HAL
open science

Mémoire et fiction, à propos du Jardin des Plantes de Claude Simon

Marie Hartmann

To cite this version:

Marie Hartmann. Mémoire et fiction, à propos du Jardin des Plantes de Claude Simon : la réécriture du texte consacré à Gastone Novelli. Seconde édition de la Semaine de la mémoire - Table ronde : Mémoire et fictions littéraires (XXe et XXIe s.), MRSH; Cyceron; B2V; le Mémorial de Caen; Relais d'sciences, Sep 2016, Caen, France. [4 p.]. hal-02144490

HAL Id: hal-02144490

https://normandie-univ.hal.science/hal-02144490

Submitted on 30 May 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Mémoire et fiction

Paru en 1997, *Le Jardin des Plantes* est l'avant-dernier roman de Claude Simon. Il se présente comme une vaste fresque autobiographique dans laquelle l'auteur entremêle des souvenirs de voyages et de rencontres à des souvenirs de son passé qu'il a déjà racontés dans d'autres récits. Il y évoque à nouveau la déroute de son escadron et sa manière de traverser l'expérience de la seconde guerre, thèmes qui dominent *La Route des Flandres* et *L'Acacia*, le roman qui précède immédiatement *Le Jardin des Plantes*. Il insère des fragments de la correspondance de ses parents, que l'on trouve aussi dans le roman nommé *Histoire* et encore dans *L'Acacia*. Il complète également un texte consacré aux œuvres de son ami peintre, Gastone Novelli, texte écrit en 1962. Dans celui-ci, il avait simplement résumé sa vie : après sa déportation en Allemagne, Novelli est parti au Brésil où, perdu dans la jungle, il a finalement sympathisé avec les indigènes qui l'ont aidé. Ce rappel biographique fait, le texte destiné à servir de préface au catalogue d'une exposition des toiles du peintre, se concentre sur la description de certaines d'entre elles. Novelli est mort au moment où Simon écrit *Le Jardin des Plantes*. Il y a donc dans la reprise de ce texte une forme d'hommage à l'ami disparu. C'est une manière de conserver la mémoire de sa vie et de son œuvre. Après avoir rappelé brièvement les rapports entre écriture et oubli chez Simon, je prendrais appui sur ces deux textes, celui de 1962 et celui de 1997, pour montrer ce qu'apporte cette réécriture.

La mémoire est le soubassement et l'aboutissement de l'écriture de Claude Simon. Comme pour tout sujet, elle est constitutive de son identité. Mais, comme il travaille sur des matériaux autobiographiques, cette identité et cette mémoire sont étroitement corrélées au travail de l'écriture. Toute son œuvre est une tentative de restitution de ses souvenirs, de la manière la plus juste. Mais le vécu résiste à l'appropriation comme il l'indique dans le texte de 1962 : « Sans arrêt, irrémédiablement et inexorablement, la vie échappe à notre désir de connaissance et de possession. » [1] Dans le roman ultérieur, la mise en scène d'un entretien avec un journaliste permet de réexposer ce thème. Les souvenirs se dérobent. L'auteur insiste sur cette perte : « 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.»[2] Le temps échappe à toute préhension et il ne reste du passé qu'un « magma confus d'émotions et de sensations » : « Les deux personnages, l'un réfléchissant, essayant de se souvenir exactement de 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 incrédible pour lui que pour son interlocuteur. »[3] Plus encore, il montre la dislocation et la disparition irrémédiable de pans de vie entiers en faisant apparaître ce magma sur la page même du livre. Précédé de deux épigraphes qui en annoncent l'orientation autobiographique, le dispositif typographique des premières pages expose en effet l'incomplétude et la discontinuité de cette entreprise de remémoration. Les bribes d'un passé récent ou ancien se disséminent et se mêlent sur les pages. L'ampleur des blancs qui les sépare figure la trace de l'oubli. Ils marquent les trous de mémoire. Le fait qu'ils coupent parfois une phrase en cours renchérit sur ce point, le souvenir apparaît comme arrêté, interrompu, effacé. Il demeure partiel et aux contours indéterminés, semblable à ces « lopins » de vie et de soi auxquels fait allusion la première épigraphe du récit : « *Aucun ne fait certain dessain de sa vie et n'en délibérons qu'à*

[1] Claude Simon, « Novelli ou le problème du langage », d'abord paru en italien en janvier 1963, repris dans *Les Temps modernes*, n° 629, novembre 2004- février 2005, p. 82.
[2] Claude Simon, *Le Jardin des Plantes* dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2006. Toutes les références renvoient à cette édition. On abrège le titre en JP, p. 960.
[3] JP, p. 1112.

parcelles. Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant faict son jeu. »[4] Il est à la fois limité et incertain.

Les mots échouent à restituer pleinement le passé et pire, ils en déforment les moments conservés. L'écrivain commente les choix commerciaux de certains éditeurs optant pour des couvertures aux couleurs dramatiques pour illustrer ses livres : « D'une manière générale les couleurs des jaquettes tirent sur le rouge et le noir. Feu et ténèbres. »[5] Il souligne leur discordance par rapport au souvenir. Elles sont mensongères : « Alors pas d'arbres à moignons, pas de dramatique ciel noir et rouge, [pas de monceaux de morts, pas de chemin défoncé par les flaques :] un beau soleil, la verte campagne, [seulement ce chapelet de décharge publique, et en fait d'assourdissant tapage guerrier rien que le tranquille crépitement des sabots de cinq chevaux accompagné par l'écho de plus en plus faible d'un canon […] »] [6] Ce décalage entre les impressions conservées et leur traduction écrite se vérifie dans l'incompréhension de l'autre : les éditeurs mais aussi le journaliste avec lequel l'écrivain s'entretient. Une communication directe est impossible et il le dit lui-même au journaliste : « Il a dit : Oui je comprends je… J'ai dit : Non Vous ne comprenez pas Vous ne pouvez tout simplement pas C'est absolument impossible. »[7] Chacun est dès lors renvoyé à la solitude d'un vécu secret et perdu comme l'annonce une nouvelle épigraphe empruntée 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.* »[8] Cependant, qu'il soit peut-être impossible de transmettre les sensations passées ne conduit pas à un renoncement abattu mais à la reprise d'un travail acharné. Dès le début du livre, l'auteur met en avant sa maladresse langagière mais aussi ses efforts. Le roman s'ouvre par ces mots : « m'efforçant dans mon mauvais anglais » [9] et Claude Simon a indiqué que l'incipit du roman aurait pu être « m'efforçant dans mon mauvais français »[10]. De plus, il introduit d'emblée un questionnement sur l'exactitude de ses analyses rétrospectives. L'ouverture se poursuit par : « peut-être que j'avais trop bu […] ».[11] Plus avant, dans l'échange avec le journaliste, il infère à nouveau l'incompréhension des éditeurs à ses difficultés avec la langue pour en tirer la conclusion qu'il faut recommencer à raconter : « Alors j'ai sans doute mal raconté tout ça et il faudrait reprendre : heure, état des lieux, personnages, bruits, actions… »[12] Or, dans le moment même où il formule ce jugement, il est déjà en train de reprendre ces récits antérieurs et, en particulier de réécrire le texte consacré à Novelli. En plus de la volonté d'ajuster, de rectifier les images produites, en comparant ces deux textes, on mesure le sens de cette réécriture. Elle donne un surplus de vie à Novelli par l'expansion que procure la fiction. Il suffit, pour s'en assurer, de vérifier la différence de taille entre l'évocation de cette aventure dans le texte premier et dans le roman. Ce qui n'était qu'un bref résumé biographique dans le texte-source prend l'ampleur d'une nouvelle que l'on pourrait intituler « Novelli en Amazonie ». Cette nouvelle prend appui sur un texte-source. Le narrateur insiste sur le fait qu'il ne fait que rapporter une histoire racontée par le peintre : « Il raconta tout cela dans une

[4] JP, p.903.
[5] JP, p. 973.
[6] JP, p. 1094.
[7] JP, p. 970.
[8] P. 1061.
[9] JP, p. 907.
[10] Mireille Calle-Gruber, *Le Grand temps*, Essai sur l'œuvre de Claude Simon, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2004, p. 173-174.
[11] JP, p. 907.
[12] JP, p. 973.

de ces petites tavernes du Trastevere […] »[13] Et, pour attester encore de l'importance de ce récit premier, il insère à de nombreuses reprises dans le sien : « Il dit » ou « Il expliqua »[14] Mais ces souvenirs de Novelli ne sont pas une simple transcription de ses propos. L'écrivain qui note les lacunes de ceux-ci, en propose les hypothétiques prolongements : « il ne dit pas pourquoi il les trouvait sympathiques, si c'était parce qu'ils incarnaient le contraire d'une civilisation capable d'engendrer des philosophes aussi bien que des bourreaux […] ou si c'était leur façon de vivre ainsi fondus dans la nature et à son contact direct […] »[15] En même temps qu'il restitue les souvenirs de son ami, il en invente d'autres possibles. Cette part d'invention, c'est-à-dire la part d'une autre possible mémoire, inextricablement mêlée aux souvenirs attestés, est en fait immédiatement annoncée dans l'ouverture du récit avec le questionnement : « peut-être ». En plus du pacte biographique établi dans les épigraphes, Simon instaure avec ce « peut-être », un pacte fictionnel, fondé sur la vraisemblance, qui vient le compléter en introduisant d'autres modes de compréhension des souvenirs. Il rappelle que tout souvenir est susceptible d'interprétation variée. Ils contiennent en eux-mêmes de multiples possibilités d'expansion narrative et constituent un support pour l'imagination. Celle-ci, en leur agrégeant d'autres images, supplée partiellement aux trous de mémoire, sans prétendre les combler. La réécriture augmente les souvenirs en en proposant d'hypothétiques prolongements mais également en les figurant d'une autre manière.

En effet, comme on l'a vu, les premières pages montrent le chaos de la mémoire. Elles en constituent une image non seulement au sens poétique du terme mais aussi au sens pictural. La transposition est une autre forme de mise en images des souvenirs de Novelli et une autre façon, mimétique, de saluer sa mémoire. Cette pratique est d'ailleurs allusivement annoncée dans le premier segment de l'épigraphe issue des *Essais* : « Aucun ne fait certain dessain de sa vie », le terme choisi fait se rejoindre le projet de vie et son dessin, la manière dont il est figuré. Afin que le lecteur, comme le journaliste qui en est une sorte de double, ne demeure pas « aveugle »[16] devant les images du passé, Simon les rehausse, les redouble grâce à une mise en page et en couleurs originale. Il les fait des textes-images. Plus précisément, les pages 914-915 peuvent être lues et vues comme des objets visuels inspirés par les œuvres du peintre. En commentant l'une d'elle, en 1962, il avait comparé l'une de ses parties à un « échiquier » et à un « carrelage »[17]. Le premier est devenu un damier et le second demeure. Et ces pages sont construites selon un dispositif typographique qui fait apparaître des rectangles inégaux dont les lignes s'écartent ou se rapprochent. Plus avant, dans le texte de 1962, Simon indiquait ce que ces toiles signifiaient pour lui : « Sans arrêt, irrémédiablement et inexorablement, la vie échappe à notre désir de connaissance et de possession. Nous ne pouvons en saisir que des lambeaux éphémères, des fragments. Formes, mots qui se désagrègent, qui s'émiettent puis se recomposent à nouveau suivant le caprice de leurs lois propres, monstres faits de nombreuses mamelles, d'objets isolés par la mémoire ou par l'émotion, qui se regroupent selon de nouvelles structures dont les lois [sont] oniriques ».[18] Dans les pages présentées, il adapte également ce qu'il ressentait alors. On y voit « ces objets isolés par la mémoire » présentés sous la forme d'un damier géométrique de fragments textuels désagrégés par leur discontinuité externe et interne, celle-ci étant particulièrement due à l'absence de ponctuation. L'ensemble donne une impression de confusion accrue par le mélange des langues. Il comporte pourtant des éléments qui se regroupent. Ils suivent le mécanisme de condensation

[13] JP, p. 1076.
[14] JP, respectivement p. 1076 et p. 1077.
[15] JP, p. 1079.
[16] JP, p. 960.
[17] Claude Simon, « Novelli ou le problème du langage », *art.cit.*, p. 79.
[18] *Ibid*, p.82.

et de déplacement qui est celui des rêves selon Freud si l'on entend ces deux termes comme des axes géométriques et des lignes poétiques, ce qui correspond aussi au commentaire qu'en avait fait Lacan. Considérant ces pages, on observe les déplacements de gauche à droite avec une reprise des mêmes mots et des mêmes couleurs. Le thème récurrent de l'eau introduit la comparaison des axes de composition des peintures au carrelage d'une piscine. Il induit également par métaphore, la transformation des avions ennemis en « squales ». De leur côté, les titres des tableaux de Novelli créent de menus liens thématiques entre les fragments : l'érotomanie mentionnée est suivie d'un fragment érotique. Le blasphème est effectif par la présence de Moïse et de son frère Aaron, dans cet élément érotique. *The road of discovery* est décrite comme une « longue côte pavée ». Le ciel est aussi celui où nagent les avions ennemis et la goutte d'eau annonce le ruisseau dans lequel le personnage se débat avec sa jument. Cette construction typographique et poétique isole la citation de Churchill qui condense l'opinion de l'auteur sur la deuxième guerre mondiale. Elle lui confère une puissance critique et pathétique accrue par cet isolement, pourtant relatif si l'on se souvient que l'œuvre de Novelli résulte du traumatisme issue de cette guerre et que les épisodes des avions ennemis et de la jument appartiennent à cette même époque pour ce qui concernent le narrateur-personnage. Cette configuration poétique et plastique combine ainsi présentation, représentation des tableaux et impressions de spectateur dans les salles de galeries mentionnées. Elle constitue un autre effort pour transmettre à la fois le souvenir de l'œuvre de Novelli et les sensations qu'elle générait.

L'exemple de Novelli et le rapprochement entre ces deux textes montrent que la réécriture pour Simon, ne consiste pas à corriger ou à rectifier les images premières mais à les amplifier et à en créer de nouvelles. L'écriture déforme mais reforme également et le souvenir procède de ce travail de composition artistique, médiatisé par d'autres artistes, sans cesse à reprendre. En conduisant à la création d'images actualisées du passé, la réécriture est une forme de résistance à l'écoulement du temps. Elle vise à abolir la distance entre les temps. En reprenant 35 ans après le texte de 1962, Simon inscrit les souvenirs de ses discussions avec Novelli et de l'observation de ses toiles dans le présent de son écriture qui les compose et recompose partiellement.

Ce travail, qui demeure inabouti, sollicite celui du lecteur. En effet, Claude Simon table sur la capacité de lier qui est le propre de la lecture. Il appartient au lecteur de combler en partie les blancs en découvrant les liens métaphoriques, sensuels ou colorés qui associent les souvenirs entre eux. Il déploie lui aussi des hypothèses de lecture qui relient de manière variée les différents fragments. En regard de celle de l'auteur, la mémoire d'un lecteur-spectateur est mise à contribution pour instaurer des lignes de continuité dans cet assemblage disparate. Ce travail d'invention, au double sens de découverte et de création, apparient à nouveau l'auteur et le lecteur. Le second réitère l'effort du premier. Ce faisant, dans le présent de sa lecture, il actualise ces bribes du passé. On pourrait presque dire qu'il l'écrit au présent. La mémoire pour Claude Simon n'est donc non pas tant une reconstitution de bribes de souvenirs qu'une constitution nouvelle de ceux-ci. Elle ne trouve son achèvement que dans celle du lecteur qui se les approprie dans le temps de sa lecture. Comme le dit Roland Barthes[19] : « le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune ne se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ».

Marie Hartmann

[19] Roland Barthes, *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 66.