Kirghistan..." et à 34: "J'ai encore essayé de raconter à Brodski comment le gros jovial interprète était intervenu...". Et enfin, à la page 153: "Essayant encore dans mon mauvais anglais de... Voix soudaine dans les haut-parleurs deux fois d'abord dans cette langue qui ressemble à du fil barbelé...". Dans ce dernier passage, le narrateur parle avec une femme qui l'accompagne dans un aéroport. Le même énoncé est donc adressé à trois énonciataires différents, en trois lieux et trois temps différents. Il est premièrement relatif au second mari de la plus belle femme du monde, au Kirghizistan (remarquez l'orthographe de ce pays utilisé par l'auteur). Il a rapport deuxièmement à Brodski, à Stockholm (26). Et troisièmement, c'est une femme figurant seulement avec le pronom "Elle" qui est concernée par cette énoncé, toujours à Stockholm (142, 153-154). Le premier relève du fait proprement vécu au Kirghizistan tandis que le deuxième est la narration de ce fait à quelqu'un d'autre qui en est extérieur. Quant au troisième, il n'a rien à voir avec ce qui se passe au Kirghizistan. Continuons par un autre exemple.

Lorsque le narrateur est au Kirghizistan, il reste dans un appartement dont la description est faite brièvement dans un des six fragments de la page 12 qui est plus volumineux que les autres. A la page suivante, il sort sur la terrasse de cet appartement et de là, voit deux hommes qui "marchaient lentement discutant vêtus d'espèces de longs caftans sombres coiffés de hauts bonnets l'air était comme lavé transparent léger Asie centrale Toit du monde Cherchant à me rappeler les noms de ces deux personnages philosophant Lettres persanes". Avec leurs traits vestimentaires, ces deux hommes déclenchent la mémoire du narrateur qui parvient, à la suite de ces efforts, à se souvenir de l'oeuvre qui lui a fait connaître les doubles fictifs de ces deux hommes: Lettres persanes. Il ne cesse pas de faire effort pour s'en remémorer plus à la page 14, dans un des sept fragments, situé en bas, à droite et qui passe à la page suivante aussi: " ...les deux paisibles promeneurs hautes coiffures caftan conversant Montesquieu nom sur le bout de la langue quelque chose comme Ousbeck ou Usbek l'auteur ? ". Cette fois, il a le nom de l'auteur et d'un de ces deux personnages de l'oeuvre. Mais, ne s'en contentant pas, il continue. Le fragment suivant qui est le plus petit des quatre autres à la page 16 est un des fragments dont la densité d'association se trouve à son sommet: " Usbek Persanes étuves harems que collégien joues en feu j'imaginai caresses bain turc sérail intrigues Esprit des Lois ". Débutant par le nom d'un personnage de Montesquieu, on passe respectivement, d'abord à la nationalité de ce personnage, de là au type de bain adopté par cette nation, puis à la coutume de certains empereurs asiatiques concernant leurs vies sexuelles, puis encore à cette sorte de bain propre aux Turcs cette fois, ensuite à la résidence administrative impériale spéciale à ce peuple, après aux conspirations qui existent comme le surnom de cette résidence et enfin le nom de l'oeuvre de Montesquieu qui provoque tant de pensées en même temps.

Nous avons déjà dit, auparavant, que les titres des tableaux de quelques peintres figurés dans Le Jardin des Plantes ont pour rôle de donner à la narration un certain mouvement utile pour le fonctionnement narratif. Le dernier titre, par exemple, des tableaux de Novelli exposé dans The Allan Gallery à New York entraîne un autre enchaînement d'associations d'idées: The road to recovery. Le narrateur passe de ce " road " mentalement à l'autre " road " qu'il connaît bien de la Deuxième Guerre mondiale: " road of discovery longue côte pavée..." (21). C'est le début d'un des quatre fragments qui est le plus volumineux de cette page et qui sert de

détermination spatiale à ce qui suit: " ...trois volant bas squales buisson de poussière sale marron crépitant comme suspendu au-dessus du sol...". L'expression "buisson de poussière " est causée par ces " trois volant bas " qui doivent convenir à ce qui est raconté dans le fragment à gauche: " gris foncé si bas qu'on pouvait voir la croix blanche bordée de noir peinte sur leur fuselage...". Il s'agit là des avions nazis. Cette expression nous renvoie tout de suite à deux énoncés différents dont le premier se trouve déjà en haut de la même page. Là, le narrateur relate une scène sexuelle qu'il a vécue: " verge d'Aaron marbre roc rose soie s'ouvrant source soudain oh Moïse! Se mit à respirer plus vite par les narines ". Nous trouvons le deuxième énoncé à la page 29, constituée de deux fragments: "décolletés épaules gorges nues faille satin soies explosions buisson ardent Feu d'artifice offert par la ville de Barcelone...". Presque les mêmes mots étaient utilisés à la page 21. C'est la scène où le narrateur cause avec Brodski. Celui-là passe à cette scène par le déclenchement de buisson de poussière produit par les avions hitlériens: "...l'air se brisant comme du verre mille morceaux mille triangles dégringolant déflagrations si violentes que les vitres tremblaient (...) Je crus bien que les vitres allaient voler en éclats J'ai dit à Brodski j'ai horreur des feux d'artifice..."

Comme nous le voyons, les associations se réalisent en un mouvement continu de rebondissement qui assure le fonctionnement de la narration simonienne, glissant de mots à mots, de lignes en lignes et de fragments en fragments, ce qui donne, pour nous, une fluidité, une rapidité, donc une facilité relative à la lecture.

3.1.1.1.2. Oppositions

Tout comme l'association, l'opposition est un élément fonctionnel important de la narration simonienne. Elle fournit la transition à la fois parmi des images et des scènes opposantes les unes aux autres. Et cela ne se réalise pas sans une certaine association car la mise en relation de ces images et scènes est assurée encore par elle. Les oppositions dans *Le Jardin des Plantes*, ainsi que dans les oeuvres précédentes, nous apparaissent organisées le plus souvent deux par deux. Une des oppositions est "vie / mort " puisque ce roman aussi traite de la guerre. Dès que le premier fragment

de cette guerre, le narrateur met en scène cette opposition: " ' a la cinque de la tarde' à peu près cinq heures oui sans doute mourir dans l'après-midi sauf qu'il n'y avait personne pour me regarder pas de spectacles pas d'arène pas de petites trompettes pas d'applaudissements..." (22). Comme nous le savons déjà, l'expression entre guillemets est un vers que cite le narrateur du poème connu de Lorca qui parle de la mort d'un matador tué par un taureau dans une arène, devant les spectateurs venus pour regarder en fait la scène habituelle où c'est le taureau qui devrait être la victime. Là, il compare cette scène avec celle qu'il a vécue durant la guerre. Il veut vivre. Même s'il doit mourir, il veut qu'à ce moment il ne soit pas seul, qu'il y ait, comme dans l'arène, des spectateurs, des gens qui puissent intervenir d'une façon ou d'une autre. Tandis que le narrateur est préoccupé mentalement par ces pensées que suggère le poème " la Corrida y la Muerte ", une autre chose, une gravure, lui vient à l'esprit. Cette fois, c'est sa position avec ses habits qui est le sujet de comparaison: " ... pareille gravure humoristique anglaise chasse au renard cavalier toque noire habit rouge culotte blanche botte à revers étiquette de whisky dans la même position sauf que dans l'affaire le renard c'était moi..." (22-23). L'idée de mourir et son désir de vivre peuvent parfois même ridiculiser le narrateur à quelques moments de la guerre: "... en même temps que vous éprouvez comme une sorte d'indignation scandalisée: Mais sapristi on essaye de me tuer! Sapristi on cherche pour de bon à me tuer! " (82). Plus tard, quand il discute avec le journaliste, il avoue lui-même qu'il est absurde qu'il s'emporte contre les ennemis qui tentent de le tuer parce que c'est la guerre et on n'y fait pas ce que l'on veut: " Ça doit vous paraître ridicule, non ? Il a dit Quoi donc ? J'ai dit Qu'un soldat soit indigné, scandalisé parce qu'il réalise tout à coup que ceux d'en face essaient de le tuer ? " (83). Les contrastes au sein de l'opposition vie / mort n'impliquent pas seulement cette pensée funambulesque mais le paysage du champ de bataille aussi. Pour le narrateur, il n'inspire jamais la guerre: "... le riant verdoyant paysage printanier riant soleil de mai..." (22). A travers le roman, nous voyons souvent cette description du paysage: " On découvrirait toute la campagne on aurait dit un de ces plans en relief en carton reconstitution d'un champ de bataille comme on en voit dans certains musées avec des bouquetaux en coton vert foncé sauf que ces genres de plans sont en général poussiéreux grisâtres alors que tout le paysage était comme verni jade vert anglais émeraude..." (42). Et plus loin encore:

"(..) il serait plus exact de dire non pas que j'avais fait la guerre mais que je m'étais simplement trouvé dedans comme on peut se trouver dans un orage ou dans un cataclysme et qu'encore ce n'étaient pas les mots (orage, cataclysme) juste parce qu'ils devaient donner une impression de dévastation, de paysage bouleversé, lunaire, alors que c'était vert, opulent, pastoral (...)" (77-78).

Une autre opposition dans *Le Jardin des Plantes* est construite sur la notion humain / inhumain. Le roman n'en offre pas moins d'exemples que ceux d'avant. Remarquons, par exemple, la description d'une mine d'or aux Etats-unis:

"Peut-être Kirilov et Chatov travaillèrent-ils aussi dans une de ces mines d'or (..) Le silence n'est parfois troublé que par le bruit soyeux de la légère brise qui joue dans ces harpes de métal, ces débris, ces rails en porte-à-faux sur le vide et tordus, les wagonnets renversés, à demi ensevelis. Les maisons de bois ont pour la plupart leurs toits arrachées.(..) Contrairement aux villes bombardées, incendiées ou ravagées par une émeute, on ne décèle aucune trace de destruction par la main de l'homme: le temps seul a lentement rongé les peintures, les bois, le fer. Comme si quelque monstre invisible, indolent, sans hâte et vorace, avait simplement poursuivi (continuait à poursuivre) dans le silence, sans autre manifestation que ces légers frémissements de l'air dans les câbles enchevêtrés (...)"(69-70).

Comme nous le voyons, le narrateur met en question là deux caractéristiques destructives de deux concepts qu'il compare l'un avec l'autre: la guerre et le temps. La destruction de la guerre qui est faite par l'homme alors que la destruction du temps se réalise directement. L'homme est d'ailleurs la victime de cette deuxième destruction aussi. Nous pouvons dire alors qu'il y a là une opposition humain vs inhumain. Cette opposition en comporte en effet virtuellement une autre également: lenteur (de la destruction du temps) vs rapidité (de celle de la guerre). Car Churchill lui-même a déjà appelé la guerre comme étant "choc " (22).

Un autre exemple est au sein de deux fragments écrits l'un à côté de l'autre à la page 29 créés par le déclenchement associatif du mot " traire" à la fin d'un autre fragment qui se trouve à la page précédente: " Parfois en passant près d'une ferme on entendait meugler des vaches Un des cavaliers a dit Les pauv' bêtes y a personne pour les traire". Ce mot évoque au narrateur le modelé d'une figure qui lui paraît émaner " une lumière laiteuse ". A côté de ce modelé que le narrateur décrit, il y a un autre fragment décrivant une photo qui est provoquée par l'expression " lumière laiteuse " car elle convient au " crâne poli, luisant, astiqué " de Lénine que cette photo montre. Dans ces deux fragments, il existe deux adjectifs: poli et blafard. Commençons d'abord par poli. Il désigne le crâne d'un homme. Puis, nous trouvons le même adjectif dans la description de la façade d'une banque: " marbre poli ". Il en est de même pour l'adjectif " blafard "aussi. Il qualifie respectivement le visage du "président de la Generalitat", puis le marbre d'une " effigie de quelqu'une des nouvelles divinités ". Là, nous croyons que nous pouvons proposer la formule suivante: poli (crâne) + blafard (visage) = parties du corps = HUMAIN vs poli (marbre) + blafard (marbre) = matières = INHUMAIN

Il existe un autre exemple d'opposition dans *Le Jardin des Plantes* qui nous donne l'impression d'être un des procédés cinématographiques: bruit / silence. La soixantième page du roman, fragmentée en trois, en offre un bon exemple. Le premier fragment, qui commence après une activité dense, scène pornographique, vécue tumultueusement, narre le suicide d'une hirondelle (ou d'une mouette ?) " venue s'assommer contre la vitre derrière laquelle brillait la lumière...". Comme cette scène se poursuit avec la description de cet oiseau bizarre, elle paraît statique. Statique aussi la scène présentée par le deuxième fragment qui est un dialogue fait entre Kirilov et Stavroguine. Après ces deux fragments qui sont dépourvus d'actions, vient celui qui relate une partie de la guerre, activité mouvementée. Il est succédé, dans la page suivante, par la description du Jardin des Plantes à Paris. Encore une fois, un fragment plein d'inactivité. Le narrateur semble vouloir diminuer la tension produite par la guerre, reprendre haleine dans ces scènes intercalées dénudées de mouvements qui sont présentes en nombre considérable dans le livre. D'autres oppositions y occupent aussi un certain nombre de pages mais pour ne pas augmenter trop le volume de cet ouvrage, et pour assurer le respect de notre corpus, nous voulons en citer les noms seulement: mobilité / immobilité, lumière / obscurité, plaisir / souffrance (puisque

surgissent à travers tout le roman les scènes à la fois guerrières et sexuelles), horizontalité / verticalité, rapidité / lenteur, etc.

3.1.1.1.3. Cadences

Nous entendons par cadence l'organisation et la présentation logique et harmonieuse des thèmes. Dans les premières pages qui sont les plus fragmentées et qui rassemblent les fondements thématiques du *Jardin des Plantes*, nous pouvons observer facilement cette harmonie. C'est là aussi, nous l'avons déjà dit, le point culminant de la densité associative. La narration y fonctionne tout comme la chute des plaques de dominos rangées verticalement. Nous savons qu'elles constituent des formes extraordinaires tout en tombant. Nous savons aussi qu'il suffira de toucher ou pousser légèrement la première plaque pour qu'elles tombent. Il en va de même pour la narration présentant une forme de toile d'araignée remplie de ces plaques, c'est le premier énoncé du roman " m'efforçant dans mon mauvais anglais " qui est cette touche ou poussée légère qu'il faut pour le déclenchement de ce mécanisme admirable. Il s'agit, quand même, d'une différence ou plutôt d'une contrariété de fonctionnement dans cette ressemblance car la marche de la narration est en quelque sorte au ralenti et offre un caractère graduel alors que celle des plaques de domino est au contraire rapide. Nous allons essayer là de suivre la graduation dans la présentation du thème de la guerre puisque celle-ci demeure toujours le thème majeur de l'oeuvre simonienne.

Le premier énoncé " m'efforçant dans mon anglais " renvoie d'abord à un forum international en Kirghizistan. Les dix premières pages approximativement en parlent. Là nous attirent l'attention trois images qui n'ont rien à voir, à première vue, avec la guerre mais qui finiront par devenir plus claires à mesure que nous nous rendons compte des allusions faites à elle avec ces images. La première de ces images est une " sonorité de l'air " (15) qui désigne des vautours. Ils font fonction à Bombay " d'éboueurs, dévoreurs d'ordures de charognes ". On dépose pour eux là-bas des cadavres aussi. La deuxième image est une boule de papier. Dans ce forum, on demande au narrateur de signer une feuille. Il refuse. Puis on insiste pour qu'il signe. Il refuse encore. A cause des discussions sur cela, il se met en colère et il froisse la feuille puis il la fait une boule (17). La troisième image est ce " ventre marbre " (19)

de la femme nue avec laquelle le narrateur fait l'amour. Cette image provoque l'enchaînement d'autres images associatives également. Mais toutes ces images qu'elle entraîne, y compris elle-même, ont pour rôle de présenter les titres de quelques peintures de Novelli dont particulièrement un qui est " The road to recovery " (21). Voyons maintenant comment ces images illustrent celles de la guerre. D'abord, cette " sonorité de l'air ". Les vautours qui la produisent à Bombay se transforment en avions nazis qui font le bombardement. Pour le narrateur, ces avions ressemblent aux oiseaux faisant leurs cacas quand ils laissent leurs bombes. Deux sortes d'oiseaux alors: les uns, à Bombay, qui dépolluent l'environnement en mangeant des charognes et les autres qui le dévastent laissant derrière eux de nouveaux morts et par conséquent de nouvelles charognes (Remarque: ressemblance phonétique entre Bombay et bombe). Ces oiseaux sont donc opposants les uns aux autres. La deuxième image, boule de papier, devient à son tour "De petites boules couleur gris fer " (23), ces " boules de coton gris qui ont commencé à s'élever par-ci par-là dans le pré " (24). Il s'agit des tirs au canon. La dernière image, The road to recovery, excite une autre image, " road of discovery ", nom d'une côte bombardée où le narrateur s'est trouvait pendant la Deuxième Guerre mondiale. La narration de ce bombardement n'est faite que très peu, quelques lignes à peine, comme si le narrateur hésite d'en parler encore. Il ne veut pas gêner le lecteur pour ainsi dire, en traitant directement du sujet de la guerre. Il donne l'impression de créer une certaine curiosité chez lui. Pour cela, sans arrêter totalement de parler de cette guerre, il a recours à un procédé indirect qui consiste à mêler la narration du bombardement à une autre narration, celle de feux d'artifice à Stockholm lors d'un banquet où nous le trouvons discuter avec Brodski. Les explosions de ce bombardement deviennent tout de suite les déflagrations des feux d'artifice. Le point commun ou plutôt la sensation commune est cet effet de violence qu'elles produisent. C'est avec cet effet de violence que Churchill a déjà défini la guerre: "... le premier choc de la plus impitoyable de toutes les guerres..." (22). Après ce propos de Churchill, le thème de la guerre est abordé directement.

Par tout ce qu'on a dit jusque-là sur ce sujet, nous voulons souligner, en bref, que le thème de la guerre est traité avec un certain procédé qui consiste à présenter, au sein de quelques thèmes annexes, quelques images paraissant d'abord anodines et coupées, indépendantes les unes des autres mais changeant de forme peu à peu et

finissant par devenir les images mêmes de la guerre. Cela ne nous apparaît qu'une tactique visant à éveiller la curiosité du lecteur. Nous pouvons dire qu'il s'agit de la même fonction que celle de la suspension, dans des romans classiques, assurée par les longues descriptions retardant la narration. Nous voulons faire remarquer finalement deux mots: ruisseau dans lequel le narrateur se bat avec sa jument qui refuse de le franchir et accumulation qu'utilise Churchill pour exprimer la fureur: " ...lentement accumulée, la fureur longtemps contenue de l'orage s'abattit sur nous..." (22). Nous pensons que ces petits thèmes impliquant ces images dont on a parlé, sont comme de petits " ruisseaux " qui coulent indépendamment d'abord, puis s'unissent, "s'accumulant " devenant plus forts pour atteindre une mer, ou encore, ils sont comme ces "vaisseaux coronnaires " qui arrivent au coeur. Ce coeur ou cette mer ne sont autre que le thème principal du livre: la guerre.

3.1.1.1.4. Répétitions

Le mot répétition équivaut ici au " redoublement de l'histoire par répétition " qu'utilise Astier pour " le cas où une même scène ou situation est décrite plusieurs fois soit au même moment à travers plusieurs personnages soit à différents moments d'appréhension par un même personnage" (Astier 1967: 240). C'est du deuxième cas plutôt qu'il s'agit dans *Le Jardin des Plantes* . D'ailleurs, les épanorthoses et les reprises que nous rencontrons fréquemment chez le narrateur montrent sa tendance à répéter ce qu'il raconte. Il lui arrive souvent d'insister même sur cela. Pendant ce forum international en Kirghizie soviétique, il a quelques problèmes dont celui d'une signature est le plus grand. Il s'en souvient à plusieurs reprises à travers le roman: " J'ai dit Sapristi signer un pareil tissu d'âneries vous trouvez que ce " (12). Et " à la fin j'ai pris la feuille je l'ai froissée j'en ai fait une boule et la lui ai fourrée dans les mains J'ai dit Voilà et maintenant foutez-moi la paix Peut-être que j'avais trop bu peut-être que j'ai crié J'étais exaspéré mais je commençais à m'amuser Le gros jovial interprète est arrivé conciliant Je jouais l'indigné Forçant la note" (17-18). Plus tard, il parle de cette scène à Brodski: " ..J'ai encore essayé de raconter à Brodski comment le gros jovial interprète était intervenu comment j'avais joué l'indignation l'offusqué pauvres diables au fond c'était leur gagne-pain..." (34). Les autres considérations du narrateur sur cela sont différentes car elles sont données avec une narration à la troisième

personne alors que les précédentes le sont à la première. Cette narration à la troisième personne convient au " narrateur-témoin impersonnel " dont parle Astier (208). Ce narrateur peut être placé soit en présence du protagoniste en vue de nous transmettre ses gestes et ses paroles soit en sa conscience afin de nous révéler ses pensées et ses sensations. C'est grâce à ce deuxième type que nous continuons de nous informer de ce que le narrateur pense à propos de la scène concernant le problème de la signature:

" Puis à l'hôtel, non plus maintenant avec les quatorze autres mais seul..(et pas plus seul à vrai dire - ou plutôt moins - qu'IL ne l'avait été au milieu d'eux depuis deux jours, depuis qu'il avait protesté contre cette (mais quoi ? déclaration, rappel, motion ?) censée couronner les verbeux échanges de discours accumulés...)" (Nous soulignons, 321).

"(..) au dessert, cette déclaration (ou motion, ou proclamation, ou quoi...), ce grandiloquent et redécule aboutissement de cinq jours où dans l'ennui s'étaient succédé les verbeuses et vides interventions, et comment IL (S) s'était levé, avait quitté la salle, et le héros du travail somnolent sur son canapé, et le furieux interprète, le diplomate hispanique, l'autre interprète, la classique comédie du bon et du mauvais...(Nous soulignons, 327).

Il en est de même pour les autres figures et images de ce forum. " Le héros du travail " par exemple: " extirpa d'une de ses poches un petit flacon ou plutôt fiole Elixir dit-il secret philtre herbes de la montagne magique me la mit dans la main referma mes doigts dessus voix pâteuse guérit tout " (15). La même scène est répétée presque trente pages plus loin: "Voix pâteuse. Elixir, petite fiole, je me rappelais comment il avait refermé ma main dessus et l'avait maintenue comme ça pendant un moment, serrée. Comme sur un petit oiseau qui aurait pu s'envoler. Précieux." (52). Le narrateur continue de se rappeler cette scène à la page 102: " Générations futures Récolteront les moissons que nous aurons semées Après m'avoir fait cadeau de l'elixir magique des vieillards de la montagne le héros du travail Prix Lénine était retombé somnolent sur son canapé Ou fait semblant ". Il nous serait facile aussi de trouver quelques fragments sur la guerre qui sont répétés de cette façon (la mort du colonel à cheval).

3.1.1.1.5. Montages

C'est aussi un des procédés qu'utilise Simon dans ses romans. Il consiste à donner en même temps un fragment comportant une scène ou une image proche d'une autre qui est en train d'être racontée. Ce qui est donné comme cela postérieurement est en général différent spatialement et temporellement de l'autre. *Le Jardin des Plantes* présente beaucoup d'exemples sur cela qui se trouvent naturellement dans les pages les plus fragmentées. On est d'abord dans ce forum encore pendant lequel le narrateur vit le problème de la signature. Il se situe hors de la salle du banquet. De là, il voit deux fois un " bref éventail de lumière par le battant de la porte en même temps que le tapage les rires..." (14, 16). A côté de ce deuxième fragment qui parle de ce même éventail de lumière venant par le battant de la porte de la salle de banquet, à la page suivante, situé presque au même niveau spatialement, un autre fragment évoque cette lumière vive car il parle d'un métro à Berlin arrivant toutes les sept ou huit minutes avec ce même type de lumière et de bruit (17).

Un autre exemple de montage est relatif au Nil. Cette fois le narrateur est dans un jardin " en terre-plein sur le bord du fleuve " (31). Il observe, de là, " deux bateaux aux ponts chargés de touristes" qui laissent un sillage en passant " (ibid). En bas de la page, à gauche, un autre fragment est construit à partir du mot " sillage ": " à peine essuyés mare marron sur le linoléum pieds laissant derrière eux leurs empreintes humides en forme de guitar allongée couronnée de perles..." (ibid).

Dans le fragment où le narrateur décrit le Nil, il fait la description d'un temple aussi où l'on ne marche que " dans une fine poussière grise, comme de la cendre ". Cette dernière expression donne naissance à un autre fragment placé au milieu de la page suivante: " on conserve à la bibliothèque de l'université de Salamanque un exemplaire original des 'Colloques d'Erasme' dont les censeurs de l'Inquisition ont occulté de nombreux passages sous une épaisse couche d'encre noire " (33). Cette opération inquisitoriale est à l'origine, à son tour, d'un autre fragment également:

" (...)les déflagrations avaient cessé il y a encore eu un bref claquement pas beaucoup fort que celui d'un simple pétard une dernière étoile attardée qui est retombée suivie comme

une comète de sa queue d'étincelles dans une épaisse fumée brune (..) " (33).

Nous trouvons, à la page 42, la baigneuse que nous avons déjà rencontrée dans les premières pages du roman: " se baignait nue dans le lac aux eaux glaciales(..) le silence seulement le bruit frais des gerbes d'eau rejaillissant quand elle s'y plonge (..) chaplet de gouttelettes qui s'égrénaient tombaient de ces coudes lors qu'elle ressortait levait les bras pour tordre ses cheveux ". Ces deux images en complément de nom proviennent de deux autres données dans un fragment sur la guerre placé en bas et occupant la moitié de la page:

De là nous avons pu voir à un moment sur notre droite le troisième escadron qui s'enfuyait au galop en fourrageurs poursuivi par un tir d'artillerie (..) Les obus qui éclataient avaient aussi l'air de petites boules de coton gris-bleu.

3.1.1.1.6. Recours aux archives

Recourir aux archives, c'est attacher de l'importance au sujet de référent. Claude Simon le fait et, ne se satisfaisant pas seulement de le faire, il le défend même apparemment dans *Le Jardin des Plantes*. Comme nous l'avons déjà dit, ce roman met en scène aussi le colloque de Cérisy qui est très connu. Dans ce colloque, il se produit une discussion sur le référent. Alain Robbe-Grillet et Jean Ricardou refusent toute référence directe à une réalité vécue. Quant à Simon, son avis est le contraire de ce qu'ils s'expriment. Robbe-Grillet dit que Simon " accordait en général au référent réel, une importance primordiale " (cité par Labbé 1998: 23). Le référent ne reste pas comme un sujet à discuter dans *Le Jardin des Plantes*, il y est pratiqué aussi. Nous pouvons distinguer trois recours principaux. D'abord, aux Carnets de Rommel publiés en 1953 par un historien militaire anglais, le capitaine Liddell-hart sous le titre " La Guerre sans haine " puis aux " archives si soigneusement rangées sur des kilomètres d'étagères au Château de Vincennes " (JP, 269) et enfin aux mémoires que Winston Churchill publia à partir de 1948 (Alexandre 2000: 70).

Les passages extraits des carnets de Rommel dont se sert le narrateur ont pour rôle d'enrichir la narration car ils sont les fruits d'un témoignage direct. Le narrateur en tant que témoin direct également, arrive à rassembler ce qu'il sait lui-même, reposant sur sa propre expérience de guerre, ce que raconte Rommel du côté

d'ennemi et les archives officielles. Nous savons déjà, d'après ce que le narrateur raconte, que les Allemands veulent franchir la Meuse. C'est par ce que dit Rommel dans ses Carnets qu'on apprend qu'ils ont des difficultés surtout sur la rive gauche. Pendant ces combats, on nous met au courant aussi que Rommel doit " abandonner son blindé de commandement et descendre à pied avec son officier d'état-major en se dissimulant dans les bois jusqu'au fleuve " (86-87). Ses carnets présentent aussi un autre aspect des difficultés rencontrées. Lorsqu'il prend place dans son char de commandement pour aller se rendre compte par lui-même de la situation sur la rive gauche, son véhicule est touché par deux obus dont un petit éclat l'atteint à la joue. Le sang goutte sur sa tunique. " La blessure n'était pas grave mais saignait abondamment " écrit-il dans ses carnets.

Le narrateur décrit, à la page 202, la route de Solre-le-Château à Avesnes. Puis il dit que les Allemands, après avoir contourné Solre-le-Château par le sud, y engagent leur colonne de chars. Pour confirmer cela, il cite les écrits de Rommel qui se trouvent presque soixante pages avant: " La lune s'était levée en sorte que, pour le moment, nous ne pouvions pas compter sur une vraie obscurité. Le projet de percée comportait pour les chars de tête l'ordre d'arroser de temps en temps la route et ses abords au moyen de leurs mitrailleuses et de leurs canons..." (138).

Avec ce qu'il cite des mémoires de Churchill, le narrateur essaie de mettre en évidence la simultanéité entre sa situation et celle des alliés en guerre considérée dans une réunion à laquelle Churchill a participé aussi. Le seul critère de cette simultanéité est les tic-tac incessants des horloges:

"Et mai aussi (...) mâchonnant peut-être (ou le jetant avant de s'avancer) cet éternel cigare qui semblait être pour lui l'indispensable complément à son visage d'éternel gros bébé, marmonnant un salut, puis suivant le chef de cabinet, gravissant les marches (...): sur le cadran aux chiffres romains de l'horloge de marbre et de bronze doré au centre de la cheminée de marbre les aiguilles guillochées et dorées indiquaient un peu plus de cinq heures de l'après-midi lorsque, refermant avec soin la porte derrière lui, le chef de cabinet le laissa seul devant une carte d'état-major entourée

par trois hommes aux mines défaits dont un général en uniforme (...) (160-161).

La même scène est citée trois fois encore. Dans deux de ces citations, nous pouvons trouver ces mêmes bruits du temps qui passe:

"Il raconta qu'après, pendant un long moment - il dit "considérable" -, personne ne parla. Peut-être, dans le silence, pouvait-on entendre alors le bruit minuscule et implacable du mécanisme de la pendule, l'implacable rotation des petits rouages dentés, les oscillations affolées du volant, les chocs du petit crochet s'abaissant et se relevant, retenant puis libérant l'une après l'autre les minuscules parcelles de temps, les élégantes aiguilles d'or aux fioritures compliquées progressant insensiblement d'un austère chiffre romain à l'autre tandis que continuaient à folâtrer sur les corniches et parmi les feuillages dorés les gras chérubins (...) (180).

Quant aux archives du Château de Vincennes, elles ont elles aussi la fonction d'orner la narration. En voici une qui prouve la défaite des Français dans certains combats que nous connaissons déjà grâce au narrateur:

"Il n'était que 17 heures, les mitrailleuses des tourelles 555-556-557 et 558, les six postes de soutien avoisinant, soit six mitrailleuses dans les abris en rondins, tirent, c'est-à-dire deux sections. Le feu intense partant des blocs de LA PERCHE A L'OISEAU, LA GOBINETTE, TRIEU DU CHENEAU, LA FERME AUX PUCES, LES AUNIAUX, FERME MIQUET et des FILS DE FER. Soudain plusieurs chars qui ont atteint le fossé sont touchés: l'un d'entre eux par le 25 de LA PERCHE A L'OISEAU, 2 autres par le 25 des AUNIAUX, 2 autres par le 25 de TRIEU DU CHENEAU. Le personnel de ces chars en essayant de s'enfuir est pris à partie par les tourelles, mais à 17 h 15 le bloc des AUNIAUX cesse son tir. Deux gerbes de feu

sortent de ses embrasures. (Journal de marche du 82ème RIF
- Régiment d'infanterie de forteresse) " (195-196).

Le Jardin des Plantes présente beaucoup de passages comme cela. Nous voulons parler finalement d'une lettre qui peut être la preuve de la conformité de ce que le narrateur raconte aux faits réels:

Monsieur,

Je vient de lire ' La Route des Flandres ' avec une rigueur chargée de plaisir. Mais ce qui me frappe plus personnellement sont ces scènes si semblables à celles que j'ai vécue en 1940 que j'en demeure stupide (comme dit Racine). Voici: j'au repassé en vitesse les 15 kilomètres d'au-delà de la Meuse. Mon général (B...) s'est suicidé et je suis tombé dans une embuscade où mon compagnon (le colonel R.) a été tué ou plutôt, comme vous le dites, assassiné. Cet épisode est fidèle dans le plus petit détail: la bière bue dans une cour d'auberge, le fantassin affolé que j'ai fait descendre d'un cheval de main et enfin même le cheval aux traits coupés monté par R..

Vous souriez peut-être en lisant ces remembrances d'un vieux cavalier. S'il en est ainsi, je ne regrette pas ma lettre. Elle me donne l'occasion de vous faire mon compliment et de remarquer que les chevaux n'ont pas des pattes, come des bêtes vulgaires, mais des jambes.

Signé: colonel C..., ex-colonel au 8 ème Dragons.

Après cette lettre, il ne nous reste qu'à avouer avec Dominique Viart: " Il est vrai qu'à force de lire Claude Simon, on finirait par croire que le seconde guerre mondiale a vraiment eu lieu " (2000: 18).

3.1.1.2. Caractéristiques Formelles

3.1.1.2.1. Composition fragmentée

Nous avons déjà dit que Simon veut avoir la possibilité dont seuls la peinture et le cinéma sont en possession de représenter tout ce qu'on veut en même temps. Il fait exprimer cette volonté au narrateur du *Jardin des Plantes* également lorsqu'il parle avec le journaliste:

"L'ensemble ? Vous voulez dire se faire une idée de tout ce qui se passe au même moment ? Attendez, attendez... Oui: comment imaginer ? Par exemple, cette réunion de ce cabinet, et en même temps la brigade de cavalerie battant en retraite dans la nuit, loin encore en Belgique, et en même temps cette ruée de... Attendez, attendez!.. Comme on a essayé de le faire au cinéma, il faudrait plusieurs écrans sur lesquels on projetterait simultanément des images différentes. C'est impossible en parlant ou en écrivant. Mais on peut quand même essayer (..)" (212).

Et il l'essaie vraiment dans le texte du *Jardin des Plantes*. Il assure les caméras nécessaires pour cela par les fragments collés dans les pages. Comme nous avons déjà parlé du rôle qu'a cette composition fragmentée pour augmenter les possibilités d'association, nous ne reviendrons pas à ce sujet mais nous allons souligner là plutôt comment cette structure fragmentée est susceptible de présenter en même temps les divers côtés d'un même fait ou d'une même scène. La première page du roman, par exemple, est constituée de quatre fragments. Le premier fragment a sa continuation dans cette même page, placée tout en bas, à gauche. Le narrateur s'efforce de s'exprimer dans son " mauvais anglais " quand il parle avec le " second mari de la plus belle femme du monde ". Quant aux deux autres fragments, nous pouvons dire qu'ils sont respectivement la cause d'un fait dont nous rencontrons la suite à la page 18, et la narration de ce forum où l'on fait les premières déterminations spatio-temporelles. Les toutes premières pages du roman offrent la même structure par la fragmentation intensive. A côté des rôles de multiplication d'association et de présentation simultanée des faits, des images, il arrive que la structure fragmentée offre aussi des formes géométriques. Quand le narrateur parle, par exemple, d'un des tableaux de Novelli intitulé " Archivio per la memoria ", nous voyons que le texte se structure suivant ce que ce tableau présente:

"(..) un tableau d'assez grandes dimensions (..) de format à peu près carré. La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34. Ils sont figurés de façon schématique par deux lignes courbes, l'une descendante, l'autre ascendante, dirigées vers la droite et qui se rejoignent en formant une pointe colorée d'un brun rose plus ou moins foncé qui figure le mamelon, d'autres fois seulement indiqué par un petit rond. La plupart des mamelons pointent vers le haut, certains des seins sont ombrés dans leur partie inférieure, l'un d'eux souligné par une sorte de dentelle comme celle qui peut orner le décolleté d'un corsage, un autre a la forme d'une mamelle de chèvre gonflée, ovale et pendante. Au-dessous, au centre de la toile et s'élevant à partir du bas, on distingue la forme d'un phallus monumental en érection, avec son gland ogival, comme une colonne soutenant la frise des seins..(23-24).

La page expose, en même temps que la description de ce tableau, deux formes dessinées comme deux pyramides dont une inverse pour assurer la conformité à l'expression " ils sont figurés de façon schématique par deux lignes courbes, l'une descendante, l'autre ascendante ". Il est possible de commenter également la forme à droite comme ce " phallus monumental ".

3.1.1.2.2. Traits grammaticaux

Claude Simon partage l'idée d'autres nouveaux romanciers qui veulent représenter, dans la fiction, la vie telle quelle, avec tous ses désordres et toutes ses complexités. Il pense qu'on doit essayer de donner un ordre à ces désordres, de les présenter comme un ensemble plus ou moins harmonieux, cohérent pour considérer la vie comme il faut:

(..)Voyez le peintre, le scientifique, le physicien: du chaos apparent ils décèlent un ordre, des lois, que ce soit à l'aide d'un pinceau ou de formules mathématiques. Des choses

*apparemment séparées se trouvent être reliées, dépendantes
étroitement les unes des autres*

(Lebrun <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbiblioeeu.html>).

Pour lui, il faut encore faire comme un archéologue:

*"De même qu'à partir de quelques ruines l'archéologue
reconstitue un temple entier, il me semble qu'à partir de
quelques éléments du souvenir, de ce que l'on peut savoir de
la vie des autres, il est possible de reconstituer un ensemble
des choses vécues, senties. L'archéologue comble les
lacunes d'un monument en ruines par du ciment grisâtre
(..) (cité par Sykes 1979: 121).*

A son avis, le reflet des désordres, du chaos de la vie dans le texte fictif ne doit pas s'opérer sans les formes grammaticales qui y conviennent. Mais une chose empêche cette idée de se réaliser: linéarité de l'écriture. Il s'en rend compte déjà: *" J'ai été frappé par l'opposition, l'incompatibilité même, qu'il y a entre la discontinuité du monde perçu et la continuité de l'écriture "* (cité par Sykes 1979:116). Quels procédés utilise-t-il Simon donc pour assurer cette discontinuité de la vie réelle au texte ? D'abord la phrase et la ponctuation: *"Tant de choses coexistent et s'interpénètrent dans notre conscience! Le point, la phrase courte, amènent des césures, coupent ce qui n'est pas coupé dans la réalité mentale "*(cité par Sykes 1979:115). Ce constat que fait Roubichou à propos de *La Routes des Flandres* le met au clair aussi: *" Au lieu d'une suite de phrases reliées l'une à l'autre par divers rapports et nettement indépendantes, on a une unique phrase qui représente la combinaison d'un nombre incalculable de mini-phrases. La contiguïté est devenue concaténation "*(Roubichou 1976, cité par Sykes 1979:121).

Le cas est le même dans *Le Jardin des Plantes* également. A la page 57, par exemple, il s'agit d'une scène pornographique qui occupe presque deux pages et demi. Elle ne comporte pas d'autres signes de ponctuation que le point d'interrogation et d'exclamation:

*"La jeune putaine ne me plaisait pas tellement Elle avait la
peau des fesses légèrement grenue En revanche tout son
corps était comme de la pierre J'étais en elle quand il a ouvert
violemment la porte et est entré ou plutôt s'est tenu là sur le*

seuil Il était à poil lui-aussi sa longue bite pendante au milieu des poils grisonnants une mèche de ses cheveux toujours soigneusement gominés dérangée formait comme un épi une aigrette Je me suis retiré de la fille j'ai dit Sans blague ne te gêne pas qu'est-ce que tu viens foutre Il a dit tu as une belle queue J'ai dit Tu es pédé ? Il a dit Non j'aime regarder Il tenait par la taille la fille avec laquelle il était monté Elle était toute nue elle aussi Je regardai les poils blonds de son non pas triangle mais une mousse légère Elle ne savait pas si elle devait rire ou quoi elle me cligna de l'oeil J'ai dit Fous le camp d'ici! J'avais complètement débandé Je dis Commandante! tu es commandant de quoi ? Il s'est mis à rire Tu ne veux pas qu'on baise tous les quatre ? Tu ne veux pas celle-là ? (..)"

Le manque de signes de ponctuation et de parenthèses dans cette scène semble vouloir nous donner l'impression de se laisser faire ce qui est une des caractéristiques de l'acte sexuel. Dans les toutes premières pages du roman, ce manque de ponctuation est considérable. Cela est pour donner, nous le croyons, l'idée de l'effet de l'alcool:

"Frounze Kirghistan coeur de l'asie Appelaient ça un forum cinq jours verbiages déclamations paix entre les peuples amour fraternité etc. à l'invitation de grand écrivain Prix Lénine Héros du travail etc. présidant aux verbiages pose méditative ou plutôt accablement poids sans doute écrasant des pensées (..) atterri avant l'aube les quinze invités mal réveillés en fait pas dormi vol de nuit sable sous les paupières clignant des yeux petit jour gris campagne grise peupliers silhouettes grises se hâtant maisonnettes chaulées blanches camions un cavalier parfois soudain dans la lumière dans la lumière des phares(..) (11-12).

Mais quand on parle de ce Jardin des Plantes à Paris, on respecte la ponctuation, cette fois, pour préciser l'ordre que ce type de jardin évoque:

"Une partie (la plus ancienne) du Jardin des Plantes, à Paris, a été dessinée selon un plan géométrique, formant un

rectangle d'environ quatre cents mètres de longueur sur cinquante de large et qui s'étend depuis les quais de la Seine jusqu'au bâtiment principal du Muséum, d'un médiocre intérêt architectural. La vaste esplanade est encadrée par deux allées de platanes dont les feuillages émondés chaque année forment deux murailles continues, rectilignes, de chaque côté de pelouses et de banquettes de fleurs renouvelées selon les saisons. Il apparaît que l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination, de même que les règles du théâtre classique enferment le langage dans une forme elle aussi artificielle, à l'opposé de la façon désordonnée dont s'extériorisent naturellement les passions (..) (61).

Ceux qui protestent contre les attitudes des nouveaux romanciers n'acceptent pas leurs raisons de supprimer la ponctuation. Selon eux, l'articulation de la phrase, la ponctuation sont un des outils les plus importants de l'écrivain car c'est un système de signes visibles qui permet de donner à l'écrit un ordre certain, une conséquence logique. Un des membres du jury du prix Goncourt qui est d'accord avec cette idée fait même cet aveu saisissant à propos de *La Route des Flandres* : "*Claude Simon aurait probablement eu le Prix Goncourt s'il ne s'était pas ingénié à rendre son roman à peu près illisible par deux artifices de présentation qu'il voudrait nous faire croire inséparables de ses intentions profondes: aussi peu d'alinéas et de ponctuation que possible* " (cité par Sykes 1979: 115).

Ce n'est pas la seule critique qu'on fait sur ce sujet. En voilà une autre, celle de Georgin, qui reproche à Simon d'utiliser les phrases "*interminables, chargées de retours, de repentirs* ". Ces phrases sont pour lui, "*comme par cruauté...sans cesse coupées par des incidentes et des parenthèses explicatives ou rectificatives (qu'il oublie parfois de refermer)*" (1963, cité par Astier 1967: 142). Les lecteurs de Claude Simon savent que la fréquence ou parfois la surutilisation des parenthèses viennent en réalité du fait que l'écrivain accorde beaucoup d'importance à la vérité, à l'exactitude des choses et à ce qu'il ne veut échapper à aucun détail qui lui soit utile pour une représentation idéale. Même dans ses interviews, pour favorable que soit ce que

l'intervieweur exprime pour lui, il fait toujours effort de dire et de redire la vérité tout en évitant la surinterprétation de son interlocuteur. Est-il besoin de dire là encore qu'une autre raison de la présence abondante des parenthèses est la volonté de Simon d'exprimer à propos ce que le mot ou l'image lui font dire ?

Nous avons déjà parlé des épanorthoses auxquelles Simon fait s'adresser son narrateur, ce qui prouve encore sa volonté d'atteindre la vérité. Mais cette volonté ne se réalise pas sans difficultés car elle est une recherche et comme toute recherche elle implique des erreurs, des obstacles. Cela convient à l'écriture simonienne également qui se définit par l'écrivain lui-même comme une " activité tâtonnante ". D'où encore les points de suspension et d'interrogation qui " *désignent ici l'hésitation qui frappe à tout instant l'inscription de la mémoire, inscription qui ne va pas sans défaillance* " (Calle-Gruber 2000: 52). Quelques exemples dans *Le Jardin des Plantes* : "J'ai dit On a peur, c'est tout. Quoique..." (75).

"La peur fatigue elle fatigue terriblement et comme cette fatigue vient encore s'ajouter à l'épuisement physique je ne dirais pas qu'elle se neutralise elle-même mais enfin (...) (97).

L'entretien avec le journaliste contient beaucoup d'hésitations comme cela. D'ailleurs presque tous les fragments de cette scène d'entretien finissent par les points de suspension.

Un autre trait grammatical de l'écriture simonienne est le respect ou le non-respect des majuscules. De même que nous pouvons trouver un nouveau paragraphe commençant par un minuscule, il est possible aussi de tomber sur des majuscules au milieu des phrases. Remarquons ces alinéas:

" verre à dents sur la tablette épais vert émeraude strié de cannelures en oblique qui s'enroulaient autour torsadées le manche de la brosse en matière plastique transparente rose son reflet dans la glace barrait le corps nu (...) (18).

"eau transparente dans la baignoire vert Nil dans son épaisseur soit un vert Véronèse clair me rappelant l'un des timbres du même vert (...) (30).

Il nous arrive également de rencontrer souvent en début de phrase ou de paragraphe un participe présent suspendu: " m'efforçant dans mon mauvais anglais " (11).

Finalement nous voulons souligner la fréquence des participes présents qui couvrent les romans de Claude Simon. L'utilisation généreuse des participes présents supporte le dessein de l'écrivain de refléter dans le texte la complexité, la discontinuité de la vie réelle. De cette façon, " *le motif l'emporte sur le développement linéaire* " (Sykes 1979: 119):

J'étais hanté par deux choses: la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté. L'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel (cité par Sykes 1979: 119).

Nous savons déjà que Simon est un écrivain qui refuse la rupture avec le passé. Ses livres abondent, au contraire, en confrontations avec le passé. Pour cela, il le remet toujours en question, le rendant actuel quand il écrit. Et ce sont ces participes qui lui assurent cette actualité des événements passés:

"traversant en titubant l'appartement jusqu'à la chambre tombant ensemble sur le lit renversé langue dans ma bouche sur ses seins glissant ventre nombril descendant écartant de sa pointe la mousse langue qui voit mauve pâle lilas puis rose plus vif replis visage écrasé narines écrasées elle respirant très vite à petits coups " (92-93).

3.1.1.2.3. Citations

Il est possible de classer les citations dans *Le Jardin des Plantes* d'après leur type mais, de quelle sorte qu'elles soient, nous constatons qu'elles sont toutes là pour leurs rapports, leurs ressemblances au propos. C'est à partir de ces rapports et ressemblances que nous allons essayer de les aborder ici. D'abord, c'est le propos de

Churchill encore qui est la première citation directe du roman. Elle peut se concevoir comme un genre d'épigraphe ayant le rôle de présenter la Deuxième Guerre mondiale.

Une autre citation est un vers d'un poème connu de Lorca dont nous avons déjà parlé. Son rôle est de permettre au narrateur de comparer sa situation avec celle du matador malheureux dont il est question dans ce poème.

Nous trouvons Stendhal cité à la page 43 et 44. Après avoir parlé d'une loge, il écrit dans la marge du manuscrit: " Le lecteur qui 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. " Le rôle de cette citation doit être de rendre actuelles les scènes sexuelles que nous avons vues et qui continuent de surgir de temps à autre.

Presque dix pages plus loin, nous pouvons lire le propos très connu de Flaubert qui est devenu même un cliché concernant la description: " Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés " (53). De cette citation, nous comprenons que Flaubert affectionne tout particulièrement la description. Comme nous avons déjà abordé ce sujet à propos de la description chez Simon, nous pensons que nous pouvons passer aux autres citations faites de Proust qui occupent un certain nombre de pages et qui sont rassemblées surtout au deuxième chapitre du roman. Les passages qui impliquent ces citations commencent par une remarque du narrateur:

"Quoique Proust ne donne pas d'indications précises, on peut déduire du contexte qu'il doit être environ cinq heures de l'après-midi lorsque accompagnée de sa bru, née Legrandin, la marquise de Cambremer (que le groom de l'hôtel s'obstine à appeler Camembert) vient s'installer avec le narrateur et Albertine sur la terrasse du Grand Hôtel (..)"(161).

Toujours ce " cinq heures de l'après-midi " qui est mis en relation avec diverses situations. Quant aux citations, en voilà deux d'abord du premier chapitre:

" D'autre part mon malheur était un peu consolé par l'idée qu'il etc. Je pense que j'ai dû corriger sur les épreuves" écrit Proust à Berthe Lemarié. " Si je ne l'ai pas fait *il n'y a qu'à remplacer le mot malheur par le mot chagrin en laissant la phrase pareille* " (Nous soulignons, 138).

Ce remplacement de mot, n'évoque-t-il pas le choix du narrateur qui utilise le mot "mélancolie" au lieu du mot "peur" pendant l'entretien avec le journaliste. Dans la deuxième citation, il s'agit encore de ce que Proust écrit à Lemarié:

" Maintenant que je vous ai, d'artiste à artiste, donné mes raisons " écrit Proust toujours à Berthe Lemarié, " voici le passage à ajouter. C'est page 128, à la ligne 27. Cette ligne commence par ces mots: Autrefois de Swann (...) Voici le passage à intercaler sans alinéa tout de suite après: Puis redevenant Odette, elle se mit à parler anglais à sa fille. Aussitôt ce fut comme si un mur avait caché une partie de la vie de Gilberte. *Dans une langue que nous savons, nous savons substituer à l'opacité des sons la transparence de idées. Mais dans une que nous savons pas...*" (Nous soulignons, 144).

Cette constatation ne nous rappelle-t-elle pas aussi le narrateur qui s'efforce de parler anglais et qui s'efforce encore de communiquer avec le journaliste qui ne sait pas ce qu'exprime la guerre ? La dernière citation que nous allons donner de Proust est à la page 196: " Et comme le nom est joli, dit-je, on aimerait savoir l'origine de ces noms-là ". Cette citation se trouve justement au milieu de deux fragments. L'un est un extrait du journal de marche du 82ème RIF et l'autre est une description de paysage. La citation renvoie directement aux noms de lieu dans ces deux fragments: La perche à l'oiseau, la ferme aux puces, le fils de fer, dans le journal de marche et Château-Thierry, Epemay, Châlons, Bar-le-Duc, Toul, qui sont pour le narrateur " aux morphologies bardées de fer ". Nous voulons souligner, finalement, le fait qu'outre l'attention qu'il faut pour saisir les relations entre les citations et ce que l'auteur raconte, une culture générale plus ou moins élevée est nécessaire aussi au lecteur pour savoir parfois même de qui telle citation est faite.

3.1.1.2.4. Epigraphes

Les dictionnaires définissent l'épigraphe comme une courte citation qu'un narrateur met en tête d'un livre ou d'un chapitre pour en indiquer l'esprit. Après avoir tourné les premières pages d'une oeuvre littéraire, le lecteur peut la découvrir soit ua-

dessus du début du texte, sur la droite, soit au milieu d'une page vide. Elle est parfois en italique, parfois non. Elle est en général donnée avec le nom d'auteur ou de l'oeuvre. Nous pouvons distinguer quelques sortes d'épigraphe (Rebollar 1996):

- 1- Epigraphe diégétique qui propose un résumé de la fable que contient l'oeuvre,
- 2- Epigraphe morale qui délivre une sentence liée aux événements principaux et à la conclusion de l'oeuvre,
- 3- Epigraphe thématique, centrée sur une idée, éventuellement récurrente qui n'est peut-être pas essentielle pour la narration,
- 4- Epigraphe introductive qui pose un préalable narratif, géographique, politique ou autre , au début de l'histoire,
- 5- Epigraphe littéraire dont le style dévoile ou présente celui de l'oeuvre ou s'y oppose,
- 6- Epigraphe explicitant le titre de l'ouvrage.

Pour Genette, " l'interprétation de l'épigraphe reste à la charge du lecteur " (cité par Rebollar 1996). Nous ne pouvons pas parler, en effet, d'un code exact ni d'une typologie auxquels le lecteur se référerait. Quant à Simon, il s'est servi des épigraphes dans tous ses ouvrages sauf six: *Le Tricheur*, *Femme*, *Orion Aveugle*, *Triptyque*, *Leçon de Choses* et *l'Album d'un amateur* . Il a mis une épigraphe soit pour l'ensemble soit pour chaque partie de l'oeuvre. La non-utilisation ou l'utilisation arbitraire d'épigraphe chez l'épigraphe nous permet de penser qu'il ne la considère ni comme une obligation ni comme un texte à éviter. Pour ce qui est des épigraphes qui existent dans *Le Jardin des Plantes* , nous remarquons que chacune des quatre parties du roman en a une. A côté de ces quatre épigraphes appartenant à quatre parties, il y en a une aussi qu'on pourrait considérer comme relative à tout le roman. C'est celle de Montaigne: " *Aucun ne fait certain dessin de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles (..) Nous sommes tous de lopins et d'une texture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant faict son jeu* ". Cette citation convient à la pratique de l'écriture simonienne qui préfigure la vie comme étant complexe, discontinue et fragmentaire, c'est-à-dire, telle quelle, sans altérer son originalité et son authenticité. Nous verrons, dans la deuxième partie du troisième chapitre de ce travail, que le livre est comme un champ de bataille où le narrateur s'affronte avec lui-même. Il nous apparaît avec des identités multiples comme pour nous faire accepter

que nous sommes tous de petits "morceaux" dans la vie réelle puisque chacun a un rôle social qui le détermine par rapport aux autres: nous sommes soit mendiants soit rois; soit professeurs soit étudiants; soit ouvriers soit patrons etc. La vie nous départage encore plus pour d'autres rôles également: père, mère, oncle, tante; habitant de telle ville, de tel quartier; membre de tel syndicat; consommateur de telles marques; client de tels magasins, possesseurs de telles cartes de crédit etc. Même si nous ne le voulons pas, on nous catégorise très facilement, automatiquement pour ainsi dire et sans nous demander quoi que ce soit. A mesure que les nouveautés augmenteront et seront plus ou moins nécessaires pour la vie quotidienne, nous continuerions d'être lopins et nous commencerons peut-être de devenir encore de plus en plus petits. Toutes ces identifications que subit l'individu disparaissent en lui laissant nombre d'expériences, parfois à l'état brut qu'il doit exploiter. Et pour Simon, le lieu le plus convenable pour cette exploitation est l'oeuvre d'art. D'où il met en scène dans *Le Jardin des Plantes* ses diverses expériences acquises par ses diverses identités et d'où encore on le voit s'efforcer de les exploiter.

L'épigraphe de la deuxième partie du roman est une citation de Dostoïevski qui est mise en exergue:

" Traîner 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 "

Avec cette citation, Simon veut soutenir sa position favorable à la description. Il fait cela encore, comme nous l'avons déjà dit, dans les pages qui viendront en mettant en scène deux pensées sur elle qui s'opposent. Partant de cette citation, l'écrivain entend exprimer que la description est indispensable pour l'homme en tant qu'être social. Dans ce sens, décrire, c'est s'exprimer, partager mais pour soi-même. En un mot se présenter, car c'est aussi un des besoins humains. C'est aussi encore la raison d'être du *Jardin des Plantes* :

(..)Le travail entraîne le travail. Une certaine fierté, une certaine satisfaction quand ça marche, que c'est réussi. Je regardais l'autre jour, au Jardin des Plantes justement, un camionneur qui par un plan incliné chargeait une énorme machine sur l'énorme plateau d'un camion. Le mal qu'il se donnait, le travail qu'il accomplissait étaient herculéens. Quelques passants, apparemment des ouvriers, lui ont proposé un coup de main. Il a refusé. Il accrochait des câbles, déclenchait un moteur, déplaçait sur le plateau du camion de lourds rouleaux de câbles, sautait à bas du plateau, remontait, déclenchait un autre moteur. C'était ahurissant. Il était visiblement fier.. Bien sûr, il faisait son petit numéro. Mais qui de nous ne le fait pas ? ' Au fond nous sommes tous de vieilles putains, ai-je entendu dire à Picasso parlant de Cocteau, de Chagall et de lui-même. Moi-même, en ce moment, que je le veuille ou non, je vous fais aussi mon petit numéro. ' Que nous le voulions ou non, a écrit Dostoïevski, nous sommes toujours en représentation'.

(Lebrun:<http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbiblioeeu.htm>)

Il disait encore: " Je pense que chez tout homme il y a un besoin d'affirmer ou de justifier son existence, et cela par un 'faire' que ce soit faire venir une récolte, faire un pont, faire une opération chirurgicale réussie, ou tout simplement 'faire des affaires' " (ibid). A la question " pourquoi écrivez ou publiez-vous " il dit qu'il faut donner une réponse franche avouant qu'on désire être connu, voire reconnu, confesser cette " vulgaire ambition " (ibid).

La deuxième épigraphe vient du domaine des mathématiques. C'est une citation, encore mise en exergue, faite d'Elisha Scotte: " On a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore ". Cette fois, nous trouvons, avec le nom d'auteur, celui de l'oeuvre aussi: The Pythagore Proposition. Cette épigraphe est joliment conforme aux épanorthoses et reprises du narrateur dont nous témoignons si souvent dans *Le Jardin des Plantes* . Les explications de l'auteur sur

cette épigraphe nous éclairent d'ailleurs sur son sens: " 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore = autant de relations possibles d'un même événement " (Calle-Gruber :<http://www.nuitblanche.com/archives/s/simon-entrev.htm>)

Dans un autre entretien, Simon en dit encore: " Un peintre peut peindre vingt fois le même paysage ou le même compotier sans que ce ne soit jamais le même " (Lebrun <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbiblioeeu.html>). Certains travaux prouvent la réalité de ce fait, entre autres, nous ne pouvons pas passer sans citer le livre extraordinaire de Ferit Edgü où il décrit un événement socio-économique de 101 manières différentes ("Acte d'écrire " , 1996, Istanbul, YKY).

La troisième épigraphe est appartient à Joseph Conrad: " 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 ". Nous avons déjà dit que Simon cherche à mettre en lumière d'une part l'insuffisance des mots et d'autre part la difficulté de décrire une chose à quelqu'un d'autre qui n'a pas d'expériences sur cette chose. Même s'il a des expériences sur cela, si ces expériences ne sont pas directes et en parallèle avec les nôtres, il ne s'agira pas non plus de communication: " S. dit qu'encore une fois si on n'a pas vécu soi-même une chose du même genre on ne peut pas s'en faire une idée " (262). Le narrateur ne permet même pas au journaliste d'exprimer qu'il le comprend car il sait qu'il n'y a aucun parallélisme entre ces expériences et celles du journaliste:

"La peur fatigue elle fatigue terriblement et comme cette fatigue vient encore s'ajouter à l'épuisement physique je ne dirais pas qu'elle se neutralise elle-même mais enfin... Il a dit: Oui je comprends je... J'ai dit: Non Vous ne comprenez pas Vous ne pouvez tout simplement pas C'est impossible (...)" (97).

La quatrième et dernière épigraphe est le propos de Flaubert: " Avec le pas du temps, avec ses pas gigantesques d'inférieur géant ". Cette citation représente, nous croyons, ce qu'il y a dans cette dernière partie du roman. Nous trouvons là un narrateur plus calme, plus sûr de lui-même. C'est grâce au temps car à mesure qu'il passe, son effet destructeur augmente. Et plus cet effet de destruction augmente, plus les incertitudes, les soucis et les doutes du narrateur diminuent, puis deviennent plus

imprécis et s'estompent. Il est maintenant loin des événements qu'il a vécus. Sa position actuelle lui permet de les considérer mieux car quand on est au milieu d'un événement, on n'arrive pas à voir tout ce qui concerne cet événement parce qu'on est encore en plein dedans. Il faut en sortir, prendre du recul pour tout voir. Cela se réalise avec le temps. C'est encore avec le temps qu'on oublie les petits détails des événements qui nous rendent sensibles.

3.1.1.2.5. Bribes

Nous entendons par bribe ce qui reste, dans la mémoire du narrateur, des paroles qu'il a entendues ou lues. Dans le texte du roman, nous voyons ces morceaux de paroles remémorés surgir de temps en temps. Nous les trouvons placés séparément des fragments ou des scènes auxquels ils appartiennent, toujours avec un nouvel alinéa. Elles sont donc les fruits d'une mémoire qui ne cesse de rappeler. Quant à leur fonction narrative, nous pouvons dire que cela doit être de souligner ou plutôt de marteler que le narrateur met en contact parfaitement ses expériences directes et médiatisées. Voici quelques exemples: " Sauf la pornographie " (44). Au-dessus de ce bribe, il y a ce que raconte Stendhal sur une loge que nous avons donné dans la partie "citations ". C'est une scène érotique. Après s'être rappelé cette scène, le narrateur se souvient encore de cette bribe que nous connaissons déjà de ce dit Gorbatchev lors de ce forum en Kirghizie soviétique:

"(..) droit de tout lire tout voir tout entendre livres étrangers revues étrangères journaux étrangers disques films coca-cola et cetera et caetera tout absolument tout Sauf! Il a dit Sauf! Visage tout à coup sévère plus badin du tout plus question humanisme coca-cola Intraitable résolu inflexible: Sauf pornographie! " (17-18).

Nous trouvons, à la page 144, une autre bribe: " Ton putain d'avion ". Il appartient à un fragment qui se trouve deux pages avant: " Elle a dit: ' Tiens! Voilà ton putain d'avion!' (Your bloody plane). Nous étions assis à la cafétéria sur le balcon qui domine le hall ". Nous comprenons, de l'expression entre parenthèses, que le narrateur bavarde avec une femme qui parle dans une langue étrangère. Nous retrouvons encore la continuation de ce fragment à la page 153:

Essayant encore dans mon mauvais anglais de... Voix soudaine dans les haut-parleurs deux fois d'abord dans cette langue qui ressemble à du fil barbelé la troisième fois en anglais Elle dit Maintenant ils appellent ton vol Espèce de brute Vas-y. " Revenons encore à la bribe de la page 144. Elle vient justement après la citation de Proust qui finit par cette supposition: " Dans une langue que nous savons, nous savons substituer à l'opacité des sons la transparence de idées. Mais dans une que nous savons pas...". Le narrateur veut prouver pour ainsi dire la vérité de ce propos.

" Person facing his destiny " est une bribe qui apparaît à la page 151. C'est un des titres des tableaux d'Enrico Baj qui sont donnés six pages avant. Le narrateur se rappelle cette bribe quand il hésite à fuir du camp d'extermination des Allemands:

"Comme on nous enfermait dans les baraques dès la tombée de la nuit, il fallait le tenter de jour. Deux ou trois avant moi l'avaient essayé mais ils avaient été repris (ou en tout cas, sachant la précarité de l'enceinte, les gardiens en avaient fait courir le bruit, spécifiant même, parce qu'une blessure par arme blanche effraie plus qu'une balle, que l'un d'eux avait eu la cuisse transpercée d'une baïonnette). Mais j'ai pensé que ce serait maintenant ou jamais".

La dernière bribe que nous allons donner se trouve à la page 85: " Que tout ce qu'il y a d'important en nous se fait à l'aide de tuyaux ". Puisqu'il est donné entre guillemets, cela doit être une citation dont l'auteur n'est pas précisé. Cette bribe nous renvoie à deux scènes différentes qui occupent la même page qu'elle. Nous pouvons dire même que ces scènes sont opposées l'une à l'autre car la première exprime un plaisir alors la deuxième une souffrance. D'abord la première:

"hardie se dégageant me renversant sur le dos m'enjambant Dryade à cheval sur moi maintenant l'oeil rieur comme un défi poids de ses fesses sur mes cuisses tournant lentement d'abord puis repliant une jambe le pied droit à plat sur le lit genou à hauteur des seins écrasant l'un le buste à présent penché en avant les plis de son ventre comme du marbre puis l'autre jambe aussi assise ou plutôt accroupie sur moi chaque fois qu'elle se soulevait je pouvais voir engagé en elle ce cylindre renflé apparaissant et disparaissant luisant ses racines

agrippées dans mon bas-ventre elle a commencé à respirer plus vite d'abord seulement par les narines puis commençant à gémir plus".

Il s'agit là d'une scène sexuelle dont il nous faut retenir ce " ce cylindre renflé " pour le mettre en contact avec la bribe. La deuxième met en scène la maladie du narrateur: "tranchée-artère bronches poumons grondant seulement un peu au début les dents serrées essayant de me dominer la gorge seulement les lèvres serrées aussi ". Comme le mot artère rappelle par sa forme des tuyaux, nous croyons qu'il serait convenable de le rapprocher des formes ci-dessus.

3.1.1.2.6. Projet cinématographique

Les dernières pages du *Jardin des Plantes* présentent une différence formelle car il s'y agit d'articles, quarante-deux au total. Ce sont les articles d'une partie du scénario que Simon a préparé pour " un réalisateur qui se propose de porter à l'écran l'un de ses romans " (365). Cette partie du scénario impliquant les divers mouvements de la caméra et les angles de prises de vues représente " l'épisode des quatre cavaliers qui cheminent sur la route où l'un des deux officier va être tué " (366). Ce qui est intéressant dans cette partie du roman est que cet épisode qui appartient ici à *La Route des Flandres* est presque le même que celui que *Le Jardin des Plantes* met en scène. En plus, il y a là une figure connue aussi que nous présente ce roman: la femme éléphant. Cela montre encore une fois que les éléments constituant les romans simoniens peuvent être repris dans un autre roman mais cela ne veut pas dire qu'ils sont recopiés tels quels, sans changements. Ainsi *Le Jardin des Plantes* " ne cite plus mais entend l'écho d'autres romans et corrobore les suppositions du lecteur par une manière de les déformer " (Longuet 2000: 26).

Un autre côté intéressant de cette partie est la facilité avec laquelle l'auteur emboîte les éléments visuels et auditifs pour former un ensemble attirant. Il n'est pas si facile de saisir ce type d'emboîtement dans les romans car c'est l'écriture qui y est l'élément dominant et là où il s'agit de l'écriture, on doit parler également d'un espace textuel plus ou moins volumineux qui peut faire que le lecteur passe à côté de ces relations. Quant au cinéma, qui ne souffre pas de cette difficulté venant de la linéarité, il a comme élément dominant la vision et il reflète ses éléments au même moments à

l'écran. L'exemple pour cet emboîtement est la scène au cours de laquelle l'officier est tué. Cette scène est organisée comme cela: la caméra montre d'abord un soldat couché dans l'herbe de tout son long, sur le ventre, et qui est en train de viser un des deux officiers. Puis elle montre respectivement deux joueurs de tennis et quelqu'un qui est devant une machine à écrire. Les cavaliers qui avancent sur la route sont vus à travers la lunette télescopique du fusil. Puis la caméra montre subitement un des deux joueurs de tennis qui élève la raquette qui va frapper la balle. Puis encore le personnage tapant sur les touches de sa machine à écrire. Puis la femme éléphant claudiquante appuyée sur ses cannes dans le vestibule qui se rapproche de plus en plus de la caméra. Puis l'arme braquée sur le buste de l'officier. Puis la raquette levée frappe la balle. Puis au même moment la masse noire de la femme éléphant finit par obstruer tout l'écran sur lequel apparaît en capitales blanches le mot FIN.

Finalement, pourquoi Simon éprouve-t-il ce besoin d'ajouter une telle partie à la fin de son roman? Il peut y avoir diverses réponses mais nous croyons que Simon, après avoir essayé d'approcher les techniques du roman de celles de la peinture et du cinéma, continue à former son lecteur et veut lui donner pour ainsi dire le guide de son livre pour un "comment lire".

3.1.2. Position Et Identité Du Narrateur

Dans le deuxième chapitre de notre thèse, quand on parlait des divers avatars du narrateur de *l'Acacia*, nous avons constaté qu'il s'agissait presque des mêmes types d'avatars pour celui du *Jardin des Plantes* aussi. Certes le roman apparaît comme une exposition d'expériences. Viart le considère comme un livre qui "résume l'oeuvre et la regarde, la met en perspective. Et dessine la silhouette de qui l'a écrite" (2000: 9). Cette silhouette appartient à l'écrivain qui est toujours en train de penser et de repenser à ses diverses expériences. Justement là, se pose un problème: d'une part nous avons un livre qui est écrit à la première personne en grande partie et d'autre part nous trouvons dans ce roman des pronoms personnels tels que S. et C.S qui nous font penser immédiatement à Claude Simon et qui défictionnalisent le roman de cette façon. Puisque la défictionnalisation et la réflexion y prennent part, ne serait-il pas possible de dire qu'il est simplement un livre de réflexion ou d'essais? Non, parce qu'il y a, en couverture, la mention "roman" comme pour les autres livres:

"J'ai intitulé tous mes livres 'roman' mais à partir de *l'Herbe*, ils sont tous à base de mon vécu " dit Simon (cité par Andrès 1992: 243). Il s'agit donc, dans ces livres, d'une fiction mais de quelle sorte de fiction ? C'est Viart encore qui donne la réponse en disant que ces romans ne sont pas de la pure fiction mais du réel et qu'ils ne sont pas du réel proprement dit mais du réel représenté. Cela convient à la fiction mentale et verbale que l'écriture traduit du réel (13).

Le Jardin des Plantes qui est écrit à la première personne pour une large part fait appel à un narrateur qui est "présent comme personnage dans l'action " (Brooks et Warren 1943; cité par Genette 1972: 203-204). C'est un je-héros ou un personnage-narrateur qui focalise donc la narration. Il y a, pourtant, des passages dans lesquels se fait un glissement pronominal du "je" au "il". Ce "il" désigne le narrateur-témoin impersonnel dont nous avons déjà parlé. *L'Acacia* présente aussi un tel narrateur. Quand il aborde ce roman, Andrès prétend qu'il est possible de parler d'une focalisation " dodécuplée " (1992:152) car, comme nous l'avons déjà dit, *l'Acacia* se compose de douze chapitres parlant de douze diverses parties de la vie du narrateur. Et nous nous proposons là une étude visant à mettre en lumière quatre grandes parties de la vie du narrateur données dans *Le Jardin des Plantes* concernant ses quatre expériences fondamentales que sont la guerre, le métier d'écrivain, l'amateurisme artistique et le voyage. Pour cela, nous essaierons d'étudier ces diverses identités du narrateur tout en soulignant les phénomènes de glissements pronominaux, de focalisation et de vision.

3.1.2.1. Narrateur en guerre

Dès le début de sa carrière artistique, presque tous les romans de Claude Simon sont hantés par la guerre. *Le Jardin des Plantes* est l'un des deux romans où la guerre prend beaucoup plus de place que les autres thèmes. L'autre roman est *La Route des Flandres*. De ces deux romans notamment, nous comprenons que la guerre est vraiment l'une des grandes expériences de l'écrivain. Nous allons parler ici des deux guerres qui ont profondément influencé sa vie. D'abord la guerre civile

espagnole. Elle est présentée dans le roman en sept séquences. Les scènes de ces séquences parlent en particulier du transport des armes par les républicains et du fait que les participants de cette guerre ou plutôt les transporteurs d'armes font la connaissance les uns des autres et de leurs relations. Le narrateur a un rôle aussi parmi ces transporteurs. Là, nous voulons souligner qu'excepté la dernière de ces sept séquences qui est donnée dans le dernier chapitre du roman, les autres scènes sont narrées à la première personne. Quant à la dernière séquence, elle a un narrateur-témoin impersonnel (345-348). Un des romans de l'écrivain parle totalement de cette guerre d'ailleurs: *Le Palace*. Soit de ce roman, soit des autres qui y donnent une place plus ou moins grande, il est facile de conclure que le narrateur n'a pas apprécié cette expérience passée car il la remet toujours en question en la critiquant. Il est possible de trouver les indices de ce repentir dans *Le Jardin des Plantes* également. Par exemple, le narrateur n'aime ni les mots ou les concepts alternatifs des révolutionnaires (38, 346), ni leurs attitudes (39, 57-59).

L'autre guerre est, comme le dit Churchill, " la plus impitoyable de toutes les guerres": la Deuxième Guerre mondiale. Nous trouvons les scènes concernant cette guerre dans toutes les parties du roman. De ces quatre parties renfermant ces scènes, c'est seulement la première qui est narrée à la première personne, les autres sont racontées à la troisième. Le roman nous présente quatre aspects du narrateur: cavalier, captif, évadé et démobilisé.

Le narrateur, en tant que cavalier, ne fait pas pratiquement la guerre pendant les huit jours qui ont précédés sa captivité. Dans la première partie du roman, la narration à la première personne, témoigne des difficultés que subit le narrateur même s'il ne vit pas un combat direct avec les ennemis. Il nous donne, de cette façon, la possibilité d'écouter ses problèmes directement de lui. Les autres récits faits à la troisième personne mettent en scène les divers côtés de la guerre: images, sensations, bruits, peurs, famine, fatigues, insomnies, etc.

La vie captive est relatée dans *Le Jardin des Plantes* dans sept divers lieux dont seulement deux présentent une narration à la première personne. Là, je-narrateur ou je-héros nous raconte sa propre situation au camp d'extermination. Nous le trouvons chercher des poux dans sa chemise (133) ou se raser une fois par semaine

dans de mauvaises conditions (128). Les autres passages sur cela sont racontés à la troisième personne et présentent les images des autres prisonniers entre autre le cas d'un fou (254), des Nord-Africains (255), etc.

Le narrateur ne supporte naturellement pas cette vie qui est pour lui "démoralisante" (301) et décide de s'évader. Le roman ne parle de cette évasion qu'une seule fois (151-152). Là il s'agit d'une narration à la première personne qui met en scène surtout l'hésitation du narrateur à fuir.

Après son évasion, le narrateur a beaucoup de problèmes pour s'adapter à la vie civile. Tout comme l'évasion, il n'y a qu'un seul passage sur la période de démobilisation dans le roman. Ce passage nous dit que le narrateur va très souvent au bordel (128) et qu'il n'arrive même pas à se raser tout seul tout le long du premier mois après son évasion et qu'il se fait raser chez un coiffeur (129).

3.1.2.2. Narrateur écrivain

Nous avons déjà dit, au début de ce travail, que *Le Jardin des Plantes* offrait entre autres sujets les deux moi de l'écrivain, l'un qui écrit et l'autre qui est écrit. Certes, dans ce roman, nous avons la possibilité de connaître, même partiellement, le portrait de l'écrivain. Nous y distinguons un intellectuel qui ne se replie pas sur lui-même au sujet de son art mais qui aime bien, au contraire, voir comment se fonctionne la pratique de l'écriture chez les autres écrivains. De là, son oeuvre se présente comme un musée, où l'on rencontre les figures connues telles que Stendhal, Proust, Dostoïevski, Breton, etc.

Le premier aspect de ce moi écrivain se traduit par cet entretien qui surgit tout le long du roman: " Des années plus tard un journaliste m'a demandé comment on faisait pour vivre avec peur..." (35). Nous témoignons encore de ce glissement pronominal dans les scènes concernant cela. Dans la première partie, c'est ce je-héros qui assume toute la narration sur cet entretien alors que dans les autres parties, c'est ce narrateur-témoin impersonnel. Soit à la première personne, soit à la troisième,

l'entretien tourne sans cesse autour d'une question: "Vous avez eu peur lorsque vous étiez en guerre " ? A côté de cette question et des réponses données qui varient de scène en scène, les romans précédents, l'art narratif des autres écrivains, les stratégies suivies pendant la deuxième guerre mondiale et divers autres sujets sont mis en question aussi.

Nous trouvons un autre aspect du narrateur: l'écrivain qui participe à des forums et colloques internationaux. La réunion de l'Union des écrivains et celle des " quinze invités " à Frounze sont ce type de forums dont le roman parle uniquement dans sa première et dernière partie. Les scènes relatives à ces forums contiennent deux récits, l'un est assumé par ce héros-narrateur dans la première partie et l'autre par ce narrateur-témoin impersonnel dans la dernière. Le narrateur confond souvent l'un avec l'autre ces deux forums: " encore ahuri en train de me brosser les dents bave écume blanche mes lèvres retroussées long filet s'étirant sous le menton j'ai dit Non je mélange tout la fatigue Ça c'était ce matin à Moscou l'apothéose l'autre avec son envie sa tache de vin sur le crâne.." (14). La narration de ces scènes nous inspirent tout le long du roman un mécontentement chez le narrateur. D'abord son insistance à préserver sa signature qui est devenue un grand problème pendant ce colloque de Frounze en Kirghizie soviétique, puis la façon de choisir des invités, ensuite les programmes organisés et enfin l'antipathie qu'il éprouve pour celui qui organise cette réunion. En un mot, tout y est problème pour le narrateur.

Un sujet abordé dans le roman est le colloque de Cérissy qui est connu aussi. La narration de ce colloque est faite également à la troisième personne. Il est intéressant aussi de tomber sur quelques majuscules qui représentent les participants: C. S., J. R., A. R. G. qui doivent être Claude Simon, Jean Ricardou et Alain Robbe-Grillet. Dans ce colloque c'est la référentialité qui est la problématique centrale dont nous avons déjà parlé.

Le Jardin des Plantes présente, finalement, une petite scène représentant le narrateur qui se trouve en Italie pour faire une conférence sur la littérature et l'art. Elle témoigne là encore de ce narrateur-témoin impersonnel (301).

3.1.2.3. Narrateur artiste

Tout comme le portrait de l'écrivain, *Le Jardin des Plantes* présente le portrait de l'artiste qu'est Claude Simon. A côté de nombreuses pages consacrées aux descriptions des tableaux, des photographies et sculptures, le roman offre quelques activités artistiques aussi. Nous comprenons, par exemple, de certains passages que le narrateur s'intéresse à l'art de la photographie:

"comment s'appelle déjà ce procédé photographique d'étude du mouvement appareil dont l'obturateur s'ouvrait et se refermait à d'infimes fractions de seconde imprimant sur un même film déroulé avec lenteur les attitudes les positions des corps des membres cheval au trot au galop phase pour la première fois révélée ou les quatre jambes se trouvent rassemblées les sabots des antérieurs et des postérieurs se touchant presque et qu'aucun dessinateur aucun peintre jusque-là n'avait pu capter pour si rapide que soit son oeil les chevaux toujours représentés immobilisés en extension étirés dans un bond rasant le sol.." (36).

Il y a, dans le roman, plus de pages pour les descriptions picturales que celles pour les photographies. Cela peut nous montrer que le narrateur est plus intéressé par la peinture que par la photographie. Le livre expose aussi les activités du narrateur au sujet de la peinture (333-337).

3.1.2.4. Narrateur voyageur

Le Jardin des Plantes , qui parle des expériences directes du narrateur, présente aussi les voyages qui ont un rôle important dans l'acquisition de ces expériences. Il s'agit, dans le roman, d'un voyageur qui est le plus souvent invité. Ce

n'est donc pas un touriste ordinaire. En tant qu'invité, il se voit avec diverses personnalités telles que les écrivains faisant partie de l'Union des écrivains en URSS, Brodski et les autres pendant les festivités à Stockholm, la reine d'Angleterre pour un dîner chez elle, l'empereur du Japon, etc. Lors du récit de tous ces voyages, ce glissement pronominal est encore à l'oeuvre: le narrateur utilise tantôt " je ", tantôt " il " ou " S. ". Quel que soit le type de narrateur qui assume la narration, ces voyages soulignent plutôt le désir de voir d'un regard curieux. Le narrateur voit descendre, par exemple, sur les eaux du Nil des îles végétales " parfois peuplées d'oiseaux " alors qu'il boit du café dans le jardin du directeur de la Mission archéologique (31) ou, reçu dans le bureau du Consul de Chicago " au trentième étage d'un gratte-ciel ", il remarque un incendie rougeoyant au loin dans le crépuscule (56). Dans les scènes parlant de ces voyages, nous ne trouvons pas de discours ethnographiques ou de récits de ces voyages mais seulement des fragments descriptifs (Viart 2000: 12). S'il n'est pas anthropologue, le narrateur simonien n'est pas un aventurier non plus. Il ne se nourrit que d'apparences (Laurichesse 2000: 122). Pour finir, nous voulons parler brièvement de quelques caractéristiques de ces voyages. Ils présentent souvent un monde survolé où ne règne plus le temps des horloges comme dans les scènes parlant de la Deuxième Guerre mondiale mais celui cosmique des aubes, des crépuscules, et des nuits (Laurichesse 2000: 120). Les ruines sont souvent parmi des choses aussi qui n'échappent pas au narrateur pendant ces voyages. Pour ces voyages, il n'y a pas de datation qu'à l'exception qu'une seule mais qui est encore partielle: " Berlin Est 197... (vérifier) " (17).

3.2. Analyse Des Personnages

3.2.1. Description Qualificative Des Personnages

Comme *Le Jardin des Plantes* est " amalgame des fragments épars d'une vie d'homme au long de ce siècle - siècle dernier - et aux quatre coins du monde ", il est normal qu'il comporte nombre de personnages ayant plus ou moins un rôle précis ou pas. Etudier tous ces personnages nous conduirait à déborder le cadre de ce travail. Pour cela, suivant les scènes qui sont répétées tout le long du roman, nous allons

analyser les descriptions qualificatives des personnages de ces scènes. En effet la répétition des mêmes scènes avec les mêmes personnages montre, selon nous, l'importance que leur accorde le narrateur. Nous retiendrons donc ces scènes principales: la guerre civile espagnole, la Deuxième Guerre mondiale, l'invitation de l'Union des écrivains en U.R.S.S. et les personnages relatifs à ces scènes seront analysés.

Les passages du *Jardin des Plantes* sur la guerre civile espagnole mettent en scène des personnages qui ont un rôle dans le transport des armes aux républicains espagnols. Le personnage le plus important dans cette affaire est sans doute cet "homme qui se faisait appeler Commandante " (40).

Commandante :

C'est quelqu'un qui mène ou préside le transport des armes. Comme le narrateur a aussi un rôle dans cette affaire, il doit se mettre en contact avec lui. Celui-là, en tant que personnage focalisateur, nous le décrit:

"Je me souvins de cette chevelure poivre et sel soigneusement plaquée, retombant sur le col de velours noir du pardessus dont il ne s'était pas débarrassé, l'idée burlesque me traversant un instant qu'il ne l'enlève peut-être même pas pour dormir, couchait comme ça tout habillé et se valise à portée de la main, comme si les chaussures, le pardessus, la chevelure poivre et sel partagée par une raie sur le côté, le complet sombre, la cravate discrète (et peut-être quelque revolver caché) ne faisaient qu'un avec le visage (..)" (45).

La description de cet homme nous inspire aussi qu'il a une attitude dure et qu'il est toujours vigilant. Le narrateur continue à le décrire:

"(..) sa main baguée d'une lourde chevalière (..) ce chapeau à bord roulé comme en portaient à l'époque les diplomates le visage entrevu dans la salle de restaurant et qui était quelque chose comme le contraire de ce à quoi je m'étais attendu,

c'est-à-dire, avec ses traits réguliers à peine empâtés par la cinquantaine, ses poches sous les yeux (ces yeux dont, par la suite, je devais connaître la permanente humidité, comme un larmoiement continu qui atténuait leur dureté de métal), sa couperose et ses bajoues naissantes, quelque chose qui faisait plutôt penser à celui d'un Irlandais que d'un Italien, composant, avec les vêtements de bonne coupe, le pantalon au pli impeccable, les souliers impeccablement cirés, les ongles manucurés et la chevalière d'or (..) un ensemble dont émanait une impression à la fois de faste, de violence et d'incurable désolation " (45-46).

Le narrateur n'aime pas certaines caractéristiques morales de cet homme, par exemple, son air autoritaire qui paraît faux au narrateur (112) et ce qu'il fait pendant qu'ils étaient, lui et le narrateur, dans un bordel (57-58). Celui-ci apprend plus tard qu'il est un agent double et qu'il doit être tué par un des deux côtés ennemis (148).

Professeur de latin :

L'autre figure importante est cet " autre personnage " (39) qui donne au narrateur l'adresse du Commandante. Nous apprenons plus tard qu'il travaille dans un collège (347) et qu'il est professeur de latin (39, 347). Le personnage focal est toujours le narrateur: " taciturne, méfiant obèse mal rasé les yeux mis-clos et la paupière lourde, occupé à épousseter sans cesse sur les plis de son gilet la cendre des cigarettes qu'il allumait l'une après l'autre " (39). Nous trouvons encore, à la page 347 et 348, avec ses traits vestimentaires, la suite de la description de cet homme. Mais là, il s'agit d'une narration à la troisième personne:

"(..) un gros homme, la soixantaine environ (..) Avec son chapeau rejeté en arrière, son pardessus déboutonné, les replis de son double menton mal rasé qui débordent sur une cravate informe, le gros homme a l'air d'un de ces fonctionnaires ou de ces courtiers en vins près de la retraite et fatigués. (..) la paupière lourde, les cendres des cigarettes

qu'il allume l'une après l'autre à geste lents tombent sur les plis en accordéon de son gilet qu'il essuie parfois d'un geste machinal et où elles laissent une traînée gris clair. Il émane de lui quelque chose de pathétique, à la fois bonhomme et las, le regard toutefois acéré sous les paupières à demi fermées"

Pharmacien anarchiste de Narbonne :

Le pharmacien anarchiste de Narbonne (112) est un autre personnage qui joue un rôle dans le transport. Nous trouvons sa description un peu détaillée à la page 345:

"(..) âgé d'environ cinquante ans. Vêtu d'un pardessus de bonne coupe, le visage avenant à peine empâté, la main ornée d'une alliance, il faisait penser à un des notables de province, président d'un club sportif, ancien joueur lui-même, entouré de l'estime et du respect général"

Capitaine à tête de vieux contrebandier :

Les scènes de transport présentent une figure intéressante qui est ce "petit vieux" (49) qui semble, pour le narrateur, la matérialisation sous forme humaine du bateau rouillé dont il est le capitaine. Il s'agit toujours de la focalisation du narrateur:

"(..) un sourire enfantin éclairant une face tannée, rouge brun, cisailée de rides et rusée de contrebandier professionnel, l'air réjoui, coiffé d'un béret basque crasseux et émergeant du col d'un pardessus boudiné, au tissu râpé, comme mangé de rouille lui aussi " (49).

C'est une personnalité qui doit sembler inoubliable au narrateur car il continue à le décrire:

"(..)ce petit homme sans âge au visage rond, placide, tanné et ridé comme une vieille pomme, avec seulement un béret basque sur la tête, tirebouchonné dans un vieux pardessus

(..) ouvrant sur une chemise de laine à carreaux au col sans cravate formé par un de ces boutons imitation nacre que dans la lueur incertaine du pont on pouvait voir par instants jeter des éclats rose et vert pâle, l'air d'un de ces paysans rusés et matois sauf que ce n'était pas la poussière ou la boue qui avaient creusé ou plutôt tailladé comme des cicatrices les rides dont ce visage était sillonné (ou plutôt biffé) mais visiblement des couches de sel accumulées (..)" (114-115).

Quant aux personnages qui caractérisent la Deuxième Guerre mondiale, nous pouvons les diviser en deux: ceux qui font la guerre proprement dite, et ceux qui ne font pas la guerre mais qui sont responsables des stratégies relatives à cette guerre. Le lien qui unit ces deux groupes de personnages est, comme nous l'avons déjà dit, la simultanéité de leurs agissements.

Le premier groupe est composé de quatre militaires, deux colonels et deux cavaliers. L'un de ces deux colonels et l'un de ces deux cavalier (le narrateur) sont sortis vivants d'une attaque ennemie mais pas ensemble. D'abord le colonel, puis le cavalier rencontrent un autre colonel avec un cavalier. Nous trouvons pour la première fois la description de ces quatre militaires à la page 71:

"Au matin du 17 mai 1940 et suivis seulement de deux cavaliers, deux officiers (les colonel d'une brigade) suivent au pas de leurs montures la route de Solre-le -Château à Avesnes dont les bas-côtés sont bordés de ce sillage à la fois pathétique et répugnant que la guerre laisse derrière elle (..) Les hanches des deux officiers absorbent si parfaitement les mouvements de leurs montures que leurs dos restent absolument droits, rigides, comme si les deux hommes se déplaçaient assis sur un véhicule monté sur rails (..)"

Pendant tout le roman, ce qui est arrivé à ces quatre militaires, plutôt à ces deux colonels, avant qu'ils se mettent ensemble est toujours mis en question par le

narrateur, sans la description de leurs traits physiques ni moraux sauf celle du colonel qui va tomber dans une embuscade et qui va être tué:

"(..)un de ces visages ascétiques, masque de bois aux joues plates et à la peau tannée par le grand air, la cinquantaine environ ou peut-être un peu plus, autrement dit un de ces visages que l'on ne regarde jamais, ou que l'on oublie aussitôt qu'on les a vus, interchangeables pour ainsi dire, figé (durci ?) par l'habitude de donner des ordres et d'être obéi, sans compter l'orgueil, l'intime conviction d'appartenir à une caste supérieure, non pas tellement du fait de quelque titre de noblesse (il était baron) ou de son grade, mais simplement en tant que cavalier, c'est-à-dire encore non pas tant supérieur aux hommes qu'il commandait(..)" (274).

Tandis que se produisent tant de choses sur les champs de bataille, les autorités des alliés se réunissent pour discuter de leurs positions et des résultats. *Le Jardin des Plantes* relate une de ces réunions que raconte Churchill dans ses "Mémoires".

Premier ministre :

C'est le premier ministre anglais, c'est-à-dire Churchill. Il s'agit de la focalisation du narrateur encore: " (..) mâchonnant peut-être (ou le jetant avant de s'avancer) cet éternel cigare qui semblait être pour lui l'indispensable complément à son visage d'éternel gros bébé.." (161).

"(..) salons qu'il traversa, légèrement voûté, comme un animal qui fonce, la tête portée en avant (..) " (168).

"(..) toujours aussi massif, placide, formidable, avec son éternel noeud papillon et son éternel cigare, l'air de tout juste sortir de son club au porto réservé (..) (169).

"(..) son visage harassé mais toujours imperturbable (..) toujours du même rose de bébé, son orgueilleuse lippe de

bébé saillant plus que jamais, les replis de ses bajoues encadrant l'inévitable noeud papillon (...) (179-180).

Dans cette même réunion, il y a trois autres personnages qu'il est difficile d'identifier. Mais du texte, nous comprenons qu'il s'agit de deux généraux dont un est remplacé par l'autre plus tard. Un ancien général et un général en chef actuel donc:

"(le général qui commandait à trois millions d'hommes), non pas pourvu d'une de ces viriles pilosités, d'une de ces moustaches de tambour-major ou de sous-officier de la Coloniale comme celui qu'il avait connu vingt ans plus tôt, à l'impitoyable visage de bois, aux joues plates, à la voix sèche (...) (169-170).

Cela doit être l'ancien général. Cette description doit être faite à propos de l'un de ces deux généraux: " ... le personnage au visage mou, aux manches étoilées et à la poitrine décorée d'une plaque aux couleurs de berlingots..(180).

Pour le troisième personnage, nous avons pu repérer cette description: "...petit homme au visage menu, au crâne plat, au museau de rat, à l'allure et au vêtement d'un chef de rayon " (168).

Pour ce qui est de ce forum organisé par l'Union des écrivains en U.R.S.S., il inspire à travers tout le roman un mécontentement total du narrateur. Cela dit, la mise en scène des personnages que le narrateur n'aime pas serait indispensable car nous avons déjà dit que c'était un problème de signature qui l'avait marqué.

Grand écrivain :

C'est ce " grand écrivain Prix Lénine Héros du travail etc. présidant aux verbiages pose méditative ou plutôt accablement poids sans doute écrasant des pensées (ou simplement assoupi peut-être accoudé lourde tête soutenue d'une main)" (11). Le narrateur ne peut même pas supporter de le voir. C'est " bien le dernier type que j'aurais voulu rencontrer " (13). Il semble qu'il n'aime pas non plus la voix de ce personnage car il répète cette expression à plusieurs reprises: " voix pâteuse " (14, 15, 52..).

Diplomate espagnol :

Le second personnage qui figure beaucoup dans ces scènes est cet " élégant diplomate espagnol quatre épingles " (103). Bien qu'il se montre conciliant pour le problème de la signature, le narrateur sait en effet que c'est celui qui a provoqué ce problème (136). Le soin qu'il a de son apparence physique attire l'attention du narrateur: " Très élégant, très diplomate, hidalgo" (136).

Personnage avec la tache de vin sur le crâne :

Le narrateur pense que cet homme " avec sa tache de vin sur le crâne " (14) est très aimable et très bien élevé pour un des deux hommes les plus puissants du monde (329). Mais cette sympathie qu'il semble éprouver envers lui devient tout de suite une antipathie tout en prenant une forme ironique:

"(..) très bien élevé en Suisse peut-être pendant que les autres s'expédiaient à coups de balles dans la nuque mais enfin s'il n'a pas lui-même expédié à l'aide d'un pistolet aucun de ses anciens associés il a tout de même dû envoyer quelques-uns se congeler vivants du côté du cercle arctique ou de l'Asie centrale parce que dans leur pays on n'arrive pas à la place qu'il occupe sans marcher d'une façon ou d'une autre sur quelques cadavres (..)" (329).

3.2.2. Techniques Principales De Représentation Des Personnages

Tout comme les autres nouveaux romanciers, Claude Simon s'oppose aussi à la tendance des romanciers classiques qui consiste à faciliter au lecteur l'identification des personnages. Pour cela, il a recours à quelques procédés que nous allons étudier ici avec des exemples du roman *Le Jardin des Plantes* .

3.2.2.1. Absence de noms

Dans *Le Jardin des Plantes* , Simon a une méthode intéressante de déterminer ses personnages car ils n'ont pas de noms. Au lieu de leur donner des noms, l'auteur a

recours à certains de leurs caractéristiques propres à eux. Il les qualifie soit d'après ce qu'ils font au moment où l'histoire se passe (l'homme assis derrière le bureau, 111-112), soit d'après leurs métiers (le pharmacien anarchiste de Narbonne, 112; le commandant du cargo norvégien, 113; le chef de cabinet, 160; le premier ministre, 160; le général en chef, 184, etc.), soit d'après leurs nationalités (l'Italien, 48; l'Espagnol, 103; l'Anglais, 185), soit d'après leurs traits physiques (le petit homme sans âge, 114; le capitaine à tête de vieux contrebandier, 148; ce type avec sa tache de vin, 329; le gros interprète jovial, 18; l'interprète à tête de fouine, 16; la femme au visage malingre, 51; le petit homme au visage menu, 168; le personnage au visage mou, 180; la femme-éléphant, 223, 374-375).

3.2.2.2. La Mise En Scène Brusque Des Personnages

Une des techniques de Simon sur ce sujet consiste à nous mettre soudain en présence de personnages comme si nous les avions rencontrés par hasard, comme si nous nous étions arrêtés près d'eux pour surprendre leurs propos et observer leurs gestes. " Le second mari de la plus belle femme du monde " (11), par exemple. Nous le trouvons tout de suite dans la première page du roman, discuter avec le narrateur pour le calmer. Nous n'apprenons jamais qui est sa femme, de quelle nationalité ils sont, sa femme et lui etc. Il s'agit de même pour tous les autres personnages dans le roman.

3.2.2.3. Réduction des personnages à l'unité

Nous ne trouvons pas de longues descriptions de tous les personnages dans *Le Jardin des Plantes* . Il nous arrive même de rencontrer des personnages qui ne seraient repérables, connaissables qu'à partir d'une unique chose que nous appelons " unité ". Cette unité peut être parfois seule une réputation qui détermine le personnage: " second mari de la plus belle femme du monde ", ou une activité répétée qui sert de décor dans la description: " les deux Harlem brothers " qui n'existent dans le texte qu'avec leur danse comique, ou bien encore un mauvais rôle dans une scène sur laquelle le narrateur revient souvent: " l'interprète à tête de fouine " qui n'a qu'un seul rôle

consistant à discuter avec le narrateur parce que celui-ci ne veut pas signer une feuille, etc.

3.2.2.4. Redoublement des personnages par répétition

Simon profite, dans *Le Jardin des Plantes*, de ce procédé qui consiste à "mettre en scène deux ou plusieurs personnages dont les marques d'identifications ou les signes d'identité sont les mêmes ou, du moins, très proches" (Astier 1967: 218). Nous allons donner trois exemples sur ce sujet. Dans la première scène qui représente le problème de la signature pendant ce forum en U.R.S.S., c'est d'abord le "second mari de la plus belle femme du monde" qui essaie de calmer le narrateur : "il prit un air ennuyeux moue agacée il haussa les épaules dit Oui j'ai lu ça Booh Ce n'est pas compromettant J'ai dit Sapristi signer un pareil tissu d'âneries vous trouvez ce que" (12). Nous trouvons les mêmes expressions à propos du "diplomate espagnol" qui cherche à calmer lui-aussi le narrateur: "Il dit Qu'est-ce qui se passe ? Je dis Qu'est-ce que c'est que cette histoire qui est-ce qui a écrit J'ai fis un signe de tête en direction du Prix Lénine C'est lui ? Il prit l'air ennuyeux dit Il doit y avoir des erreurs de traduction" (103). Dans l'avion, le diplomate espagnol continue à parler avec le narrateur sur ce sujet: "Il faut tendre la main à travers les barreaux! J'ai dit vous appelez ça tendre la main ? (...)Bon Dieu ! : 'les moissons futures '! Vous croyez que je vais signer quelque chose comme ça ?" (136). Mais plus tard, quand le narrateur cite les quinze invités, nous voyons que le second mari de la plus belle femme du monde et le diplomate espagnol sont des personnages différentes (67).

Si l'on ne lit pas attentivement les scènes parlant du transport des armes aux républicains espagnols, il serait possible de confondre le capitaine du bateau avec celui du cargo norvégien. Il est difficile même de comprendre au début qu'il s'agit de deux bateaux pour le transport.

3.2.2.5. Redoublement des personnages par emboîtement

Simon utilise dans ses romans cette forme de redoublement qui consiste à "accumuler les témoignages multiples et contradictoires relatifs au caractère, au tempérament, à la nature d'un même personnage" (Astier 1967: 224). L'objectif de l'écrivain avec ce procédé est de rendre la personnalité de tel ou tel personnage plus imprécise. Dans *Le Jardin des Plantes*, le redoublement par emboîtement équivaut à des personnages à identité multiple. Autrement dit, il s'agit plutôt dans ce roman d'un redoublement par emboîtement au niveau de la détermination des personnages qui rendent difficile d'identifier facilement un personnage.

Dans les scènes parlant de la guerre civile espagnole, l'auteur qualifie à différents endroits le capitaine à tête de vieux contrebandier soit de "petit vieux" (49) soit de "petit homme sans âge" (114). Les scènes du forum en Kirghizie soviétique présentent l'écrivain qui préside cette organisation avec plusieurs identités: "grand écrivain" (52), "Héros du travail" (11), "Tolstoï sans barbe" (13), "Le Tolstoï Vieillard des Montagnes" (16), "Le grand écrivain nouveau Tolstoï" (102) et "Prix Lénine" (103). Quand on lit le livre pour la première fois, il serait impossible de comprendre que toutes ses identités n'appartiennent en fait qu'à une seule personne.

CONCLUSION

Même si *Le Jardin des Plantes* ne parle du Jardin des Plantes à Paris que dans deux séquences (61-62, 348-350), le titre du roman nous a paru, après notre étude détaillée, comme l'image de la représentation littéraire: la difficulté de représenter car Simon déclare: " *Tout ce qu'on peut écrire, c'est non pas le monde mais sa projection en nous* " (cité par Labbé: 30). Cette difficulté de représenter est soulignée par deux truchements: celui de l'interview qui est caractérisé par des épanorthoses et celui de l'adaptation cinématographique qui pose le problème de la transposition.

Dans le premier chapitre, nous avons essayé de mettre très en détail les relations entre *Le Jardin des Plantes* et les romans précédents. Dans ce chapitre, nous avons examiné treize romans publiés avant notre livre d'étude. Cette recherche nous a montré que Simon est loin de recopier dans ce roman aucun extrait intégral de ses livres précédents. Une copie serait impossible d'ailleurs chez un tel écrivain qui déteste ce qui est statique. Il n'y fait que poursuivre ses recherches sur son passé et il est donc normal qu'il repense toujours aux mêmes événements et images. Notre recherche dans ce chapitre nous a donné aussi l'impression qu'on ne pourrait pas considérer *Le Jardin des Plantes* comme il se doit sans lire les romans publiés avant lui ou du moins qu'il est nécessaire de consulter des livres critiques qui en traitent.

Le deuxième chapitre a été consacré aux termes que nous avons souvent employés dans notre travail. Ces termes appartiennent à la narratologie ou au domaine de la sémiotique littéraire. Mais, comme il s'agit d'une analyse sur un nouveau roman, nous avons vu qu'ils n'étaient pas suffisants et qu'il faudrait ajouter divers autres termes concernant les techniques et les caractéristiques du roman moderne. Nous y avons fait également référence là où cela a été nécessaire.

Nous avons distingué, dans le troisième chapitre, deux caractéristiques de la narration simonienne. Les caractéristiques fonctionnelles évoquent en nous une chambre de machines d'un transatlantique. Elles mettent en scène le dynamisme interne du livre. Les caractéristiques formelles sont relatives plutôt à la typologie des pages et des écritures du roman. Nous croyons qu'elles ne sont pas indépendantes tout de même des caractéristiques fonctionnelles et même qu'elles les soutiennent. A la suite de nos recherches dans ce chapitre, nous nous sommes aperçu que l'association a un rôle très important dans la narration simonienne. Il nous semble maintenant que

tous les autres éléments de la narration, y compris ceux qui sont formels, existent pour ainsi dire en vue de la supporter. Il serait vraiment profitable d'entreprendre un travail qui viserait à mettre au jour en détail cet élément narratif. Une autre étude de même type pourrait présenter la cadence de la narration qui est l'une des caractéristiques marquantes de l'écriture simonienne.

Le Jardin des Plantes est un livre où nous trouvons les fragments d'une vie d'un homme. Ces fragments témoignent de grands événements de tout un siècle. Après avoir profondément analysé la vie de cet homme, nous avons vu que ce que le narrateur raconte dans le roman est très proche de cette vie. Il s'agit donc d'une fusion du narrateur et de l'auteur. Mais puisqu'il y a la mention du " roman " en couverture du livre, il est indispensable que cette vie soit plus ou moins modifiée ou différemment exploitée. D'où cette " sauce romanesque " ou ces " enjolivements " dont parle le journaliste au narrateur qui lui demande s'il n'a pas déjà raconté ce qu'il exprime (272). D'où encore ces paroles du narrateur: "...Je veux dire qu'entre une fiction et le récit, le compte rendu objectif, neutre, d'un événement...Mais S. l'interrompt de nouveau et dit qu'il est impossible à qui que ce soit d'une façon objective, que, sauf dans des traités scientifiques comme par exemple d'anatomie ou de mécanique ou de botanique (encore que ce serait à discuter), il n'existe pas de style neutre ou comme on l'a aussi prétendu d'écriture 'blanche' "(272-273).

En tant que fragments d'une vie d'homme qui couvre presque tout un siècle, *Le Jardin des Plantes* est constitué de beaucoup d'éléments thématiques et présente par conséquent de nombreux personnages. Laissant de côté les thèmes et les personnages secondaires, nous avons analysé trois thèmes principaux avec leurs personnages. Dans cette partie, nous avons constaté que les techniques de représentation des personnages de Claude Simon sont les mêmes que celles qu'il a utilisées dans ses autres romans. Pourtant, l'abondance des personnages référentiels (soit politiques tels que Churchill, Pierre Bérégovoy, Gorbatchev, Paul Reynaud et soit militaires comme le général allemand Rommel, le général Gamelin) ne nous a pas échappé.

Prix Nobel de littérature, Claude Simon est un écrivain dont les livres sont beaucoup étudiés . Actuellement il y a plus de dix livres qui parlent de la vie et des oeuvres de l'écrivain. A côté de ces livres, on peut trouver des centaines d'articles traitant de ses romans. Trois ans après sa publication, *Le Jardin des Plantes* a été le

sujet d'un colloque aussi qui a eu lieu à l'Université de Perpignan. En Turquie, jamais aucun colloque tenu pour un seul livre n'a été organisé. Tous ces travaux sur les oeuvres simoniennes montrent encore qu'elles sont des sources riches soit par leurs sujets, soit par leurs objets. Si nous devions nous exprimer sur la classification de Pingaud prétendant qu'il y a deux courants du nouveau roman, le roman de l'objet et celui du sujet, nous pourrions dire que Simon, avec *Le Jardin des Plantes* , est un auteur à la fois du côté de l'objet et du sujet.



BIBLIOGRAPHIE

1. OUVRAGES DE CLAUDE SIMON

- Le tricheur* , Ed. du Sagittaire, 1945
La corde raide , Ed. du Sagittaire, 1947
Gulliver , Calmann-Lévy, 1952
Le sacre du printemps , Calmann-Lévy, 1954
Le vent. Tentative de restitution d'un rétable baroque , Ed. de Minuit, 1957
L'herbe , Ed. de Minuit, 1958
La route des Flandres , Ed. de Minuit, 1960
Le palace , Ed. de Minuit, 1962
Femmes. Sur vingt-trois peintures de Juan Mirò , Ed. Maeght, 1966
Histoire , Ed. de Minuit, 1967
La bataille de Pharsale , Ed. de Minuit, 1969
Orion aveugle , Genève-Paris, Skira ("Les sentiers de la création), 1970
Les corps conducteurs , Ed. de Minuit, 1971
Triptyque , Ed. de Minuit, 1973
Leçon de choses , Ed. de Minuit, 1975
Les Georgiques , Ed. de Minuit, 1981
La chevelure de Bérénice , Ed. de Minuit, 1984 (cf. Femmes, 1966)
Discours de Stockholm , Ed. de Minuit, 1986
L'invitation , Ed. de Minuit, 1987
Album d'un amateur , Remagen-Rolandseck, Verlag ("Signatur"), 1988
L'acacia , Ed. de Minuit, 1989
Photographies , préface de Denis Roche, Maeght éditeur (" Photo / cinéma"), 1992
Le Jardin des Plantes , Ed. de Minuit, 1997
Le Tramway , Ed. de Minuit, 2001

2. OUVRAGES CITES ET CONSULTES

1. Alexandre, Didier, (2000), " Le renard du jardin: remarques sur l'insertion du personnage historique dans le récit simonien ", Actes du colloque de Perpignan
no 30, 67-85
2. Andrès, Bernard (1992), Profil du personnage chez Claude Simon, Paris, Minuit
3. Astier, Pierre, (1967), La crise du roman français au XXème siècle, Paris, Gonthier
4. Barthes, Roland, (1971), " De l'oeuvre au texte " Revue d'esthétique no 24
5. Baylon, C, Fabre, P. (1990), Initiation à la linguistique, paris, Fernand Nathan
6. Bourin, Andrès, (1960), " Techniciens du roman: Claude Simon " Les Nouvelles Littéraires no 1739
7. Calle-Gruber, Mireille, (2000), " Une harmonie contre tendue: des principes de l'arc et de la lyre appliqués à l'écriture du roman chez Claude Simon " Actes du colloque de Perpignan no 30, 39-56
8. Chapsal, Madeleine, (1967), " Claude Simon fait mentir le langage " L'Express 3-9 avril
9. Descargues, Pierre, (1967), " Claude Simon publie un nouveau roman ", Tribune de Lausanne 9 avril
10. Dörr, Gerhard, (1972), " Biographie oder Bildersprache ? Claude Simon über sein neuestes Werk ' Les Corps conducteurs ' Die neueren Sprachen , Heft no 5
11. Ducrot, O., Todorov, T., (1972), Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Paris, Seuil
12. Duncan, Alastair, (1990), " Claude Simon: le projet autobiographique " Revue des Sciences Humaines no 220, octobre-décembre 47-62
13. Du Verlie, Claud, (1972), " Pour un comment j'ai écrit certains de mes livres de Claude Simon " Romance Notes volume XIV, no 2
14. Genette, Gerard, (1972), Figures III , Paris, Seuil
15. Georgin, René, (1963), L'inflation du style , Paris, Les Editions Sociales Françaises

16. Greimas, A.J., Courtés, J.(1979), Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage , Paris, Hachette
17. Joguet, Monique (1976), " Dialogue avec Claude Simon : le poids des mots " Le Figaro no 1559
18. Kiran, Ayşe, (1993), Méthodes d'analyse de textes, Eski_ehir, Anadolu Üniversitesi yay.
19. Labbé, Michelle, (1998), " Paysages perdus dans Le Jardin des Plantes de Claude Simon" Le Courrier du Centre International d'Etudes poétiques no 217
20. Laurichesse, Jean-Yves (2000), " Aux quatre coins du monde: Le Jardin des Plantes comme album d'un voyageur " Actes du colloque de Perpignan no 30, 117-134
21. Lebrun, Jean-Claude, (1998), " Parvenir peu à peu à écrire difficilement " l'Humanité 13
22. Longuet, Patrick, (2000), " Echos et palimpseste. Sur Le Jardin des Plantes de Claude Simon " Actes du colloque de Perpignan no 30, 25-38
23. Martin, Daniel, (1997), " Le Jardin des Plantes " Le Magazine Littéraire , no 359, 68-70
24. Mougin, Pascal, (2000), " Du Tricheur au Jardin des Plantes : la figure de la mère défunte" Actes du colloque de Perpignan no 30, 87-99
25. Ollier, Claude, (1959), " Compte rendu de l'Herbe " , Nouvelle nouvelle revue française, no 73
26. Poirson, A., Goux, J.P., (1977), " Un homme traversé par le travail. Entretien avec Claude Simon " La Nouvelle Critique no 105
27. Pouillon, Jean, (1993), Temps et roman, Paris, Gallimard
28. Rebollar, Patrick, (1996), " En lisant les épigraphes de Claude Simon " Etudes Françaises no 3
29. Rifat, Mehmet, Sema, (1991), " Yeni Roman, Michel Butor ve 'Roman Üstüne Denemeler'" Préface à la traduction turque d'" Essais sur le roman " de Michel Butor, Istanbul, Düzlem.
30. Robbe-Grillet, Alain, (1963), Pour un nouveau roman , Paris, Minuit
31. Roubichou, Gérard, (1976), Lecture de l'Herbe , Lausanne, Editions L'Age d'homme

32. Schroeder, Maurice, (1966), " The nouveau roman and the tradition of the novel " Romanic Review no 3
33. Sykes, Stuart, (1979), Les romans de Claude Simon, Paris, Minuit
34. Todorov, Tzvetan, (1981), " Les catégories du récit littéraire " , Communication 8, paris, Seuil
35. Uygur, Nermi, (1993), nsan Aç_s_ndan Edebiyat , _stanbul, Remzi Kitabevi
36. Valmont, Jacques, (1958), " Du marécage aux sentiers battus " , Aspect de la France no 14
37. Viart, Dominique, (2000), " Portrait de l'artiste en écrivain. Le Jardin des Plantes de Claude Simon " Actes du colloque de Perpignan no 30, 9-24
38. Zink, Karl, (1956), " Flux and the frozen moment: the imagery of stasis in Faulkner's prose", IMLA 71 no 3

SITES INTERNET

1. <http://www.nuitblanche.com/archives/s/simon-entrev.htm>
2. <http://www.nuitblanche.com/archives/s/simon-artic.htm>
3. <http://perso.wanadoo.fr/labyrinthe/simonbiblioeeu.html>

CURRICULUM VITAE

Nom : MAVA_O/LU

Prénom : Mustafa

Date de naissance : 05.01.1976

Lieu de naissance : Adana

Numéro de téléphones : 0322 4587384 / 0536 4347626

Adresse : Çukurova Üniversitesi Eğitim Fakültesi Fransız Dili Eğitimi Anabilim Dalı
01330 Balcalı / ADANA

Profession : Assistant de recherche

DIPLOME

Ecole primaire : Mithatpaşa ilkokulu- 1987, 5 ocak ortaokulu- 1990.

Lycée : Adana Erkek Lisesi- 1994.

Licence : Département d'Education de la Langue Française de l'Université Çukurova
2000.

Maîtrise : Département d'Education de la Langue Française de l'Université
Çukurova 2003.

EXPERIENCE DE TRAVAIL

2000-2001 Professeur de Français au Collège américain à TARSUS

2001-..... Assistant de recherche

**T.C. YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
DOKÜMANTASYON MERKEZİ**