

Claude Simon
Dans l'arc du livre il y a toute la corde

Mireille Calle-Gruber

Numéro 74, printemps 1999

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/19327ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Nuit blanche, le magazine du livre

ISSN

0823-2490 (imprimé)

1923-3191 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Calle-Gruber, M. (1999). Claude Simon : dans l'arc du livre il y a toute la corde. *Nuit blanche*, (74), 55-60.

Claude Simon



**Dans l'arc du livre
il y a toute la corde**

Photo : Eberhard Gruber

Claude Simon, Mas Simoun, 1992.

Entretien
avec Claude Simon à propos du *Jardin des plantes*
Par Mireille Calle-Gruber

Nuit blanche : Ce qu'un lecteur qui entre dans *Le Jardin des plantes* peut se demander tout d'abord, c'est : à quel « genre » d'ouvrage a-t-on affaire ? Certes, on comprend vite qu'il ne s'agit pas de l'autobiographie monocorde et « personnelle » à laquelle le canon littéraire nous a habitués. Cependant, en couverture, il y a la mention « roman » comme pour les autres livres. Et la belle formule de « portrait d'une mémoire », en quatrième, reste un peu mystérieuse. Quels rapports – ou quels refus – l'écriture du *Jardin des plantes* marque-t-elle vis-à-vis des formes répertoriées ?

Claude Simon : « Portrait d'une mémoire » ne me paraît pas tellement mystérieux. Cette formulation qui m'est venue à l'esprit indique bien, me semble-t-il, qu'il s'agit d'un tableau et non d'une chronique. Il y a dans tout portrait (du moins dans la peinture occidentale) des lumières et des ombres, des parties éclairées et d'autres non. De même qu'une peinture, *Le Jardin des plantes* ne « raconte » pas. Ce qui importe, ce n'est pas la chose « représentée » ou « racontée », mais la façon dont elle l'est. Toute œuvre d'art ne « témoigne » qu'au second degré.

D'autre part : « Qu'est-ce qu'un roman ? » s'interrogeait Maupassant (si je ne me trompe dans la préface de *Pierre et Jean*) en énumérant le *Quichotte*, *La princesse de Clèves*, *Les liaisons dangereuses*, *Le père Goriot*, *Les misérables*, etc... À quoi on pourrait ajouter aujourd'hui *L'idiot*, *Le château*, *Ulysse*, *Les jeunes filles en fleurs*, *Voyage au bout de la nuit*, etc., etc. Connaitrais-tu la réponse ?

Il me semble qu'avec *Le Jardin des plantes* tu as dépouillé, comme jamais auparavant, le récit de certain élément de la littérature romanesque. N'est-ce pas, notamment, l'absence de personnage fictionnel, ce liant littéraire par excellence, qui se matérialise dans les blancs du texte, et qui souligne ainsi l'incontournable différence que fait l'écriture ?

C.S. : Je ne sais que répondre. Dans mes autres livres aussi, avec ou sans blancs, l'écriture fait la différence.

Ce travail de montage qui caractérise ton œuvre se trouve exhaussé dans *Le Jardin des plantes* du fait de la composition parcellaire. Quels effets t'importent le plus dans ce dispositif : l'interruption ? la surprise ? la mise à plat ? la mise en regard de ce qui n'a, semble-t-il, rien à « voir » ? l'enjambement ?

C.S. : Tu réponds en partie toi-même : interruptions, surprises, mises en regard, enjambements et toutes autres façons de travailler au livre et à sa composition.

D'autre part, ne pas oublier cette parole de Barthes (je cite de mémoire) : « le propre de la littérature est d'apporter des questions ; jamais, en définitive, de réponses. » Si je satisfaisais à toutes tes interrogations j'irais au rebours. Règle (me semble-t-il) : suggérer mais *ne jamais expliciter*. D'où mon laconisme.

Les questions, c'est notre lot. « Nous sommes tous de lopins », écrit Montaigne dont tu places la citation en exergue. Nous sommes tous, aussi, cela me frappe dans ton livre, différés : en différé et pas « en direct ». Est-ce qu'écrire est voué à cela : courir après nos retards, nos incompréhensions ?

C.S. : Oui, en un sens. Mais aussi autre chose : faire.

Est-ce que, par ce faire, ce n'est pas l'assemblage plus que le témoignage qui fait la vérité du récit ?

C.S. : Assemblage plutôt. Entrelacement de thèmes dans un présent écrit. Encore une fois : témoignage au second degré.

Le second degré relève en majeure partie du montage. Et le montage qui organise *Le Jardin des plantes* paraît d'une extraordinaire complexité. As-tu eu recours, comme pour *La route des Flandres*, à un plan avec repères de couleurs ?

C. S. : Pas de plan de montage avec repères de couleurs : bandes de carton sur lesquelles étaient écrits ou résumés (comme pour *La route des Flandres*) le contenu d'une ou plusieurs pages et qui pouvaient être changées de place, leurs

extrémités coulissant entre deux fentes parallèles pratiquées dans une autre feuille de carton.

Est-ce que les changements de place des fragments ont entraîné l'écriture de passages nouveaux, ou est-ce que tout était écrit d'abord, composé ensuite ?

C.S. : Tout cela à la fois.

Cette infinité de possibilités dans les déplacements et la mise ensemble, c'est ce que signale l'exergue au chapitre II : « On a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore » ?

C.S. : 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore = autant de relations possibles d'un même événement...

L'événement, dans *Le Jardin des plantes*, est souvent lié à la peur. La peur aussi a une infinité de nuances. Est-ce le motif du livre ? Et d'abord l'expérience du cavalier, certain d'aller sur la « route des Flandres » à la mort ? Écrire la peur, écrire avec la peur c'est donner à voir le monde avec le regard du survivant ?

C.S. : La peur n'est pas le « motif » du livre. C'est un de ses éléments. J'ai essayé de décrire la peur. Je n'ai pas écrit *avec* la peur.

Pourquoi lui substituer le mot de « mélancolie » ? Parce que c'est écrire en connaissance de perte ?

C.S. : Ce n'est pas une substitution. « Mélancolie » est le sentiment éprouvé (du moins celui que j'ai éprouvé) lorsqu'on pense qu'on va mourir d'un instant à l'autre et à ce qu'on va perdre.

La mort – la vie c'est : « maintenant » ? C'est « Ora zero » comme titre une toile de Gastone Novelli ?

C.S. : Peut-être.

Est-ce que c'est de « mélancolie » que te vient la capacité de colère, l'énergie qui constitue l'inépuisable vitalité de ta narration ?

C.S. : Ce que tu appelles « l'inépuisable vitalité » de ma narration est simplement l'envie (le terme « besoin » est trop dramatique) d'écrire, de faire.

À propos de faire : décrivant la géométrie du *Jardin des plantes*, tu notes que « l'homme s'est appliqué là à domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance », ce que tu compares aux règles du théâtre classique qui « enferment le langage dans une forme elle aussi artificielle ». Est-ce que c'est ta conception du travail d'écriture : un montage rigoureusement calculé ?

C.S. : Non, ce n'est pas ma conception de l'écriture. Quant au montage, il est naturellement réfléchi. Mais c'est encore au lecteur (ou au critique) de dire s'il l'est « rigoureusement ».

« Dans une langue que nous savons, nous savons substituer à l'opacité des sons la transparence des idées. Mais dans une langue que nous ne savons pas... » Ce passage de Proust que tu cites ne cesse de faire écho dans *Le Jardin des plantes*. Est-ce à dire que le travail de l'écrivain est de nous restituer ce que nous n'entendons pas, ce que nous ne savons pas dans « la langue que nous savons » ?

C.S. : L'incipit du livre est : « m'efforçant dans mon mauvais anglais... » Il pourrait être aussi : « m'efforçant dans mon mauvais français... »

Oui, le premier mot de l'incipit est « m'efforçant », cependant que le dernier mot du livre a un sens presque contraire : « S'en abstenir ». Entre ces deux mouvements opposés se tend tout l'arc du livre ?

C.S. : Dans l'arc du livre il y a toute la corde.

La formule est belle ; elle fait mieux comprendre peut-être les mots que tu cites de Kirilov au sujet de la feuille d'arbre qui, « vue » les yeux fermés, est plus réelle que la réalité de l'hiver. Et sa réponse à Stavroguine : « Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille, tout simplement. » Est-ce une mise en garde contre la naïveté qui consisterait à ne croire qu'à une réalité pragmatique ? et ne ferait pas jouer toutes les tensions de la corde ?

C.S. : Rimbaud à sa mère (qui l'interroge sur le « sens » de je ne sais plus lequel de ses écrits) : « Cela veut dire ce que ça dit, littéralement et dans tous les sens ».

Cela nous reconduit aux questions d'interprétation. En fait, pour la première fois, tu fais jouer dans le roman le registre de la critique littéraire, notamment par le biais d'une mise en scène d'entretien avec un journaliste. Tu reportes aussi, sans commentaire, un fragment du colloque de Cerisy sur le « Nouveau Roman » et cette scène d'excommunication fait par elle-même un effet dérisoire aujourd'hui ; effet souligné par le montage car c'est un paysage urbain de Suède – on ne peut s'empêcher de penser aujourd'hui : la Suède du Prix Nobel – qui suit. Que penses-tu, à présent, de cette époque « Nouveau Roman » ?

C.S. : Ce que je pense de l'époque du « Nouveau Roman » ? L'extrait d'une discussion du colloque de Cerisy que je reproduis intégralement illustre on ne peut mieux, me semble-t-il, certain aspect de ce « mouvement ». Par ailleurs, je me suis trouvé à Göteborg plusieurs années avant de recevoir le Nobel. Ce n'est donc pas « la Suède du Prix Nobel », mais la description de cette ville qui m'a paru convenir à cet endroit.

Par le biais du journaliste, le narrateur prend ironiquement le contre-pied de la distinction auteur-personnage qui fut un des grands principes du « Nouveau Roman ». « Stendhal caracolant gaiement sous les boulets de Waterloo. Il m'a dit Pas Stendhal : Fabrice. J'ai dit Mais si Mais Si Fabrice suivait lui dans les fourgons de l'intendance vous pensez bien que Stendhal n'a pas manqué cette occasion de montrer son courage. » Tu veux bien préciser la question que tu soulèves ainsi ?

C.S. : En dépit de rapports évidents, le narrateur n'est pas l'auteur (moi) hors du livre. Comment pourrait-il l'être puisqu'il l'écrit ?

Il le met aussi en scène : je veux parler de la dernière partie du *Jardin des plantes* et de l'écriture du découpage plan par plan pour l'adaptation cinématographique du livre que nous venons de lire. La sélection, d'abord, m'intrigue. Notamment, la place que prennent des scènes très secondaires du *zapping* télévisuel. Pourquoi ? Est-ce que le choix des images du petit écran de la vie ordinaire est une façon de ne pas monumentaliser la mémoire ? de la garder vive en en faisant une séquence du temps au présent ?

C.S. : Pour moi les scènes du *zapping* télévisuel ne sont pas « très secondaires ».

« [...] Mort au champ d'honneur 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 puis je me rappelai qu'on était dimanche je sortis du ruisseau dégageai la dragonne de mon sabre et sans lâcher les rênes en fouettaï sa croupe criant en même temps et agitant les bras pour écarter deux étalons qui trottaient dans le pré comme aériens comme dans un film au ralenti rebondissant caoutchouc indifférents semblait-il aux boules de coton bien plus intéressés par la jument pensant Grottesque comble du grotesque killed Peut-être qu'un de ces petits obus est tombé tout près et qu'elle a pris peur parce que brusquement elle a sauté d'un coup sans prendre d'élan me déséquilibrant accroché aux rênes me trainant trébuchant dans le ruisseau au milieu d'éclaboussures gerbes de lumière étincelant soleil de mai »

Le Jardin des plantes, Minuit, 1997, p. 25.

« [...] la peur devient quelque chose de presque oublié pour ainsi dire, comme la chemise que vous avez sur le dos, mais que vous ne sentirez même plus puer, et de toute façon absolument pas lorsque votre corps et votre esprit sont accaparés par l'urgence des actions [...] »

Le Jardin des plantes, Minuit, 1997, p. 259.

Aucun événement, que ce soit un bombardement, un match de tennis, une chevauchée, le récital d'un « crooner », un personnage qui « longtemps se couche de bonne heure », une rafale de mitrailleuse, etc., n'est secondaire. Mais c'est là, bien sûr, une façon de voir les choses absolument subjective.

Subjective aussi la façon dont l'image à l'écran est décrite comme une toile de peintre : plages de couleur, notations de lumière et de « valeurs ». Faut-il lire à la lettre l'expression « porter à l'écran », c'est-à-dire y voir la conception d'un récit jouant avec les effets d'écran qui lui sont constitutifs ? Visibilité, cadre, cache, découverte, recouverte ?

C.S. : Oui : prendre et lire à la lettre l'expression « porter à l'écran ».

Il y a aussi, pour moi, l'énigme du personnage de la « femme-éléphant » : anonyme, infirme à béquilles, désignée comme la voisine du premier, cette figure très épisodique est tout de même celle qui a le mot de la fin ! Qui est-ce ? Que représente-t-elle ? La marche (du temps) ? La vie (encore) ? La mort (en cours) ? Un retour d'opacité, puisqu'elle obstrue la vue et finit par *faire écran* ? C'est la feuille d'arbre de Kirilov ?

C.S. : Tout l'intérêt d'une énigme, c'est de le rester. Toutefois, à titre indicatif, on peut remarquer que lorsqu'on entend le bruit de la balle frappée par la raquette du joueur de tennis, la forme noire de la femme-éléphant vient au même moment obstruer tout l'écran.

Voilà de quoi nous remettre au travail d'interprétation ! Écriture et montage de séquences d'images paraissent si proches pour toi, et relever si aisément des mêmes impératifs esthétiques : as-tu eu, ou as-tu le projet de porter à l'écran un de tes livres ?

C.S. : J'ai écrit, il y a environ trente ans, un scénario tiré de *La route des Flandres*. Aucun producteur ne s'y est intéressé, sauf un qui se proposait récemment de faire le film pour la télévision avec un budget de deux millions (il en faudrait au minimum cinquante – et encore...).

Pour revenir au titre « Le Jardin des plantes », cela évoque aussi son autre nom de « jardin d'acclimatation » c'est-à-dire le lieu des transplantations, changements de climats, voisinages, adaptations. Cela dit bien sûr, on ne peut mieux, les mouvements qui travaillent ton livre. Mais est-ce que cela ne désigne pas, en fait, le principe même d'une œuvre d'écrivain en ce qu'elle est le terrain de cette expérience vitale : transformations et adaptation sans fin... ?

C.S. : Je ne sais pas ce que tu suggères par « l'adaptation sans fin ». J'ai déjà eu l'occasion de dire (et de redire) que je considère le roman comme un art, au même titre que la peinture ou la musique. D'où les mêmes lois de composition. Par exemple : associations, contrastes, harmonies, oppositions, répétitions, échos, rappels, ruptures, accélérations, ralentissements, fortissimo, pianissimo, assonances, dissonances, clair-obscur, à plats, etc., etc., etc., etc. **NB**

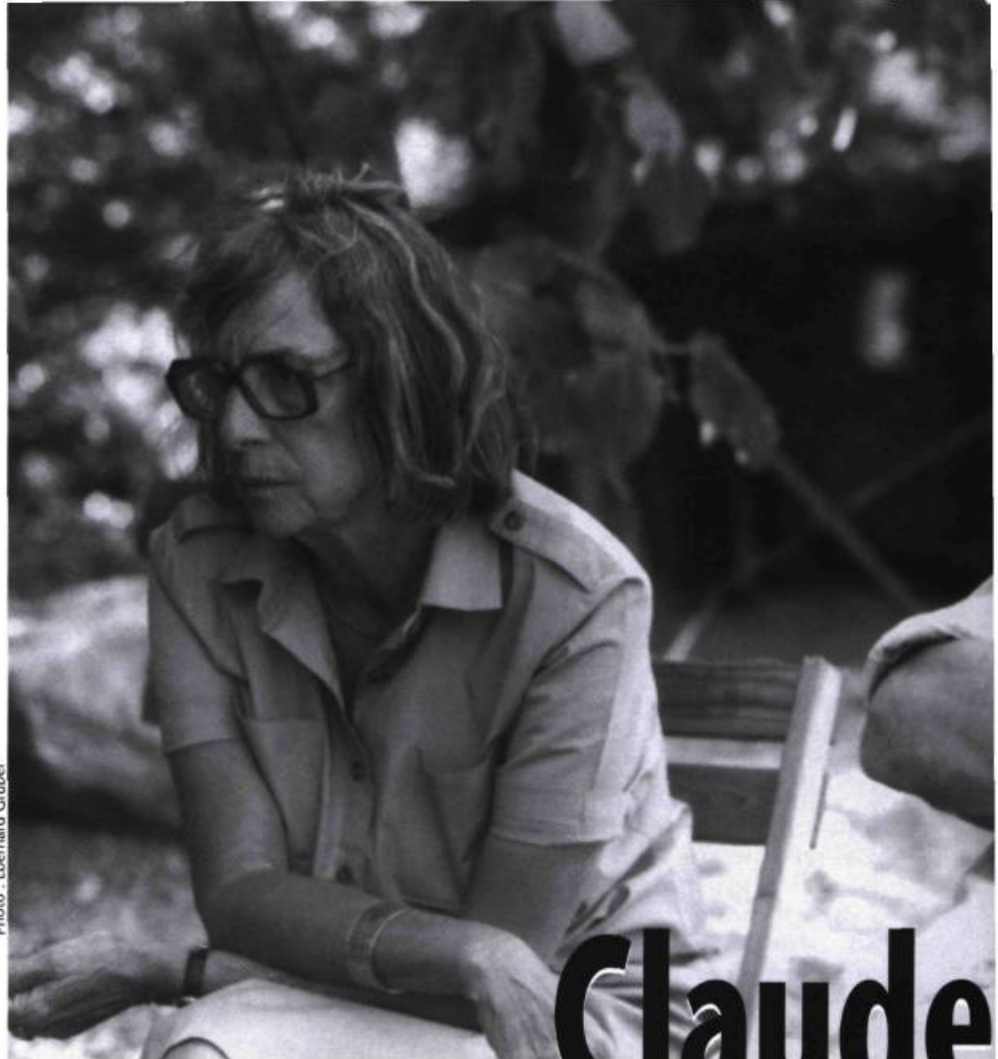


Photo : Eberhard Gruber

Réa et Claude Simon, Mas Simoun, 1994

Claude un jardin de mémoire où l'art d

Par

Mireille Calle-Gruber

Le *Jardin des plantes* de Claude Simon tient le difficile pari de faire un récit autobiographique qui, loin d'être monocorde et personnel, soit aussi récit de la traversée du



Simon, la cultiver l'écriture

siècle. Les inflexions de la narration singulière jouent avec les éclats de voix multiples, les clameurs, les babéliques discours du monde contemporain.

U ne geste de notre temps

Geste de notre temps, *Le Jardin des plantes*¹ bruit d'échos, de remémorations, de lectures, d'instantanés, de voyages et rencontres, de paroles rappelées qui émergent en fragments, de tableaux restitués par touches ; une geste qui ne cesse de re-faire la scène de la guerre et des massacres administrés. Car, une fois de plus, nous sommes sur la route des Flandres en juin 40, embarqués à l'infini dans le leitmotiv simonien par excellence, le plus tragique, le plus dérisoire : « Parce que, dit-il, oui, c'était parfaitement dérisoire : l'exquise matinée de printemps, le ciel d'un bleu transparent, les prés fleuris, la verte campagne où la seule trace de la guerre était cette route qui ressemblait à une décharge publique ou plutôt à un de ces cimetières de voitures comme on en voit parfois dans les banlieues des grandes villes, avec cette seule différence qu'au lieu d'être entassées les carcasses de véhicules et les épaves de toute sorte étaient alignées comme au cordeau le long de la route [...] ». Les lecteurs de Claude Simon retrouvent aussitôt les motifs de *La route des Flandres*², avec l'emblématique silhouette du cavalier basculant, sabre levé, comme « ces figurines de plomb [...] qu'il faisait fondre, enfant », ou le rideau de filet à motif de paons masquant une fenêtre, ou le cadavre en décomposition ; mais ces motifs sont comme rebrodés en un récit qui a pris de la hauteur, réinscrits dans une écriture d'après l'écriture, après les années après le temps, par quoi une sorte de survie de l'événement confère au narrateur don de survie. C'est une forme sinon de sagesse du moins de lucidité aiguë que donne le long cours de l'œuvre – un surplomb, l'intelligence : « [...] sa brève expérience du feu (le rôle dérisoire et mortel qu'on lui a fait jouer : impression qu'on s'est moqué de lui, 'on' recouvrant non pas un ou plusieurs personnages, quelque catégorie humaine et sociale (politiciens, généraux), mais une sorte de vague et facétieuse entité (l'Histoire ?), impersonnelle, stupide et impitoyable) demeure comme un traumatisme maintenant pour ainsi dire enkysté en lui à la façon d'un corps étranger, installé pour toujours. »

Qu'il s'agisse, comme dans ce passage, des rapports du narrateur, évadé du camp où il était prisonnier en Allemagne, avec un groupe de résistants qu'il abrite, ou qu'il s'agisse du massacre des Malgaches en 1947-1948, ou encore de l'épisode du camion des tirailleurs nord-africains carbonisés³ (« Il pense : Pauvres bougres, pauvres bougres, pauvres bougres, pauvres bougres »), l'écriture de Claude Simon

dans *Le Jardin des plantes* est plus que jamais de vif-argent, qui sait à la fois saisir au passage la violence des sensations et laisser se déposer, au fil du phrasé, la quintessence du récit de vie récit de mort. La fureur et l'apaisement.

Comme si ce livre de la mémoire était le lieu où toute l'œuvre simonienne parvenait à une décantation extrême. Épure – tous les motifs repassés aux filtres des textes d'archives, ces archi-textes (il y a les *Carnets* de Rommel, les *Mémoires* de Churchill, le *Journal de marche* de tel Régiment d'Infanterie de Forteresse conservé au Service Historique de l'Armée de Terre, Château de Vincennes), aux filtres des interviews journalistiques, des colloques (il y a un fragment reproduit du colloque de Cerisy : débat « nouveau roman » sur « le référent » du récit, entre JR et ARG⁴), aux filtres des récits, citations, descriptions, réécritures, bref, toute une bibliothèque nourrissant et réinventant une mémoire.

Portrait d'une mémoire : la poétique du montage

Le Jardin des plantes offre ainsi, somptueusement, cette jouissance particulière à l'écriture simonienne, qui relève de sa double polarité : le coup du trait et l'élaboration du portrait ; l'immédiateté et le détour ; la scrutation et la vue longue ; l'orfèvrerie du détail scénique et les larges enjambements qui relient ou délient les sections du texte.

Car il n'y a point de confiance, encore moins de confession ou d'aveu, dans ces Mémoires. C'est au secret des tracés de l'écriture que s'opère le creusement d'une intimité : par le minutieux déroulé des descriptions qui donne à chaque élément ou objet désigné une charge d'affects inouïe. Et, par suite, une force métaphorique dont la singularité est, précisément, d'opérer dans le récit des transports à tous les sens du terme. Et rien n'est plus prégnant que la narration de cette prise sensuelle des corps et de la porosité dehors-dedans qui en résulte. Telle l'évocation de l'enfance par le biais des scènes aux vitraux de « la chapelle du collège » et des rites de la liturgie ponctuant « à l'aide de claquoirs de bois les différentes phases de l'office ». Car tous ces traits riment bientôt avec « la chapelle ardente » des funérailles et avec l'annonce faite au garçon : « presque aboyant : Ta maman est morte ! » ; à la suite de quoi le récit, dévidant le spectacle des fils de téléphone derrière la vitre du train et le jeu machinal de leurs effets avec la vitesse, se décrit lui-même, principe télé-phonique toujours de la narration, dans la distance, la variante, la surprise des phénomènes.

Prégnante tout autant est la palette des couleurs que le narrateur sait construire en une suite de mots, substantifs posés telle la substance par les touches du peintre, afin de donner toute la mesure (la dramaturgie parfois) d'une aube sur la Sibérie ou sur la Sologne, d'un couchant, des premières irisations du jour vues d'avion ; ou, *pareillement*, du cercle des jeunes filles de Madras « drapées dans des saris aux couleurs de fleurs ou de fruits : géranium, indigo, carmin, pervenche, cerise, pourpre, safran, grenat, vieux rose, citron, réséda ». L'événement dès lors est bien celui de l'advenir des mots sur la page et des cheminements imaginaires auxquels ils invitent. L'autobiographie manifeste ainsi clairement qu'elle est avant tout « portrait d'une mémoire » c'est-à-dire le lieu où chaque élément, tout en étant lié à une remémoration du vécu, est indissociable de la mise en œuvre qui le construit et, ce faisant, l'invente. Chaque trait est constitué et constituant d'un ouvrage qui forme un monde à soi. S'il y a révélation dans *Le Jardin des plantes*, c'est bien celle-ci : il ne saurait y avoir de récit de vie sans ce recueillement-là, le recueil de fragments, mis ensemble, bout à bout et cut-cut. Pas de mémoire sans coupe, assemblage, montage, périodicité : « ' Arrangements, permutations, combinaisons ' est le titre du premier chapitre que l'on étudie en Mathématiques Supérieures : c'est une assez bonne définition du travail auquel je me suis livré », écrit Claude Simon à propos de *La route des Flandres*⁵. De fait, le portrait d'une mémoire ne va pas sans une poétique du montage.

Le jardin public : récit de l'être-partagé

Les mémoires de Claude Simon sont donc fort éloignées de quelque exaltation du « jardin privé » de l'égotisme auquel nous sommes habitués le canon littéraire. C'est au contraire à l'enseigne du jardin public⁶ où cultiver l'art d'écrire que *Le Jardin des plantes* tente de faire le portrait de l'être-partagé qu'est l'humain : toujours sous le coup de la mémoire, dans le survenir, traversé d'autre(s) à tout propos. C'est, par la suite, un récit de la défaite et du renouveau qui peint l'être du passage, et Montaigne placé en exergue à l'entrée du volume affiche, précisément, quel travail de marqueterie entreprend le livre. « Aucun ne fait certain dessin de sa vie, et n'en délibérons qu'à parcelles. [...] Nous sommes tous de lopins et d'une con-texture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque moment fait son jeu. »

C'est donc à l'injonction de trouver (inventer) une forme de l'informe que répond l'écriture de Claude Simon. *Le*

Jardin des plantes retient ainsi la leçon de Flaubert c'est-à-dire la nécessité de peindre « par tableaux détachés », mais l'entreprise ici se fait plus radicale : elle prend par les racines, celles, linguistiques, du texte même, donnant ainsi la portée d'une ontologie négative à l'écriture de la mémoire. Car le rigoureux calcul de la composition fictionnelle laisse du jeu à l'essai, n'oubliant jamais qu'« il est impossible à qui que ce soit de raconter ou de décrire quoi que ce soit d'une façon objective », qu'« il n'existe pas de style neutre ou comme on l'a aussi prétendu d'écriture ' blanche ' » ; et c'est par la voix de Conrad, en exergue de la partie III, que le narrateur souligne le paradoxe de sa tentative : « 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. »

La forme de fragments marqués de larges interruptions, sorte de fondu au blanc de la narration, la diversité des corps typographiques, des alinéas et des indentations du texte sont donc autant de tracés de ces jardins publics de l'être : une singularité travaillée de pluriel, un singulier-pluriel irréductiblement. Le récit de vie présente ainsi un découpage calculé : des massifs contournables, des allées, des croisées, des plates-bandes aux dessins rares, des espaces à l'écart ou au contraire des lieux plus communs. Mais tous ces dispositifs font aussi mouvement l'un vers l'autre, ou lancent des appels d'un bout à l'autre du livre sous l'effet des chemins de lecture. Le singulier narrateur y vole en éclats dans la variabilité des fils narratifs, tour à tour « je », « il », « il (S) », « CS ». La surface de la page se fait partition, assemblage de parcelles et lopins, lotissant le texte selon les règles de la géométrie et de la topographie. La description d'un tableau de Gastone Novelli se trouve par exemple mise en regard, par l'irruption d'une diagonale, avec le récit d'un épisode de la débâcle de 40. La page, ainsi audacieusement lacérée, coup de mémoire comme d'un obus, porte le lecteur à lire non seulement les liaisons mais les déliaisons du souvenir, ainsi que des coups d'écriture qu'elles requièrent. Les vingt premières pages du volume présentent, de la sorte, une écriture divisoire, c'est-à-dire en fait les modalités d'une autre grammaire à l'œuvre. Où la littérature entend donner à lire accords et accros, ajointements et disjointures, le clin d'œil, le rien de temps, bref, l'intervalle où se tient le récit de l'être au-partage-au passage.

Dans *L'acacia*⁷, il y avait le narrateur écrivant auprès de l'arbre. Avec *Le Jardin des plantes*, récit qui fait don de généa-

logies inconnues ou méconnues, de reprises, de repousses, c'est le livre même qui est arbre. Un arbre de vie, c'est-à-dire de connaissances comme d'inconnaisances, arbre dont chaque lecteur ou lectrice a la chance de devenir un rameau. Menu rejeton. De tous les arbres évoqués dans *Le Jardin des plantes* de Claude Simon, « pin d'Alep », « jeune acacia », « magnolia », « Platane d'Anatolie planté par Jussieu en 1785 », c'est celui qui s'inscrit dans la fenêtre du convalescent qu'il m'importe de retenir : « Dans les ténèbres le pommier en fleurs semblait luire faiblement, comme phosphorescent. » ■

1. *Le Jardin des plantes*, par Claude Simon, Minuit, 1997.

2. *La route des Flandres*, par Claude Simon, Minuit, 1960.

3. Dans une lettre qu'il m'adresse de Paris le 30 décembre 1998, Claude Simon précise sur ce point : « En même temps qu'à eux, S. pense paradoxalement : ' Pauvres bougres, pauvres bougres, etc. ', lorsque par les fenêtres de l'appartement des Leiris, il voit passer de l'autre côté de la Seine, sur le quai du Louvre, la colonne des camions camouflés de feuillets emmenant les jeunes soldats allemands vers le front de Normandie en juillet 44. Je dis ' paradoxalement ', car c'est de son propre appartement où travaillent au même moment les gens des Renseignements Militaires du F.L.N. (Front de libération nationale) que partira le soir même (ou est déjà partie) la dépêche – ou plutôt le message – signalant à Londres le mouvement de cette colonne qui va, sans tarder, être bombardée à mort par la R.A.F. Je pensais que ces jeunes Allemands (même peut-être S.S.) étaient, eux aussi, de ' pauvres bougres '. »

4. Les initiales désignent respectivement « Jean Ricardou » et « Alain Robbe-Grillet » (NDR).

5. « Notes sur le Plan de montage de *La route des Flandres* », dans *Claude Simon, Chemins de la mémoire*, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Le Griffon d'Argile/Presses universitaires de Grenoble, 1993, p. 186-187.

6. C'est sous ce titre : Les jardins publics, que Claude Simon a publié en 1995 quelques extraits inédits du livre, dans *Les sites de l'écriture, Colloque Claude Simon*, Queen's University, textes réunis et présentés par Mireille Calle-Gruber, Éditions Nizet, Paris, 1995, p. 25-37.

7. *L'acacia*, par Claude Simon, Minuit, 1989.

Claude Simon a publié : *Le tricheur*, Sagittaire, 1946 ; *La corde raide*, Sagittaire, 1947 ; *Gulliver*, Calmann-Lévy, 1952 ; *Le sacre du printemps*, Calmann-Lévy, 1954 ; *Le vent, tentative de restitution d'un retable baroque*, Minuit, 1957 ; *L'herbe*, Minuit, 1958 ; *La route des Flandres*, Minuit, 1960 ; *Le palace*, Minuit, 1962 ; *Femmes, Sur vingt-trois peintures de Joan Miró*, Maeght, 1966 ; *Histoire*, Minuit, 1967 ; *La bataille de Pharsale*, Minuit, 1969 ; *Orion aveugle*, Skira, 1970 ; *Les corps conducteurs*, Minuit, 1971 ; *Triptyque*, Minuit, 1973 ; *Leçon de choses*, Minuit, 1975 ; *Les Géorgiques*, Minuit, 1981 ; *La chevelure de Bérénice*, Minuit, 1984 ; *Le discours de Stockholm*, Minuit, 1986 ; *Album d'un amateur*, Rommerskirchen Verlag, 1988 ; *L'invitation*, Minuit, 1988 ; *L'acacia*, Minuit, 1989 ; *Photographies*, Maeght, 1992 ; *Le jardin des plantes*, Minuit, 1997.