

République Algérienne Démocratique et Populaire.
Ministère de l'enseignement supérieur et de la Recherche Scientifique
Université El Hadj Lakhdar. Batna.



Faculté des Lettres et des Sciences Humaines
Département de Français
Ecole Doctorale de Français
Antenne de Batna

Thème

Techniques de brouillage générique
**Techniques de brouillage générique
et polyphonie des voix dans
Le Jardin des Plantes de Claude Simon**

Mémoire élaboré en vue de l'obtention du diplôme de Magistère
Option: Sciences des textes littéraires

Sous la direction du:
Dr. Rachida SIMON

Présenté & soutenu par:
Melle. Dalila AGGOUN

Membres du jury:

Président : Pr. Hadj MILIANI, Université de Mostaganem.

Rapporteur : Dr. Rachida SIMON, M.C., Université de Batna.

Examineur: Dr. Kamel ABDYOU, M.C., Université de Constantine.

Examineur: Dr. Saïd KHDRAOUI, M.C., Université de Batna.

Année universitaire
2006 — 2007

Dédicace

*Que toute personne ayant, de près ou de loin,
contribué à ma formation, trouve ici l'expression de ma
gratitude et de ma profonde considération.*

Remerciements.

Je tiens à remercier particulièrement ma directrice de recherche madame Simon Rachida qui n'a jamais cessé de me pousser à donner le meilleur de moi-même.

Je la remercie pour sa disponibilité, ses encouragements, son soutien moral, et ses précieux conseils sans lesquels un tel travail n'aurait ni été envisagé, ni terminé dans les délais.

Je remercie tous mes enseignants de Sétif et de Batna pour m'avoir formée.

Je remercie les responsables de la bibliothèque nationale d'El hemma, et le CCF d'Alger pour la bibliographie qu'ils ont mise à ma disposition.

Je remercie énormément mon directeur M. Souileh Mahmoud pour sa compréhension et sa coopérativité, sans lesquels je n'aurais jamais pu concilier entre l'enseignement et la recherche.

Merci à toutes les personnes qui me liront.

Sommaire :

Introduction générale.....p.5

Première partie : la technique de collage

Chapitre I : Claude Simon, l'homme et l'œuvre.

1-	Présentation de l'auteur.....	p.11
2-	Parcours littéraire.....	p.14
2-1-	Le tournant de 1957.....	p.14
2-2-	La consécration du Nobel.....	p.15
2-3-	Œuvres de Claude Simon.....	p.16
3-	Présentation et résumé du roman.....	p.18

Chapitre II : la technique de collage.

1-	Historique du collage avant le XX ^e siècle.....	p.21
2-	Le collage moderne dans les arts plastiques.....	p.23
3-	Le collage en littérature.....	p.27
3-1-	Le fragment en littérature.....	p.27
3-2-	Le collage littéraire.....	p.32

Chapitre III : le collage dans *Le Jardin des Plantes*.

1-	Au plan formel.....	p.36
1-1-	L'artifice typographique.....	p.36
1-2-	La ponctuation.....	p.39
1-3-	La phrase.....	p.44
2-	Les types de fragmentation.....	p.50
2-1-	La fragmentation majeure.....	p.52
2-1-1-	les fragments à caractère autobiographique.....	p.52
2-1-2-	les fragments à caractère historique.....	p.57
2-1-3-	les fragments à caractère critique.....	p.60
2-2-	La fragmentation mineure.....	p.62
2-2-1-	les séquences et les segments.....	p.62
3-	Les possibles compositionnels.....	p.64
3-1-	Les éléments migrants.....	p.65
3-2-	Les jeux de dédoublement.....	p.70
3-2-1-	La mise en abyme simple.....	p.71
3-2-2-	La mise en abyme répétée.....	p.74
3-2-3-	La mise en abyme spécieuse.....	p.75

Bilan de la première partie..... p.78

Deuxième partie : la polyphonie.

Chapitre 1 : l'hybridité romanesque.

Introduction.....	p.80
1- Les sous-genres romanesques.....	p.82
1-1- l'essai de soi.....	p.82
1-2- le récit d'enfance.....	p.84
1-3- le roman historique.....	p.84
1-4- le récit d'aventures.....	p.85
1-5- le roman d'apprentissage.....	p.86
1-6- le récit ethnographique.....	p.86
1-7- le roman de vocation.....	p.88
2- Modes d'écriture et pactes de lecture.....	p.89
3- Les tons.....	p.90
3-1- le ton lyrique.....	p.90
3-2- le ton épique.....	p.91
3-3- le ton critique.....	p.91

Chapitre 2 : la polyphonie des voix dans le roman.

1- Aperçu historique sur le concept de polyphonie.....	p.93
2- La dimension polyphonique du roman.....	p.96
2-1- Le plurilinguisme.....	p.96
2-2- La plurivocité.....	p.99
2-2-1- Voix explicites.....	p.99
2-2-1-1- Les acteurs narrateurs.....	p.100
2-2-1-2- Le narrateur anonyme.....	p.102
2-2-2- Voix implicites.....	p.106
2-2-2-1- La voix des parents défunts.....	p.106
2-2-2-2- La voix étouffée de l'HISTOIRE.....	p.107
2-2-2-3- La voix de la Russie.....	p.109
2-2-2-4- La voix de la mélancolie.....	p.111
2-3- Analyse de quelques variations polyphoniques.....	p.113

Chapitre 3 : Le dialogisme

1- Aperçu historique sur le concept de dialogisme.....	p.118
2- Les formes de dialogisme dans le roman.....	p.120
2-1- Le dialogisme idéologique :.....	p.121
2-1-1- Personnification des idées et divergences idéologiques.....	p.121
2-1-2- Irrationalité psychologique et expression de l'aliénation.....	p.123
2-2- Le dialogisme discursif.....	p.128
2-2-1- le monologue.....	p.128
2-2-2- le discours relaté.....	p.134
2-2-2-1- le style direct.....	p.134
2-2-2- 2- le style indirect.....	p.135
2-2-2- 3- le style indirect libre.....	p.138
Conclusion générale.....	p.143
Références bibliographiques.....	p.148
Annexes.....	p.152

Introduction générale.

Les traumatismes laissés dans les consciences par les massacres des première et deuxième guerre mondiale, de l'holocauste et de la guerre froide ont généré la remise en cause de certitudes jusque là incontestées, et ont installé une fois pour toutes *l'ère du soupçon*¹ auprès d'une génération qui a miraculeusement survécu aux épreuves les plus meurtrières. Dès lors, l'entreprise de rupture avec les valeurs qui ont conduit à cette faillite de la société était la plus radicalisée dans la production des nouveaux romanciers. Ces derniers, en prônant le rejet définitif de l'illusion romanesque au détriment du travail purement formel, en déclarant (d'après Jean Ricardou) qu'*il ne s'agit plus d'une écriture de l'aventure mais d'une aventure de l'écriture*, en réfutant les notions de personnage, de texte et d'auteur, en bannissant également les lois de causalité et en cassant l'illusion réaliste, n'ont fait qu'engendrer une nouvelle crise des valeurs, que l'après Nouveau Roman ou le postmoderne tachera d'estomper (ou d'accentuer).

En effet, la littérature postmoderne, bien qu'elle ait amarré un retour du narratif, remet davantage en question, aussi bien au niveau, de la forme qu'à celui du contenu, les notions d'unité, d'homogénéité et d'harmonie, puisque le métissage des genres et des formes de discours, mais surtout la pratique fragmentaire de l'écriture sont ses pierres de touche. A la fois substrat et cachet du postmodernisme, l'écriture fragmentaire se trouve donc systématisée dans la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle, comme une nouvelle tendance pour dire cet éclatement des genres et des codes habituels : de *Papiers collés* de Georges Perros², *au Jardin des plantes* de Claude

¹ Expression empruntée à un titre de Nathalie Sarraute.

² Perros, Georges, *Papiers collés*, Paris, Ed. Gallimard, 1960

Simon³, en passant par *Fragments d'un discours amoureux* de Roland Barthes⁴, et *Fragments* de Jean Baudrillard⁵, l'écriture fragmentaire semble être la forme-sens pour dire l'incomplétude, l'inachèvement, l'hétérogénéité, le désordre et l'insignifiance du monde et des choses. Pourtant, Si chez ces auteurs, comme chez bien d'autres, les dispositifs de l'écriture fragmentaire varient, le collage, la réécriture et l'intertextualité restent les principales assises de cette poétique du fragment.

Le choix du *Jardin des Plantes* de Claude Simon, comme corpus d'analyse, est essentiellement motivé par le fait que cet auteur utilise le collage d'une manière tout à fait nouvelle et appropriée, non seulement pour rapprocher à l'intérieur d'un texte unique, des mondes et des contenus disparates, mais en utilisant le procédé pour dire l'impossibilité d'une unification, ou d'un assemblage "harmonieux" dans quelque texture que ce soit, de ce qui, dans la vie déjà, est fragmenté, désordonné et hétérogène.

Avec la pratique généralisée du collage, dont l'auteur assume parfaitement le choix, c'est, on dirait, tout le texte qui vole en éclats puisque l'écrivain en procédant volontairement à une dissémination "anarchique" de petits bouts de textes, relevant de domaines variés et appartenant parfois à des scripteurs eux aussi divers, fait non seulement éclater la structure du roman, mais remet même en question à la fois l'inscription générique du texte: "roman" et la valeur même de la littérature.

A partir d'un tel constat, nous nous sommes posée la question suivante : le roman tel que conçu et tissé par Claude Simon peut-il être considéré comme une œuvre en soi, ou seulement comme *un amalgame des fragments épars d'une vie d'homme*, tel que signalé par la quatrième de couverture? Autrement dit, un roman fait d'associations les plus insolites peut-il contenir la cohérence indispensable à sa lecture ?

³ Simon, Claude, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Ed Minuit, Paris, 1997

⁴ Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Ed. Le Seuil, 1977

⁵ Baudrillard, Jean, *Fragments*, Paris, Ed. Galilée, Coll. Memories, 1995

De plus, cette écriture discontinue, entrecoupée, asymétrique, ces contenus rassemblant des coupures de journaux ou de livres que l'auteur intègre à ses trames, des fragments d'archives militaires censés ne figurer que dans les fascicules d'Histoire, intercalés avec des contenus purement romanesques, et rendus par une pluralité étonnante de voix narratrices, tout cela relève-t-il d'un simple exercice de style de la part de l'auteur visant à casser les normes, à innover d'un point de vue à la fois formel et thématique afin de déjouer toutes les attentes des lecteurs en brouillant à chaque fois toute piste de lecture ? Ou alors...cette nouvelle écriture serait-elle le signe d'une baisse de l'énergie créatrice de cet octogénaire -au moment de l'écriture du roman- ou découle-t-elle plutôt d'un choix intellectuel répondant à un besoin mais aussi à un devoir de représenter le monde dans son morcellement, son émiettement, son éclatement, et partant, représenter- retracer le portrait de cette mémoire de l'auteur, une mémoire dont les circonvolutions assemblent analogiquement puis éjectent simultanément faits et contenus, qu'aucune logique ne semble associer ? Le texte serait-il, dans ce cas, une mise en scène de la mémoire ?

Telles étaient nos hypothèses de départ. Pour les vérifier, nous avons orienté notre recherche selon deux axes qui, ensemble, constituent, à notre sens, une possibilité de lecture du roman : Ces deux orientations sont la technique de collage, et l'effet inévitable qu'elle produit, à savoir la polyphonie. Le choix de la première orientation se trouve expliqué par la variabilité des fragments qui composent le roman et qui relèvent, pêle-mêle, de l'autobiographie, de la fiction, de l'Histoire, de la peinture, de la sculpture, de la littérature, de la photographie, de la poésie, du cinéma, de la critique littéraire... l'hétérogénéité des matériaux mais surtout leur contiguïté sur l'espace de la feuille nous a immédiatement fait penser aux pratiques nihilistes du début du siècle qui

utilisaient toutes formes de collage pour choquer, mais surtout pour casser et subvertir tous les canons esthétiques. La deuxième orientation de notre réflexion est due à l'inévitable effet que produit la coexistence de ces contenus dont la prise en charge énonciative se trouve éparpillée entre une pluralité d'énonciateurs.

Le plan qui répond à ces deux objectifs est lui aussi agencé en deux parties dont chacune est composée de trois chapitres. Dans la première partie, après un aperçu biographique et un autre bibliographique puis une présentation du roman et une analyse du contenu, nous avons jugé utile d'opérer, dans le deuxième chapitre un détour par la théorie du collage, puisque la technique n'est pas au départ le propre de la littérature mais des arts plastiques, ce détour est motivé par le souci de dire que si une circularité des techniques et des procédés entre les différentes formes d'expression est possible à cette époque, c'est que le souci qui l'impulse est partout identique. Ce chapitre vise à expliquer, donc, que l'appropriation par les écrivains de la technique est animée par le même désir que celui des plasticiens pour dire l'éclatement du monde. Pour vérifier cela dans le roman, nous avons subdivisé le troisième chapitre en trois sous- chapitres.

Dans le premier, nous avons tenté, après l'analyse de quelques fragments, de démontrer à quel point la fragmentation est systématique puisqu'elle ne coupe pas uniquement le texte qui devait se présenter dans la continuité, mais qu'elle atteint les principaux constituants de la phrase même. Tout en nous appuyant sur la théorie de Jean Ricardou, nous avons tenté une démonstration des deux types de fragmentation, qui précèdent bien évidemment le collage, que le texte subit: ainsi, une fragmentation majeure a donné les différents fragments que l'on a classés en plusieurs sous-genres littéraires et une fragmentation mineure a produit des séquences qui finalement ne sont que des suites de segments.

Après une démonstration des modalités de fragmentation dans le roman (que nous avons essayé de porter au jour), les mots pivots entre fragments, ainsi que le jeu des miroirs internes qui resserrent les interstices, remplissent les blancs et ramassent ces contenus qui *en dépit ou peut-être en raison même de leur apparente incohérence, constituent un tout pratiquement homogène et cohérent*⁶. Tel est la tâche à laquelle nous nous sommes appliquée dans le troisième sous chapitre intitulé "les possibles compositionnels".

La complexité de la construction, l'hétérogénéité des contenus, l'hybridité du système énonciatif, la pluralité des sous-genres littéraires et des voix narratives portent la polyphonie romanesque habituelle au-delà des limites de ses possibilités tellement la conception simonienne du roman complexifie les possibles et les combinaisons tant narratifs que discursifs. Pour démêler, donc, contenus et voix participant notablement à l'installation de cette polyphonie, nous nous sommes appliquée à démontrer dans le premier chapitre de la deuxième partie, comment l'hybridité romanesque est rendue par une pluralité de sous-genres littéraires, de tons, de modes et de pactes de lecture. Dans le deuxième chapitre, il nous a paru nécessaire de démêler les différentes voix qui installent la polyphonie dans le roman. Pour ce faire, dévoiler le plurilinguisme, la plurivocité, et les variations polyphoniques a été indispensable. Ce chapitre est bien évidemment introduit par une explicitation de la théorie bakhtinienne de la polyphonie.

Les interactions entre les personnages, les confrontations continues de leurs discours créent d'insurmontables tensions entre eux ; ce qui n'est pas sans engendrer un dialogisme tant idéologique que discursif dans le livre. Telle est notre préoccupation dans le dernier chapitre. Pour y parvenir, un aperçu historique sur le dialogisme est

⁶ Simon, Claude, *Le Jardin des Plantes, op.cit, p.202*

rapidement suivi d'une application dans le roman : pour l'analyse du dialogisme idéologique, l'étude du caractère dominant dans la psychologie des personnages, à savoir l'irrationalité s'est avérée inévitable. Ensuite, à travers quelques exemples de discours relatés, de dialogues et de monologues pris du roman, nous avons mis en lumière le dialogisme discursif. Enfin, l'analyse de la dimension dialogique du roman nous a permis de conclure que le chœur polyphonique est orchestré selon le mode du dialogisme.

En conclusion, nous essaierons de valider la supposition de départ à propos de la pratique fragmentaire de l'écriture, et l'appropriation du collage comme technique et comme moyen les plus efficaces pour dire dans "un nouveau réalisme", l'éclatement du monde et le désordre de la mémoire et de montrer de quelle manière, dans une langue typiquement simonienne, une écriture qui adapte le collage à ses besoins et exigences propres participe à consacrer une nouvelle poétique de l'écriture du discontinu.

Pour appuyer notre investigation, une bibliographie générale et une autre référentielle ont été indispensables. Il s'agit principalement d'essais critiques sur Claude Simon, et d'écrits théoriques sur le Nouveau Roman, le postmoderne, la technique de collage et sur la théorie de la polyphonie.

Chapitre I : Claude Simon : l'homme et l'œuvre.

1- Présentation de l'auteur.

Au delà d'une opinion commune le confinant dans le registre d'écrivain difficile, confus, laborieux, voire hermétique, Claude Simon s'avère être, bon gré mal gré, une des figures les plus imposantes mais aussi des plus méritoires du XX^e siècle. Son long et honorable parcours, ses talents et vocations multiples, son œuvre à la fois dense et originale ainsi que le nombre de prix dont elle est couronnée attestent bien de ses mérites.

L'auteur est né le 10 octobre 1913 à Tananarive (Madagascar), d'un père -Antoine Simon- d'origine paysanne et d'une mère -Suzane de Namiel -appartenant à une famille de la petite noblesse du Roussillon qui descend du général d'Empire Lacombe Saint Michel. Considéré comme une mésalliance par la famille de l'épouse, le mariage eut lieu après d'interminables fiançailles pendant lesquelles le futur père effectuera plusieurs longs voyages au gré de ses différentes affectations. Lorsque Claude Simon est né, son père est déjà capitaine d'infanterie de marine dans les troupes coloniales à Madagascar. Le déclenchement, l'année suivante, de la première guerre mondiale entraîne le retour de la famille Simon en France. Le 27 août 1914, le père meurt au combat dans la forêt de Jaulnay, dans la Meuse, près de Verdun. Claude passera sa petite enfance à Perpignan auprès de sa mère et peu avant la mort de celle-ci en 1924, il entre au collège Stanislas à Paris. Il y reçoit un enseignement de haute qualité qui sera couronné - en plus du premier prix de gymnastique et de dessin- par un baccalauréat mathématique élémentaire. Il abandonne rapidement la préparation à l'École Normale pour poursuivre les cours de peinture cubiste d'André Lhote. Il s'adonne également à la photographie. Ces deux arts habiteront la quasi totalité de ses œuvres littéraires ultérieures.

En 1934, il effectue son service militaire au 31^{ème} régiment de dragons de Lunéville. Attiré par la révolution espagnole, il rejoint, en 1936, Barcelone et aide à convoyer des armes dans les camps républicains, avant de revenir en France, ses espoirs républicains déçus. L'année suivante, il se remet à peindre, mais comprenant vite qu'il ne serait jamais un peintre de talent, il se lance dans l'écriture et il sera encore une fois interrompu par la guerre. Le 27 août 1939, jour anniversaire de la mort de son père, il est mobilisé au 31^{ème} régiment de dragons. En 1940, son régiment de cavalerie est anéanti par les blindés allemands durant les combats livrés sur la Meuse, de part et d'autre de la frontière belge. Le 17 mai, il échappe de peu à la mort avant que son colonel ne soit abattu.

Doublement marqué par l'art pictural et le collage comme techniques d'expression très en vigueur à cette époque, Simon se mettra à la peinture et pratique, à l'image des maîtres qui l'ont inspiré tels Mirô et Novalis, le collage dans des réalisations picturales qui ne seront que des tableaux d'amateur.

Fait prisonnier à Sobre-le-Château près d'Avesnes-sur-Helpe, dans le Hainaut, Claude Simon s'évade, fin octobre, et s'installe en zone libre dans l'hôtel de sa famille à Perpignan, où il se remet à peindre et à écrire. Il termine son premier roman, *Le Tricheur*, commencé avant la guerre, qu'il ne publiera qu'après la fin de l'occupation allemande en 1945.

En 1951, il se marie avec Yvonne Ducing. La même année il tombe gravement malade et ne se rétablit que deux ans plus tard. Il publie *Le Vent* en 1956 aux Editions de Minuit (qui prendra en charge l'édition de tous ses romans) où il fait la connaissance d'Alain Robbe-Grillet, de Michel Butor et de Robert Pinget.

Homme des nobles actions, il signe, pendant la guerre d'Algérie, le Manifeste des 121. Cette prise de position lui causera une inculpation pour injure envers l'armée française.

En 1971, il fait paraître *Les Corps Conducteurs*. La même année, il prend part au colloque de Cerisy-La-Salle sur le Nouveau Roman en compagnie de Butor, Ollier, Pinget, Ricardou, Robbe-Grillet et Sarraute. Et en 1974, le colloque de Cerisy- La- Salle est consacré à son œuvre. En 1978, il épouse Réa Karavas. Après la publication de plusieurs romans dont un monumental, *Les Géorgiques* (1981), il est, en 1985 lauréat du prix Nobel de littérature⁷. Il sera invité par diverses universités ; il voyagera partout dans le monde et ses ouvrages seront traduits dans une vingtaine de pays étrangers.

Tout au long de sa carrière, Claude Simon a fait paraître en plus des romans des écrits théoriques : *Femmes* (sur 23 peintures de Joan Mirò) en 1966, *Orion l'Aveugle* en 1970 et *Discours de Stockholm* en 1986 (sur sa poétique). Des photographies : *Photographie* en 1937- 1973 et *Album d'un Amateur* en 1988. En 1994, il publie sa correspondance avec Jean Dubuffet.

Le 06 juillet 2005, Claude Simon meurt à Paris à l'âge de 91 ans, laissant derrière lui une œuvre des plus colossales.

⁷ Voir annexe n° 1

2- Parcours littéraire de Claude Simon.

Comptant parmi les plus grands écrivains de la modernité, Claude Simon a contribué au renouvellement de l'art romanesque en composant des œuvres puissantes, loin des canons traditionnels.

Bien qu'elles soient *de facture relativement classique*⁸ -autrement dit des romans d'histoires-, les premières oeuvres de Claude Simon voient déjà émerger *sa quête d'identité et ses préoccupations esthétiques*⁹ : *Le Tricheur* (1945) est truffé de monologues intérieurs. *La Corde Raide* (1947) intériorise le modèle de confession-essai. *Gullivers* (1952) entrecroise des destins multiples sur fond de collaboration, de délinquance et de passions malheureuses. *Le Sacre du Printemps* (1954) se fonde sur les impressions paroxystiques d'un jeune homme confronté à un tourbillon de conflits familiaux, d'échos de guerres et de duperies.

2-1- Le tournant de l'année 1957 : L'année 1957 constitue un véritable tournant dans le parcours de Simon. En publiant *Le Vent* (1957) et *L'Herbe* (1958) aux éditions de Minuit, l'auteur trouve sa place parmi les nouveaux romanciers. Son style va se constituer : la voix narrative ne se laissera plus facilement classer dans la catégorisation en vigueur jusque-là. On ne sait plus qui parle, à qui, d'où, quand...La structure temporelle fait alterner chronologie et déchronologie et les digressions narratives se multiplient.

Dans *Le Vent*, nous entendons une voix qui restitue l'histoire désordonnée d'un personnage égaré. *L'Herbe* transcrit, en bribes alternées, le monde intériorisé par la conscience d'une jeune femme. Dans les quatre romans suivants, l'Histoire passe au premier plan, filtrée par une mémoire incertaine : guerres du XVIII^e siècle et guerres contemporaines se mêlent dans : *La Route des Flandres* (1960), *Palace* (1962), *Histoire*

⁸ Wolf, Nelly, *Une Littérature sans histoire* : Essai sur le nouveau roman, Genève, Ed. Droz, p55

⁹ Ibid. P.55

(1967), et *La Bataille de Pharsale* (1969). Dans ces romans, l'auteur radicalise les traits de sa modernité en proposant des "structures en spirale": allongements interminables de la phrase, développements intarissable du mot par synonymie et dérivation, entrecroisement du récit secondaire et du récit principal...

La Route des Flandres évoque la débâcle de 1940 ; c'est une immense accumulation de souvenirs au cours d'une nuit d'amour dont l'évocation revient en leitmotiv. *Le Palace* rend compte d'une expérience personnelle de l'écrivain aux côtés des républicains espagnols et met en scène les désillusions révolutionnaires au cœur d'une Barcelone transfigurée. *Histoire* contient aussi des fragments autobiographiques, en plus de cartes postales renvoyant à un passé familial complexe qu'il intègre. Dans *La Bataille de Pharsale* par contre, en mêlant parodies de Proust aux tableaux de Poussin, l'auteur donne son premier chef-d'œuvre de collage et de montage. Ce texte constitue le point de départ des variations poétiques qu'il fera autour d'œuvres plastiques.

Alors que la technique de collage devient prépondérante au cours des années soixante-dix sous l'influence de la vague structuraliste, *Les Corps Conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973), et *Leçon des Choses* (1975) ajoutent sur l'engendrement du texte des éléments extrêmement hétéroclites tels que des photos, des affiches, une pellicule de film, des slogans et des discours politiques...

2- 2- La consécration du Nobel : c'est en 1981 que Claude Simon publie son roman le plus colossal *Les Géorgiques*. Dans ce roman, il rassemble autour du thème obsédant de la guerre d'Espagne et de la débâcle de 1940 une panoplie de lieux et de personnages dont un protagoniste présenté comme un authentique ancêtre de l'écrivain. Quatre ans après cette œuvre maîtresse, le prix Nobel lui est décerné pour l'ensemble de sa production romanesque.

L'Acacia (1989), *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001) poursuivent ce bilan d'une vie et renouvellent le morcellement du texte en fragments figurant par là même une existence elle-même éparpillée, au sein d'un siècle tout aussi éclaté. Malgré leurs dissemblances dans le traitement des matières intégrées, des motifs déployés et des images exploitées, toutes ses œuvres sont marquées par le même travail de mémoire fondé sur des obsessions devenant de véritables mythes personnels de l'auteur. L'obsession de la guerre, des parents défunts, de ses premiers amours artistiques, ainsi que celle du désordre absolu des choses et des souvenirs, habillant-habitant ses différentes trames, font de ses romans un ensemble de variantes autour d'une même histoire.

2-3- Œuvres de Claude Simon.

1945 *Le Tricheur*, Ed. Sagittaire ; repris par les Ed. Minuit

1947 *La Corde Raide*, Ed. Sagittaire ; repris par les Ed. Minuit

1952 *Gulliver*, Calmann-Lévy.

1954 *Le Sacre du Printemps*, Calmann-Lévy ; repris, en 1974, dans la collection « Le livre de poche ».

1957 *Le Vent*, tentative de restitution d'un retable baroque, Ed. Minuit

1958 *L'Herbe*, Ed. de Minuit ; repris en 1986, dans la collection « Double »

1960 *La Route des Flandres*, Ed. Minuit ; repris en 1963, dans la collection « 10/18 », puis en 1984, dans la collection « Double ».

1962 *Le Palace*, Ed. Minuit ; repris en 1970, dans la collection « 10/18 ».

1966 *Femmes*, sur vingt-trois peintures de Joan Mirô, Ed. Maeght.

1967 *Histoire*, Ed. Minuit ; repris en 1973, dans la collection « Folio ».

1969 *La Bataille de Pharsale*, Ed. de Minuit.

1970 *Orion Aveugle*, Genève- Paris, Skira, collection « Les sentiers de la création ».

- 1971 Les Corps Conducteurs, Ed. Minuit.
- 1973 Triptyque, Ed. Minuit.
- 1975 Leçon des Choses, Ed. Minuit.
- 1981 Les Géorgiques, Ed. Minuit.
- 1984 La Chevelure de Béatrice, Ed. Minuit ; reprise du texte de Femmes.
- 1986 Discours de Stockholm, Ed. Minuit
- 1987 L'Invitation, Ed. Minuit.
- 1988 Album d'un amateur, Remagen- Rolandseck, Rommerskirchen Verlag, coll.
« Signature ».
- 1989 L'Acacia, Ed. Minuit.
- 1992 Photographies, Maegent.
- 1997 Le Jardin des Plantes, Ed. Minuit.
- 2001 Le Tramway, Ed. Minuit.

3- Présentation et résumé du roman.

Fatras de matières mais aussi de textures extrêmement hétérogène ; *Amalgame de fragments épars d'une vie d'homme au long de ce siècle et aux quatre coins du monde* , ainsi que le souligne la quatrième de couverture du roman, *Le Jardin des Plantes* l'est de part le concentré d'expériences que le présent de l'écriture arrache à la mémoire d'un homme qui a prématurément perdu ses parents, a participé à des guerres, a frôlé la mort, a fréquenté les arts et a révolutionné l'écriture du littéraire.

Présentés sur l'espace de la feuille tels que jaillis de la mémoire de l'auteur, les lopins ou les Split textes qui ouvrent le roman se bousculent, se juxtaposent, se succèdent, s'appellent, se rappellent, en appellent d'autres et tous dialoguent harmonieusement tout au long des 378 pages du roman. De natures, mais aussi de tailles très hétérogènes, les blocs de textes, en proposant à l'œil du lecteur une simulation de ce qui se joue dans la conscience de leur auteur au moment de leur transcription en texte, tracent à la fois le portrait d'une mémoire qui ne fonctionne pas selon un ordre logique ou chronologique mais a plutôt un fonctionnement analogique et réticulaire, et cristallisent le mûrissement de l'auteur dans cette optique d'écriture du discontinu qu'il a pratiquée depuis les années soixante-dix, mais à laquelle il donne un souffle ultra-moderne dans ce roman.

En effet, dès la première phrase de l'incipit : *m'efforçant dans mon mauvais anglais* ; phrase sans alinéa ni majuscule, l'auteur entraîne le lecteur dans une histoire dont la relation a eu lieu peut être avant qu'il ait débuté la lecture, en tout cas avant sa mise en texte. La suite de participes présents, bannissant toute mention du temps, l'identité à la fois obscure et éclatée du moi tout au long des premières pages, la présentation chaotique-désorientante du texte qui exige que certains passages, par

exemple, soient lus simultanément du fait qu'ils commencent en même temps font des trente premières pages du roman des pages aussi atypographique qu'achronologique

Par ailleurs, la rentrée dans l'ordre typographique habituel à partir de la page 34 n'équivaut malheureusement pas au retour à une relation fluide et linéaire, et la citation de Flaubert : *Ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le comte seront dupés* ; insérée à la page 53 déjoue tout espoir de retrouver un semblant de narration chronologique à laquelle tout lecteur voudrait se raccrocher. En effet la narration éclatée perdure (incomplétude des mondes narrés, déplacement chaotiques des sujets et des modes d'énonciation, foisonnement des voix narratives...) et l'écriture lacunaire s'accroît (absence de majuscules et d'alinéa, ponctuation déconcertante dans certains fragments, quand cette ponctuation existe, emboîtement de parenthèses dans les parenthèses...)

Le lecteur aura décidément à patauger parmi les différents lopins pour pouvoir déceler puis raccorder les fragments qu'il regroupera de différentes manières :

1- Fragments à caractère autobiographique :

Ces contenus renvoient à quatre périodes de la vie de l'auteur à savoir :

- L'enfance de l'auteur dans un collège Parisien (pages 16, 37, 38, 41, 94,137...).
- Son aventure dans le Barcelone de la guerre d'Espagne (pages 29, 38, 45, 49,57...).
- l'expérience de la guerre de 1940 avec sa captivité et son évasion (pages 23, 28, 34, 41,152...).
- l'entretien avec un journaliste dans son appartement parisien (pages 108, 208, 259, 291...).

2- Fragments à caractère historique :

La guerre d'Espagne et la deuxième guerre mondiale sont donnés non pas comme un canevas, ou un cadre pour fixer les différentes fictions mais comme des faits pervertis suffisamment par les discours officiels- officieux, qu'il est nécessaire de réinterroger même au sein d'une figuration romanesque. Pour ce faire, documents et témoignages sont appelés à contribution ; la confrontation de bulletins militaires, de mémoires et correspondances d'hommes politiques (Rommel, Churchill, Trotski...), des plans de batailles... tous ces éléments apportent un éclairage nouveau sur ce qui était resté incompris.

3- Fragments à caractère hétéroclite :

Ce sont des éléments puisés dans le contexte culturel personnel de l'auteur: il s'agit de notes de lectures, de comptes rendus de colloques, de confrontation de passages tirés de la tradition littéraire : Proust, Flaubert, Dostoïevski, de catalogues de peinture, de comptes rendus de procès...etc.

Quant aux liens qui se tissent entre ces éléments disparates, ils ne peuvent être expliqués qu'au prix d'un incessant travail de destruction-reconstruction de ces lambeaux assez malléables pour prendre différentes places dans ce roman-puzzle. Un puzzle qui compte autant de vides et de creux à remplir, d'interstices à combler, que de pleins à re-disposer. Le démontage-remontage est décidément inhérent à la lecture du roman.

Telle apparaît, en première lecture, l'architecture d'ensemble d'un livre aussi fragmenté que l'est le monde dont il est la métaphore.

Chapitre II : La technique de collage.

1-Historique du collage.

Le collage est resté pendant les siècles précédents comme un simple procédé de second ordre servant d'amusement fantaisiste en marge des grands styles, mais avec les avant-gardes du début du XX^e siècles, cette technique connaîtra ses jours de gloire. En effet, le collage remonte très loin dans l'histoire puisque les premières traces qui nous en sont parvenues, à travers l'art de la calligraphie japonaise, datent du XII^e siècle. Ces collages ancestraux sont généralement constitués de papiers peints assemblés par superposition ou juxtaposition, auxquels s'ajoutent quelquefois des motifs, colorés eux aussi, d'oiseaux, de fleurs ou d'étoiles.

Dans le domaine des beaux arts proprement dits, les historiens du collage mentionnent des maîtres anciens des XIV^e et XV^e siècles qui intègrent à leurs tableaux d'inspiration religieuse des objets réels ou des matières étrangères : pierres précieuses, colliers, plaques d'or ou d'argent, avec l'intention d'accroître le caractère sacré de leurs œuvres. Au XVI^e siècle, il est question de "canivets", images taillées par ajouts dans du parchemin ou du papier vélin à l'aide d'un petit couteau à lame lancéolée qui porte le même nom. Ces fines dentelles ciselées sont d'abord réservés à la confection d'images pieuses avant que les ateliers des ornementistes ne s'emparent de cette technique et ne l'utilisent pour l'ornementation des paravents, des reliures, et la décoration d'objets tels que les boîtes et les coffrets.

Au XVII^e siècle, le collage et l'assemblage deviennent des occupations à la mode. Ce siècle voit se multiplier les fabricants d'images à découpe. Dans les couvents, les religieux enluminent les miniatures des livres de prières de papier collé et réalisent eux aussi des compositions à l'aide de matières organiques, fleurs séchées ou ailes de papillons. C'est également au XVIII^e siècle qu'apparaissent les fameuses

"macédoines" ; feuilles libres à découper présentant plusieurs éléments autour d'un même thème. Au milieu et à la fin du XVIII^e siècle, la fureur du découpage et du collage a gagné une grande partie du public à travers toute l'Europe. Il semble que rien ne peut échapper au collage à cette époque : on s'en sert pour décorer les boîtes à mouches, à tabac, à lunettes, des coffres, des coffrets, des plateaux, des lits, des murs et des plafonds entiers et même des carrosses. Ainsi, les gravures telles que le portrait de Marie Leszczyński qui sont rehaussés de broderies multicolores, sont considérées comme les premiers exemples de collage au sens moderne du terme.

Au XIX^e siècle, de nouvelles manières de coller apparaissent, qui permettent de quitter l'univers quasi exclusif du papier du siècle précédent. Les modes se succèdent : on illustre des poèmes avec des silhouettes découpées dans des papiers de couleur ; on colle également beaucoup dans les journaux intimes, dans des albums souvenirs et des carnets de voyage qui se constellent d'images faisant référence à des lieux, des rencontres et des événements vécus.

Tel que signalé en introduction, le collage entre le XII^e siècle et le début du XX^e siècle n'était que passe-temps... *divertissement d'amateurs, art populaire naïf, tout au plus, une expression d'art figuratif ou appliqué*¹⁰

¹⁰ Monestier, Martin, *L'Art du collage*, Paris, Ed. Larousse Bordas, Dessain et Tolra, 1996, p.12

2- le collage moderne.

L'appropriation par les artistes modernes - au premier rang desquels les cubistes- de la technique du collage et son intégration dans l'univers pictural lui fait acquérir un vrai statut, à savoir celui de création artistique à part entière : force est de constater que décidément le collage se confondra avec tous les mouvements d'avant- garde du début du XX^e siècle. L'histoire du collage moderne commence donc en 1912 avec l'expérience des cubistes pour qui tout matériau est bon à prélever: morceaux d'étoffe, coupures de journaux, faux marbre...

Animés qu'ils sont par la pensée d'une peinture "d'objet" au lieu d'une peinture "d'idée", ils feront du collage qu'ils appelleront « papier- collé » non plus un simple artifice technique mais un mécanisme créateur. Le premier collage cubiste est réalisé par Picasso dans sa *Nature morte à la chaise cannée* (1912), où il introduit de la toile cirée imprimée dans un tableau lui-même cannage de chaise entourée avec une corde. Ces pièces de matière extra-picturale sont intégrées dans la composition du tableau peint en tant que *citations de la réalité matérielle d'un objet*. A côté de Picasso, il convient de citer Georges Braque qui est arrivé à coller du faux bois, des pages découpées de périodiques et du papier kraft. Juan Gris, lui, découpe des pages de livres, par volumes entiers qu'il intègre par la suite dans ses tableaux.

Dans la même lignée, les futuristes justifient dans leur manifeste de 1910 le collage comme moyen de s'insurger contre les vieilles matières nobles et préconisent l'utilisation de matières banales. A cet effet, ils useront du collage comme procédé technique répondant à leurs besoins d'innover en matière de peinture, mais aussi de sculpture, architecture, littérature, philosophie...

La plus remarquable mise en œuvre de ce manifeste est la réalisation d'un poète, peintre et éminent critique d'art italien qui, en adaptant la technique du collage à ses sculptures, a réussi à assembler et coller le bois, le fer, le carton et le cuivre. Il s'agit de *La Fusion d'une tête et d'une fenêtre* (1911) d'Umberto Boccioni. Le tableau représente un vieux châssis de fenêtre collé sur une tête de plâtre.

De leur côté, les artistes dadaïstes vont assurer la relève des cubistes et des futuristes, mais en introduisant-en réaction contre l'absurdité de la guerre de 1914 - dans leurs créations, provocations, réalisme et nihilisme. Dès sa naissance « Dada » tend à porter la préoccupation majeure de ses représentants qui consiste à :

Elaborer de nouveaux rapports entre l'art et la société par des options politiques et sociales nouvelles, anéantir les règles conventionnelles, académiques et bourgeoises en vigueur par tous les moyens d'expression possibles¹¹ .

Le collage reste pour les dadaïstes une des formes d'expression privilégiées, même pour ceux qui ne pratiquent pas l'art pictural. Ainsi, Tristan Tzara, poète, recommande pour écrire une œuvre de...

Découper des mots dans un journal, de les mettre dans un sac et de les tirer au hasard, puis de les placer à la suite les uns des autres¹² .

Et c'est à partir de cette innovation que la technique du collage intègre le texte littéraire.

A la suite des expériences dadaïstes, le surréalisme se développe à Paris, il constitue une étape importante dans l'histoire du collage et du montage qu'il participe à rénover. Si presque tous les surréalistes ont pratiqué le collage selon des techniques

¹¹ Ibid. p. 16

¹² Ibid. p. 17

classiques, beaucoup ont innové, surtout dans le domaine de l'emploi de la photographie ou dans la pratique du *collage sans colle*, c'est-à-dire, un collage de composition. La technique reste celle de la peinture classique, mais on place côte à côte, par choix intellectuel, des objets, des personnages jusqu'alors tenus séparés. Parmi les grands colleurs surréalistes, citons Max Ernst qui réagit contre la conception de l'art comme création par des collages où il utilise photos, gravures, papiers-peints pour réaliser des « romans-collages ». En se servant d'images déjà vues, en découpant des gravures imprimées dans des magazines du XIX^e siècle, il crée *une esthétique de roman-feuilleton détourné, piraté*¹³.

A partir des années soixante, des artistes français s'opposeront aux expressions abstraites, informelles, gestuelles traditionnelles et exaltent le retour à l'objet et à la réalité. Ces nouveaux réalistes se présentent comme un mouvement d'appropriation du réel. Ils se veulent des témoins objectifs d'une société de consommation qui produit, consomme et rejette. Les principaux représentants de ce mouvement sont : Jean Tinguely qui intègre à des sculptures mobiles des objets usuels de récupération auxquels il donne de nouvelles fonctions. A côté de lui, Daniel Spoerri utilise la colle pour mobiliser pour l'éternité les objets quotidiens au centre de ses créations.

Bien que l'appropriation et l'utilisation des matériaux chez les représentant des différents courants artistiques diffère, ces "colleurs" se rejoignent tous dans les principes que permet l'utilisation du collage qui s'est avéré efficace pour :

- Réagir à l'absurdité de la guerre de 1914 qui est une des causes principales de l'éclatement des genres et des codes : l'art devient à la portée de tous et peut se faire avec des objets sans valeur aucune.

¹³ Lemoine, Serge à propos de Max Ernst, In. *L'art du collage*, Op.cit, p.19

- S'insurger contre les matières nobles en utilisant des matières banales.

- Exprimer le nihilisme, la provocation et le réalisme et dire également l'hétérogénéité du monde.

Pour ces mêmes possibilités que la technique de collage a permis d'atteindre dans les arts plastiques, la littérature s'en est emparé du procédé pour dire, à sa façon, l'éclatement et l'absurdité du monde, le désordre des choses, le nihilisme, la provocation, mais surtout la subversion - désacralisation de la littérature.

3- le collage en littérature.

Procédé, parmi tant d'autres investis dans l'écriture du discontinu, le collage apparaît au vingtième siècle dans la littérature comme une des remarquables formes de l'écriture fragmentaire. Mais, avant de le traiter, il convient, tout d'abord, de faire un petit détour par l'histoire littéraire pour laquelle l'écriture fragmentaire constitue un genre à la fois ancien et de prédilection.

3-1- le fragment en littérature :

*Si plusieurs œuvres des anciens
sont devenues des fragments, maintes œuvres
des modernes le sont à leur naissance.*

Fredrich Von Schlegel.

Signe d'inconsistance psychologique, de manque d'élaboration et d'impuissance formelle, ou *dû à la baisse d'énergie créatrice et à la diminution des pouvoirs de l'imagination*, selon Julien Gracq, le fragment est communément considéré comme une scorie à enterrer définitivement tant il désacralise la littérature. Cependant, cette dernière, dans sa pratique fragmentaire de l'écriture, participe, d'une part, à la représentation d'un monde à la fois fragmenté et perçu par fragments (et dont le récit ne serait qu'un montage) et rejoint, d'autre part, la jouissance au sens de Barthes :

*Commencer et finir sans nécessité de construire de grands
édifices, pour commencer et finir justement¹⁴.*

Ainsi, qu'elle relève d'un choix esthétique (ou fantaisiste) de l'auteur ou qu'elle lui soit imposée par la nature même du projet auquel il se livre, l'écriture fragmentaire a fini par s'imposer, à partir de la deuxième moitié du XX^e siècle surtout, comme un genre à part entière.

¹⁴ Ripoll, Ricard, *L'Écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} Congrès International du groupe de recherche sur Les Écritures Subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Ed. Presses Universitaires de Perpignan, 2002, p.15

A cet effet, les textes poétiques traduits du grec anciens par Marguerite Yourcenar et publiés sous le titre *La Couronne et la Lyre*, traduisent la nécessité de fragmenter un texte long, continu, et inaccessible, de le briser pour le re-transmettre dans un ordre plus accessible.

Découlant de ce travail de mise en pièce, *La Couronne et la Lyre* se présente en deux parties. Alors que la première embrasse 9 des quelques 20 000 vers de l'Iliade et de l'Odyssée et 5 autres des 1020 vers de la Théogonie, la deuxième partie réunit des traductions de différents poètes de l'époque archaïque à l'époque byzantine. De ces traductions, certaines portent sur les extraits du poème, sans effet de fragmentation particulière, alors que d'autres portent sur de véritables fragments.

Non seulement Yourcenar fragmente, mais elle donne également à voir les résultats de sa fragmentation sur la page : les points de suspension en fin de phrase, mais aussi au début de phrase ou à l'intérieur même des vers, en plus des astérisques qui séparent chaque fragment du suivant, disent que la lecture des textes anciens est par définition une lecture de fragments arrachés à un tout disparu (ou en train de l'être). Cette écriture fragmentaire n'est finalement pas l'expression d'un goût pour la discontinuité, encore moins une contrainte inhérente à son travail de traduction, mais plutôt une manière de maîtriser par avance la perte que suppose le dépôt de tout texte dans l'histoire :

*Ecrire par fragment, cela serait opérer, soi même, et par avance une sélection sur une totalité déjà perdue, et que nul ne connaîtra jamais*¹⁵.

Sélection ou réduction, cette pratique est utilisée également par Carlos Garrido dans son livre *Méditerranée et paysage d'Homère* qui intègre une série de phrases tirées de l'Iliade qu'il nomme *Fragments de l'Iliade*. La technique s'avère être un bon

¹⁵ Rabau, Sophie, *Entre bris et relique : pour une poétique de la mise en fragment du texte continu ou de la fragmentation selon Marguerite Yourcenar*, In. L'écriture fragmentaire, Op. Cit., p.40

moyen d'assurer la survie du texte antique dans le temps et le rendre réutilisable, sous forme de citations du moins, dans d'autres textes.

En amont de l'activité de Yourcenar et de Garrido, dans le XVI^e siècle, l'écriture fragmentaire était déjà présente. Il s'agit, de livres de proverbes, de sententiaires ou florilèges. Certains des sententiaires par exemples ne sont constitués que de vers prélevés chez un seul poète, le plus souvent Homère. Les sentons, poèmes narrant des épisodes bibliques ou évangéliques, sont aussi recomposés à partir de vers d'Homère (tirés indifféremment de l'Iliade ou de l'Odyssée).

Vers 1656, Pascal entreprit *l'Apologie de la religion chrétienne* à l'adresse des incroyables, mais mort avant l'avoir terminé, les fragments de cet ouvrage furent alors groupés et publiés après sa mort sous le titre de *Pensées* (1670). Il s'agit de 27 liasses constituant un ensemble de fragments classés, alors que 34 autres sont constitués de fragments non classés. Il convient de préciser que les fragments laissés par Pascal ne sont pas uniquement la conséquence de sa mort prématurée. Ils sont aussi *la forme sens d'une écriture délibérément fragmentaire*.

J'écris ici mes pensées sans ordre, et non pas peut-être dans une confusion sans dessein. C'est le véritable ordre, et qui marquera toujours mon objet par le désordre même¹⁶.

Contemporain de Pascal, La Bruyère publie en 1688 un livre discontinu fait de lambeaux de textes dont certains sont des galeries de portraits ou des maximes, alors que d'autres s'apparentent à des thèmes variés.

Si jusque-là l'écriture fragmentaire était rare, minime, elle devient le sujet même de l'écriture chez les modernes qui l'adopteront comme réponse au réel morcelé qui les

¹⁶ Oster Daniel, *Le Fragment en littérature*, In. Universalis Encyclopédia, Vol 10, 2005

entoure. A cet effet, l'œuvre de Lautréamont *Les Chants du Maldoror* (1870), s'inscrit dans la modernité par l'usage dans cette œuvre de nouveaux principes de l'écriture fragmentaire, et qui seront adoptés par les auteurs du XX^e siècle. Lautréamont propose dans cette œuvre des textes, ou des chants, décomposés en strophes, dont chacune met en scène un nouveau sujet.

A la manière de Lautréamont, Nietzsche, de Desnos, Blanchot, Gracq, Char, Artaud, Le Clézio, Beckett, Simon, Barthes, Perec...¹⁷ ont tous épousé l'écriture fragmentaire. Or, si les limites de notre sujet de recherche ne permettent pas de recenser les modalités d'écriture de chacun de ces écrivains, il convient néanmoins de préciser les grands genres de fragmentation qu'a connus le XX^e siècle :

a. La réécriture :

Dans ce premier cas les modernes opèrent un émiettement du texte par la dispersion de l'hypertexte dans leur propre réécriture. A titre d'exemple *Ulysse* de Joyce et *Naissance de l'Odyssee* de Jean Giono fragmentent tous les deux l'Odyssee et la re-présentent, chacun à sa manière, dans le désordre et l'émiettement du nouveau texte.

b. Le collage :

Il consiste à fragmenter plus littéralement le texte continu, ou morceler plusieurs textes afin de les assembler de nouveau en un ensemble continu. A cet effet, *Télémaque* d'Aragon, *Cantos d'Ezra* et *Intervalle* de Butor sont des romans de collage. (Cette technique sera traitée dans les détails dans le point suivant).

¹⁷ Les particularité de l'écriture fragmentaire des auteurs cités plus haut, ainsi que d'autres, constituent le sujet du Congrès de Barcelone sur les Ecritures subversives, dont les Actes ont été publiés en 2001, Op.Cit

c. Le cut-up :

Proche du collage, le cut- up consiste à découper un texte au hasard et à en recomposer les fragments en un texte faiblement cohérent. William Burroughs, qui en est le chef de file, donne la définition suivante :

*Prenez une page, découpez-là dans le sens de la longueur ou de la largeur. Vous obtenez quatre fragments 1 2 3 4...Maintenant réorganisez les fragments en plaçant le fragment quatre avec le fragment trois. Et vous obtenez une nouvelle page.*¹⁸

Telles sont les principaux modes de l'écriture fragmentaire au XX^esiècles. Il est temps de s'intéresser, dès lors, plus particulièrement au sujet de notre recherche, à savoir le collage littéraire.

¹⁸ Burroughs, William & Gysin, Brion, *Œuvre croisée*, Paris, Ed. Flammarion, 1976, in Marc Gontard, *Le Roman Français Postmoderne : Une écriture turbulente*, <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs00/02/96/66/pdf/>

3-2-Le collage littéraire au XX^e siècle :

Bien que la technique, présente d'abord dans les arts plastiques, soit chérie par les avant-gardes du XX^e siècle du fait de son pouvoir de représenter la simultanéité temporelle par l'effet spatial de contiguïté des matériaux sollicités, son passage en littérature - animé par le même souci de représenter le simultané - en diffère.

La graphie ne permettant pas d'insertion directe d'éléments prélevés dans la réalité, que ce soit des objets ou des matériaux, ni d'éléments empruntés à d'autres systèmes signifiants, le plus souvent et dans le sens le plus proche de celui qui s'est imposé pour la peinture, le terme désigne :

Un enchâssement dans un texte en prose ou en vers par le biais d'une transposition graphique d'éléments empruntés à des discours non littéraires préexistants comme des coupures de journaux, des slogans publicitaires, des affiches ou extraits d'affiches, des cartes de visite...¹⁹.

Ainsi, le procédé apparaît d'abord dans la poésie Dada sous forme de collage pictural, typographique et mêmes sonore. Alors qu'en peinture, l'artiste dispose de tous les éléments de la vie moderne pour les intégrer dans sa composition, le poète Dada utilise comme support des feuilles de papier sur lesquelles il pourra coller des papiers découpés de brochures scientifiques, de grands quotidiens ou d'affiches publicitaires. Ce genre de collage, pratiqué surtout en Allemagne, est pictural, puisqu'il consiste à intégrer des éléments organiques ou des matières plastiques sur le support choisi, à savoir généralement une feuille de papier.

En France, par contre, les Dadas se livreront à un collage typographique plus intellectualisé : Proposant de couper une phrase voire une expression dans un journal ou

¹⁹ *Dictionnaire international des termes littéraires*, in : www.ditl.info/collage

de briser le mot en le coupant en plusieurs bouts et en en constituant un nouveau (constitué de la succession de plusieurs autres bouts de mots), les poèmes Dadas visent à briser la syntaxe habituelle tout autant qu'ils font des textes non plus des suites de paragraphes mais une succession de lignes : c'est pour cela que dans ses poèmes-collages, Tzara change de police à chaque ligne comme s'il avait coupé dans les journaux des lignes entières. La phrase n'est plus considérée comme une suite intelligible et le sens est évacué au détriment des contraintes typographiques.

Par ailleurs, Apollinaire qui, après avoir défendu la technique en peinture en disant qu'*on peut peindre avec ce qu'on voudra*, l'adopte dans son poème *Lundi rue Christine*, publié dans les Soirées de Paris en décembre 1913. Il prélève pour les transcrire, non des matériaux visuels, mais des matériaux auditifs, tels des bruits ou des bribes d'une conversation avec des amis, tenue dans un café, comme : *Pim Pam Pim / Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque / Je préfère me couper les parfaitement que de les lui donner*²⁰. A part ce poème, Apollinaire a réalisé des poèmes-collage au sens pictural tel *Lettre- Océan*, qui porte vers le haut la transcription du dessus d'une carte postale, avec au centre *REPUBLICA MEXICANA / TARJETA POSTAL*²¹.

Toujours en France, le poète Max Jacob, ami de Picasso et d'Apollinaire, recourt lui aussi au collage dans *Le Cornet à Dés* (1917), en introduisant dans son texte des transcriptions d'enseignes et d'affiches, comme en jouant sur l'hétérogénéité des thèmes, des tons, des niveaux de langue, sur le caractère disparate du rêve, de l'hallucination et de l'inconscient... On peut trouver ces types de collage également chez Reverdy et Albert-Birot.

²⁰ Apollinaire Louis, *Calligrammes*, in : Œuvres poétiques, p.180 In : www.ditl.info/collage

²¹ Op.cit.p.182.

Avec cette écriture de la pensée, que n'a pu rendre réalisable le récit linéaire, et que cristallise le calligramme, ce collage participe fortement à renouveler l'espace du poème en proposant une adéquation entre le texte et sa forme typographique. Face à de telles réalisations graphiques, le lecteur n'a plus à être déchiffreur, il doit percevoir la lettre dans son emplacement, et non dans son agencement logique avec d'autres lettres pour constituer des mots. Le texte ne passe plus au premier plan, mais c'est l'agencement des lettres elles-mêmes qui, en offrant différents chemins de lecture, est mis en valeur.

Si, pour les Dadas, la typographie a atteint une importance non négligeable, avec la mort du mouvement, les surréalistes remettront en cause cette importance de la typographie. En effet, Breton considérait la typographie comme moyen et non plus comme une fin, c'est-à-dire, elle doit avoir un rôle fonctionnel qui participe réellement au sens, ce à quoi il se livrera dans ses poèmes automatiques où l'italique traduit la rapidité d'une écriture dictée par le rêve et le retrait, communique l'impression que les paragraphes commencent à rebours.

Outre la typographie, Breton insère, dans *L'Amour Fou* (1937), de nombreuses photographies, notamment de Man Ray ou de Brassai, mais aussi celle du tableau *Jardin Globe-Avions* de Max Ernst. Fasciné, à l'image de tous les surréalistes, par la possibilité qu'a le collage d'atteindre une réalité subconsciente qui peut détourner l'objet de son sens pour l'éveiller à une réalité nouvelle, Soupault introduit, à son tour, le collage dans sa production romanesque : il intègre un prospectus dans ses *Aventures de Télémaque* (1922) et un article de mode dans *Le Bon Apôtre* (1923).

Il apparaît également, aux Etats-Unis des années vingt, des écritures de collage chez Dos Passos, dans *Manhattan Transfert* (1925), mais surtout dans *La Grosse Galette* (1936) où il superpose à la trame narrative : coupures de presse, textes de

chansons, fragments biographiques ou historiques, pour rendre compte de la diversité de la société américaine. Dans son article sur l'œuvre de Dos Passos, Jean-Pierre Morel relève l'hétérogène inhérent à cette œuvre :

Dos Passos introduit dans le récit de l'itinéraire de ses personnages et de leurs points de vue, des extraits d'affiches publicitaires, d'enseignes ou de journaux²².

En Allemagne, Döblin, dans *Berlin Alexanderplatz* (1929), insère, lui aussi, des fragments de discours non littéraires.

La technique sera très vite adoptée, avec d'énormes variantes, dans les productions romanesques des écrivains français de la vague du Nouveau Roman, dont Claude Simon, qui l'adoptera dans son acception proposée par Aragon dans son article de 1965, à savoir, truffer son texte, en plus de matériaux littéraires, d'autres non-littéraires.

A partir du moment où nous considérons l'existence de collage dans un art non-plastique, le poème, le roman (...), nous sommes fatalement amenés à nommer collage le fait de plaquer dans ce que j'écris ce qu'un autre écrivit, ou tout texte tiré de la vie courante, réclame, inscription murale, article de journal, etc...²³.

Employé au sens strict ou au sens large, le collage a fortement contribué au modernisme, en peinture mais aussi en littérature.

²² Morel, Jean-Pierre, *Revue Esthétique*, n.3, 1978, p. 233.

²³ Aragon, Louis, *Les Collages*, Paris, Hermann, 1965, In : www.ditl.info/collage

Chapitre III : le collage dans *Le Jardin des Plantes*.

1- Au plan formel.

1-1- L'artifice typographique.

Par un simple regard sur sa mise en page, la disposition éclatée du texte rend évident le fait que l'auteur, dans ce roman, procède d'une écriture de collage. En effet, le principe de collage et de la fragmentation est poussé à l'extrême de ses possibilités dans *Le Jardin des Plantes* avec cette dissémination voulue, recherchée et assumée, de fragments aussi hétéroclites que l'enfance de S., l'affaire de la livraison d'armes aux républicains espagnols, l'entretien avec un journaliste à propos de 1940, l'œuvre et l'histoire personnelle du peintre Gastone Novelli, l'aventure de Rommel, le procès de Josef Brodski, les extraits d'œuvres littéraires, de colloques, les comptes rendus de lectures, le plan d'un montage synoptique de *La Route des Flandres*...

Les fragments qui ouvrent le roman (dont certains en damier (p.14.), en parallèle (pp.11-22), en diagonale (p24), et d'autres s'emboîtant ou s'étirant (pp.26- 29- 30- 32)), en rompant avec toute écriture linéaire et continue, offrent plusieurs chemins de lecture, et surtout plusieurs possibilités d'association, tant leur caractère réversible le leur permet. Ces fragments participent d'un collage à la fois typographique et pictural. Cependant ce trait disparaît aussitôt que l'espace se resserre : les fragments dispersés dans les trente premières pages commencent à se ramasser à partir de la page 34 en rentrant dans l'ordre typographique habituel. Ils vont se suivre à la file, mais leur hétérogénéité les dissémine de nouveau : les blancs sont alors convoqués pour les tenir séparés, typographiquement du moins.

Attestant d'une fin, engendrant une coupure et annonçant un autre commencement, le blanc, d'avant comme d'après le fragment, est fortement significatif. Espace de silence et de non dit, le blanc, ce « silence lourd de sens », participe

également au sens. Le blanc du texte correspond tantôt au blanc de l'Histoire, cette Histoire dont les manuels donnent une image falsifiée (p.36) tantôt, il renvoie à une mémoire endommagée, une mémoire tourmentée, ou comme qualifiée par Dominique Viart ; *une mémoire inquiète*²⁴

L'autre trait typographique marqué est l'alternance de caractères romains, italiques et majuscules. Etant donné que l'insertion de phrases en majuscule "tape à l'œil", et suscite l'interrogation, les phrases écrites en de tels caractères - apparaissant surtout dans les documents historiques intégrés dans la trame romanesque afin de leur donner de l'épaisseur et leur attribuer de la véracité - comportent des informations importantes. Il s'agit généralement de noms de lieux ou de personnes (pp 143-144-196-204-215).

le feu intense partant de LA PERCHE A LOISEAU, LA GOBINETTE, TRIEU DU CHENEAU, LA FERME AUX PUCES, LES ANIMAUX FERME MIQUET et des FILS DE FER, soudain plusieurs chars qui ont atteint le fossé sont touchés (Journal de marche du 82 °RIF- Régiment d'infanterie de forteresse) (p.196)

Par ailleurs, l'italique ne correspond toujours pas aux emprunts que l'auteur fait, chose qui déjoue la convention quant à la pratique de la citation. L'italique dans le texte, bien que la pratique de la citation soit généralisée, correspond uniquement aux extraits du journal de marche du 84° RIF (p.143-144), du 82° RIF (p.195-195-204-205-215-217...), et à la lettre d'un lecteur (p.354). Chose qui confirme l'usage très approprié que l'auteur fait du matériau emprunté

L'usage de majuscules est tout aussi déconcertant. Alors que d'habitude la majuscule, en début d'un texte, d'un paragraphe ou après le point, signale un

²⁴ Expression empruntée à un titre de Dominique Viart, *Une Mémoire inquiète*. « La Route des Flandres » de Claude Simon, Paris, Ed. PUF, 1977

commencement, dans ce roman, surtout dans les premières pages problématiques, son absence en débuts de fragments nous donne l'impression qu'ils ont été arrachés à d'autres textes, sinon, ils signalent la rapidité, le tout venant des propos. La majuscule apparaît là où on s'y attend le moins.

*cœur de l'Asie Parmi peupliers se dépouillant nonchalante neige
d'or yeux brûlants bruits lavés Me rappelant cet autre réveil ou plutôt ce
semi- sommeil à Delhi. (p.15)*

*ce chef- d'œuvre bafouillis Générations futures Récoltes que nous
aurons semées Nous savons tous que nous devons mourir. (p.13)*

*fatigué (malaise ou ivre peut-être ?) Apparemment somnolent Ou
faisant semblant ... (p.14)*

Aussi, l'absence de ponctuation contraint parfois l'auteur à mettre la majuscule au début de phrases directes pour les séparer des narration étant donné qu'il y absence des deux points et des guillemets.

*Je lui ai dit Vous voyez chacun fait ce qu'il peut (...) Il a dit Qu'est-
ce que vous racontez. (...) J'ai répété Mais si mais si... (p35)*

Enfin, si la typographie rend compte d'une première fragmentation du texte (fragmentation majeure) la ponctuation ne manquera pas de rendre évident un morcellement à une échelle inférieure ; il s'agit d'une fragmentation mineure. Cependant, avant d'aborder le fonctionnement de cette double fragmentation du texte, nous procéderons d'abord par l'analyse de deux fragments dont le premier porte sur l'effet produit par l'emploi de la parenthèse, et le second, sur le mouvement syntaxique de la phrase.

1-2-la ponctuation.

Tel que signalé plus haut, le texte entretient un rapport inouï à la ponctuation. De fait, s'il est une absence marquée, puis une sur- présence dans ce roman, c'est bien celle de la ponctuation. Presque absente au début du texte, ce qui complique la lecture, à moins que cette dernière épouse le rythme de la respiration, la ponctuation altère le premier sens du texte, en même temps qu'elle lui confère un caractère pluriel en l'ouvrant aux infinis possibles de lecture-interprétation. Il est à préciser néanmoins qu'aussitôt apparue, la ponctuation est subvertie par la plume simonienne.

A titre d'exemple, dans le texte de Rommel, que l'auteur s'approprie et intègre dans le roman à des endroits différents, les mentions telles les ruptures de citations ne sont mentionnées dans le fragment page 121, alors que dans le fragment inséré à la page 138-139 aucune mention n'est faite de coupures opérées par Claude Simon, ce qui montre la liberté prise par l'auteur vis-à-vis de ses intertextes. Alexandre Didier en a fait la remarque dans sa recherche sur l'intégration du personnage historique dans J.P. puisqu'il s'est référé au texte original de Rommel et en a constaté sa différence avec ce qui est rendu dans le texte de Claude Simon.

Par ailleurs, si l'absence de ponctuation dans les premiers lopins à caractère autobiographique, s'explique par le fait que devant le déferlement d'images et de souvenirs que le présent de l'écriture invoque, l'auteur, préoccupé qu'il est par leur transcription selon leur surgissement, ne pouvait pas /ne voulait pas les articuler ou les soumettre à quelque hégémonie que ce soit. Les autres endroits du texte qui témoignent de cette absence (p.134) confirment l'hypothèse que la ponctuation disparaît surtout lorsqu'il est question du "moi" (pp. 64-98-103-268-152-134-122-124...):

...j'ai entendu des coup de feu ils avaient dû mal régler leur hausse parce qu'à ce moment je n'ai entendu passer aucune balle nous avons pris le galop j'ai le temps de les voir sur la route au-delà de laquelle

le troisième escadron avait fui (...) il eut au milieu une explosion des chevaux et des hommes à terre quelqu'un a dit plus tard une grenade lancée par des fenêtre²⁵ ... (p.64)

Par ailleurs, la parenthèse semble être un auxiliaire d'écriture de prédilection. L'auteur s'en sert sans modération, il en abuse même puisque seule la parenthèse peut à la fois: séparer l'essentiel de l'accessoire, stratifier le récit, enliser la fiction, permettre les digressions, révéler les sous- récits et les superposer aux méta- récits....

Les fragments du texte, dont l'analyse cristallise les fonctions plus - haut ne manquent pas dans le roman, le modèle que nous avons choisi travaille à la fois la syntaxe et la fiction, il s'agit d'un épisode de Barcelone inséré dans les pages 38- 40. Dans ce fragment, le mot *pouvoir* engendre la coupure par une grande parenthèse puis d'autres moins grandes.

Les parenthèses (qu'on numérotera pour faciliter l'analyse) qui y sont déployées se présentent ainsi : (P.1 (P.1.1) (P.1.2) (P.1.3(p.1.3.1)) (P.1.4)) (P.2) (P.3)
(P.4) (P.5) (P.6) (P.7) (P.8) (P.9)

Alors que les P.2 –P.3-P.4... correspondent à de courts ensembles de mots, P.1 transcrit une véritable arborescence à la fois syntaxique et thématique. Elle se présente ainsi :

Quant à savoir ce que le personnage faisait là installé dans cet hôtel pour commis voyageur dans une ville à trente kilomètres à peine de la frontière qu'il semblait bien se garder de franchir et comment et pourquoi lui seul pouvait par un simple coup de téléphone être obéi du capitaine et de l'équipage de ce cargo anarchiste qui se rouillait dans le port de Barcelone et comment et pourquoi ses amis qui pour le moment exerçaient là- bas sans partage le

²⁵ Les fragments commençant sans majuscule dans le texte de Claude Simon seront repris tels quels.

pouvoir²⁶ pour ne pas dire le gouvernement (puisque ce dernier mot (le gouvernement) ou plutôt la seule idée de ce qu'il signifie ou implique les hérissaient (mais à vrai dire celui de pouvoir également), eux qui lorsque par hasard (ou par accident ou par concession hargneuse au désir (à la superstition) de quelque fiancé) se trouvaient légalement mariés prenaient grand soin de ne dire jamais ma femme mais ma compagne (quoique le langage même les trahit puisque de gré ou de force ils étaient bien obligés d'employer le pronom possessif) dans ce même souci de respect et de pureté qui leur faisait également mettre le feu aux églises et traquer les prêtres comme des animaux malfaisants).... P. 38

L'emboîtement de parenthèses dans la Grande parenthèse **P.1** rend compte de la complexité de construction du texte, complexité à la fois syntaxique et narrative. Pour ce qui est de la syntaxe, nous avons démêlé un bon nombre de rapports logiques qui s'imbriquent. A cet effet, à l'intérieur de la grande parenthèse **P.1** qui exprime un rapport de cause : *puisque ce dernier...*, le **P.1.1** opère une répétition : *le gouvernement*, le **P.1.2**, est une opposition doublée d'une précision : *mais à vrai dire celui de pouvoir*, le **P.1.3** est une alternative : *par accident ou par hasard*, contenant une synonymie **P.1.3.1** : *à la supposition*, et enfin le **P.1.4** est aussi une opposition : *quoique le langage même les trahit*.

Aussitôt la première parenthèse fermée nous lisons :

... et non seulement (le pouvoir) sur la ville mais encore toute la province des Pyrénées jusqu'à l'Elbe (et même au delà), jusque dans les moindres villages où les mairies dont ils avaient pris possession arboraient toutes au- dessus de leurs portes le drapeau mi- partie rouge et noir – les deux couleurs non pas en deux bandes mais accolées sur la diagonale-, quant à savoir donc pourquoi et comment ce tout puissant pouvoir (ou gouvernement qui refusait de s'appeler tel) ne pouvait pas simplement donner un ordre au capitaine de ce rafiote mais était obligé d'en passer par un personnage (italien de surcroît) qui résidait (se

²⁶ C'est nous qui soulignons.

cachait ? de qui ?) de l'autre côté de la frontière dans ce médiocre hôtel genre Terminus ou quelque chose comme ça (choisi peut- être pour la facilité de décamper si la nécessité s'en présentait sans même prendre le temps de faire sa valise) où j'avais fini par le dénicher (après tous les « pourquoi » n'étaient pas mon affaire...) et cela non sans peine parce qu'à force d'allées et venues d'un côté à l'autre de la frontière tout ce que j'avais réussi à obtenir à part son nom c'était celui d'un café proche du tribunal et l'heure à laquelle un autre personnage (un professeur de latin m'avait- on dit mais il aurait aussi bien pu passer pour un courtier en vins ou quelque fonctionnaire subalterne proche de la retraite) venait chaque soir boire un anis et qui, taciturne méfiant obèse mal rasé les yeux mi- 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, avait fini non sans hésitation et après un long interrogatoire par me donner l'adresse Avenue de la Gare où assis à une petite table recouverte d'une nappe de papier et collée contre le mur de droite de ce restaurant mal éclairé et étroit comme un couloir empuanti au surplus par le poêle d'une odeur de goudron dînait solitaire l'homme qui se faisait appelé Commandante

Pour ce qui est de la valeur grammaticale des éléments séparés de parenthèses :

P.2 équivaut à une résurgence du mot qui a engendré P.1 à savoir *le pouvoir*, le P.3 est une addition doublée d'une insistance : *et même au delà*, le P.4 est une alternative : *ou gouvernement qui refusait de s'appeler tel*, le P.5 est une qualification : *un italien de surcroît*, le P.6 est un rapport de synonymie doublé d'une interrogative : *se cachait ?de qui ?*, P.7 enchâsse une expression de but et une condition : *choisi pour la facilité de décamper si la nécessité se présentait sans même prendre le temps de faire sa valise*, le P.8, est une mise au point : *après tous les pourquoi n'était pas mon affaire...*, enfin P.9 est une opposition doublée d'une

alternative : *un professeur de latin m'avait- on dit mais il aurait aussi bien pu passer pour un courtier en vins ou quelque fonctionnaire subalterne .*

Les parenthèses permettent de faire avancer le récit en précisant ses éléments, mais aussi de l'enliser en le coupant incessamment afin de relater autre chose telle (p1) qui ne se limite pas uniquement à apporter une précision descriptive, mais un court récit emboîté (voir à cet effet également les fragments pp.186- 188). Chaque événement, ou élément d'une narration n'assure plus dès lors son propre déroulement qu'en brisant le déroulement de quelque autre, comme si le récit ne pouvait plus avancer qu'on s'interrompant lui même.

La spécificité du rapport de l'auteur à la parenthèse, qui peut s'étaler sur plusieurs pages, est que lorsqu'une scène, après avoir subi l'interruption de quelque autre au moyen d'une parenthèse, se continue, c'est généralement par la reprise de ce qui était resté en suspens ; tel le mot *pouvoir* dans le fragment analysé plus haut ou l'expression *aucun mot* dans le fragment page 43.

1-3- la phrase :

De temps en temps, il survient un nouvel écrivain original...Ce nouvel écrivain est généralement assez vigilant à lire et difficile à comprendre puisqu'il unit les choses par des rapports nouveaux. On suit bien jusqu'à la première moitié de la phrase, mais là, on retombe. Et on sent que c'est seulement parce que le nouvel écrivain est plus agile que nous. Proust, Marcel, Préface à Tendres Stocks de Paul Morand, Paris, Gallimard, 1921, p.32-33

Rien ne semble échapper à cette entreprise de fracturation, de brisure, pratiquée à double échelle : celle du texte et celle de la phrase. Après avoir rendu compte, de la fracture en lopins déséquilibrés que le texte a subi, il convient maintenant de s'intéresser à la phrase. Un simple regard sur celle-ci permet de dire qu'elle n'échappe pas à l'activité de fragmentation, si chère à notre auteur, une fragmentation qui joue effectivement sur les deux cordes : celle de la syntaxe et celle de la narration.

Ample, sinueuse, riche en extensions, la phrase simonienne rend compte de la productivité de l'écriture en se développant au gré du mouvement qui l'emporte, rendant compte par là même des inépuisables possibles du langage.

La phrase est constamment interrompue : si le sujet est révélé dans une page, le verbe est à chercher dans les pages suivantes et entre le sujet et le verbe un autre récit peut être intercalé. Le fragment analysé ci-après fournit, dans ce cas, un exemple de la hachure que subit la phrase dans le texte, une phrase qui s'étend sur trois pages. Le premier effet, de surcharge de la phrase est bien évidemment son extension, sa longueur mais surtout sa profondeur vertigineuse, ce qui donne lieu à une autre atteinte ; celle de la cohérence. Bien que l'auteur semble vouloir régler ce problème au moyen de parenthèses, de tirets et de virgules, l'entreprise demeure dérisoire à cause de la

surabondance de ces derniers et leur emboîtement les uns dans les autres ; chose qui complique davantage la compréhension.

En effet, lorsque le sujet d'une phrase, par exemple, est déclencheur de digressions qui, chacune s'étale sur plusieurs lignes, sinon plusieurs pages, l'auteur utilise la technique de résurgence pour relancer sa phrase, c'est-à-dire une reprise de l'élément qui a engendré la coupure. Par exemple le fragment (p.65-67) commençant par : *Aucun mot* engendre une parenthèse où il est donné à lire, sur 28 lignes, le mini-récit suivant :

Aucun mot²⁷ (ou peut être dans les idiomes des dialectes incompréhensibles aux consonances étranges, sauvages, gutturales ou soyeuses comme peuvent l'être le cri d'un oiseau, d'un aigle, de quelque animal surnaturel pacifique et meurtrier- et, de fait, c'était à cela que ça ressemblait : non pas ce que l'on appelle habituellement des montagnes, une simple barrière faite d'inertes roches, d'aiguilles ou d'inertes névés, mais à quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant, de la famille des sauriens ou des reptiles dont elle avait les replis, et qui devait tuer sans même se donner la peine de bouger, attendant simplement, avec la même paisible et monstrueuse indifférence de ces bêtes à écailles ou à carapaces qui se contentent d'être là, endormies dans leur immobilité, happant soudain et retombant dans leur somnolence - et inviolée, sauf peut-être par quelque expédition plus ou moins scientifique : une demi-douzaine d'hommes courbés sous le poids d'instruments de visée et d'arpentage, venus là non pour réaliser quelque exploit sportif ou médiatique mais envoyés par quelconque institut d'Etat, géologique ou géographique- ou politique : peut être chargés de délimiter quelque absurde ou hypothétique frontière dans ce chaos, vêtus, coiffés, chaussés et gantés de peaux de bêtes, haletant dans l'air raréfié sous leurs charges, les yeux protégés par d'épaisses lunettes, creusant leur chemin au piolet marche après marche dans les neiges étincelantes plantant peut-être à la fin de leurs mains gelées quelque drapeau que le vent aura déchiqueté avant même qu'ils aient regagné leur camp de base - ou peut- être, pour plus de sûreté en zinc).p. 65.66

²⁷ C'est nous qui soulignons

Aussitôt la parenthèse refermée, le sujet initial se relance et relance la suite de la phrase :

...aucun nom ne désignait les sommets ou plutôt les entassements, l'infinie succession de crêtes, l'espèce de tempête solidifiée, aveuglante, dont, dans le petit avion à l'intérieur meublé comme un salon, le jovial interprète dit en la montrant que tout près, donc (mais près de quoi, à partir d'où ? courait l'invisible ligne pointillée délimitée à l'aide des lunettes de visée d'après d'immémoriales conventions passées entre des tribus nomades (il devait bien exister, invisibles, cachés dans les profondeurs, les replis, des endroits qui ressemblaient à des vallées, des gorges, des défilés, quelque passages infranchissables au moins pendant deux ou trois courtes semaines, l'été...), quelques caravaniers ou quelques bandits aux yeux bridés, protégés eux aussi de peaux de bêtes, et solennellement paraphées plus tard sur une carte par d'autres bandits en robes de soie, coiffés d'une plume de paon ou sévèrement vêtus à l'européenne : mais où)passait-elle dans ce chaos, ces entassements de glaces et de parois miroitantes surgies là, se bousculant, comme si au centre d'un continent (ou plutôt de deux continent accolés), entre deux steppes, deux déserts, dans sa monstrueuse et silencieuse solitude et à des milliers de kilomètres de toute étendue liquide, de tout océan s'élevait un désert encore plus implacablement hostile au contraire des océans, à toute pénétration et à toute vie humaine ou animale),...tout près, donc, le chef interprète dit que c'est la Chine .pp.66 -67

La phrase ci-dessus est un parfait exemple de la phrase ample. En nous référant à sa ponctuation, nous avons pu la réduire à la phrase complexe : *Aucun nom ne désignait les sommets dont le jovial interprète dit que tout près c'était la Chine*. Un deuxième découpage donnerait certainement : *Aucun nom ne désignait la Chine*. Notre diagramme se fera à partir du premier découpage car notre intention est bien de suivre les fils sur lesquels le texte tire au moyen de certains éléments « instables ».

1-Aucun nom	2-les sommets	3-dont	4-le jovial	5-que tout	5-c'était la
ne désignait			interprète dit	près	Chine

Chacun des éléments de cette chaîne horizontale (sauf le cinquième qui clôt le paragraphe et relance le suivant), engendre une ou plusieurs autres chaînes verticales vers les insoupçonnables possibles de la syntaxe simonienne. Suivons donc le mouvement interne de chacun de ses éléments ; un mouvement qui rend certes compte d'une grande productivité de la langue simonienne, mais aussi des strates ou les tiroirs que les éléments de la phrase peuvent engendrer.

Nous avons reproduit les éléments, ou les digressions, sous forme de spirales à boucles inachevées dont chaque tour part d'un point de départ, bien évidemment, se développe sous forme d'un cercle dans lequel il est donné à lire tout un récit, sinon une précision indispensable à la compréhension du tout, puis ce premier élément de la spirale revient au même point de départ pour reprendre le mot ou l'expression suspendus (tel le deuxième et le cinquième élément), sinon se met juste après lui pour engendrer un nouvel élément -et donc de nouvelles digressions- et partant, allonger la chaîne verticale, et ainsi de suite.

Les spirales qu'on a pu obtenir sont tout aussi riches que les éléments de la phrase qui les ont engendrées : lors de la traduction de la phrase en spirales, nous avons été étonnée de découvrir que les spirales réalisées contiennent d'autres spirales, des sous- spirales, pour ainsi dire. Nous précisons enfin que le logiciel qui nous a permis de réaliser notre conception de l'écriture simonienne ne propose pas des spirales à tours multiples, aussi, la forme A4 du papier, nous ont empêchée de reproduire le fragment intégralement, c'est pour cela d'ailleurs que nous avons été contrainte d'opérer des ruptures de citation à l'intérieur des passages longs.

La phrase continue ainsi à descendre et monter jusqu'à ce qu'elle rejoigne le dernier élément. Le mouvement complexe auquel se plie la construction syntaxique de la phrase est à la fois progressif (c'est-à-dire révélateur des composantes de la phrase mais aussi celles du récit, par la précision de ses éléments) et régressif, puisqu'à l'intérieur de son mouvement évolutif, son avancée dans l'espace, des retours en arrière, des pauses, des précisions s'opèrent au moyen de mini-phrases, très nombreuses, insérées à l'intérieur de la phrase principale.

La phrase-fragment que nous venons d'analyser est à la fois un modèle d'arborescence phrastique et d'écriture spiralée : en effet, chaque élément, en se nourrissant du précédent s'amplifie, s'enrichit (au point de pouvoir se détacher complètement de lui), pour le préciser davantage.. (voir également la phrase fragment 186-188).

Cette complexité de la construction phrastique, comme son incohérence, pourraient être évitées si l'on procédait par élimination des digressions, proliférations, interruptions, morcellements, parenthèses et reprises, et en juxtaposant des phrases indépendantes. Mais que resterait-il du roman dans ce cas ?

2- les types de fragmentation.

En nous référant à la fois à la mise en page du texte, à sa ponctuation mais surtout à la syntaxe qui régit ses phrases, nous dirons que le texte est morcelé à deux niveaux : alors que les blancs séparant les différents lopins donnent lieu à une macro fragmentation du texte, les tirets, les parenthèses, les deux points montrent qu'il est également question d'une micro fragmentation à l'intérieur des lopins.

Avant de rentrer dans les détails du fonctionnement du fragmentaire dans notre roman, il faudrait préciser que notre réflexion emprunte certaines notions à Ricardou mais n'en fait pas le même usage : il s'agit, en l'occurrence, de fragmentation majeure, fragmentation mineure, coupure, rupture, prolongation et continuation. En effet, dans son analyse *Claude Simon textuellement*²⁸, Ricardou attire l'attention sur le fait qu'à l'intérieur du texte continu des *Corps Conducteurs* il y a une fragmentation majeure et une fragmentation mineure. Alors que différentes séquences ou fragments, unités d'éléments fictionnels séparées par des ruptures, renvoient à une fragmentation majeure, à l'intérieur de chaque séquence les coupures ou séparations relatives (obtenues soit par métaphore, soit par comparaison, soit par alternatives) attestent d'une fragmentation mineure. La continuation équivaut, dans ce cas, au retour au segment précédent, après au moins une coupure, et la prolongation désigne le retour à une séquence précédente, après au moins une rupture.

En dépit de la différence principale entre *Les Corps Conducteurs* et *Le Jardin des Plantes*, à savoir que le premier est donné en un bloc continu alors que le second est donné en fragments, il est possible de transposer la réflexion de Ricardou, à l'échelle de notre support d'analyse. Le travail d'analyse de Ricardou était de repérer à l'intérieur du

²⁸ Cf. Ricardou, Jean, *Colloque de Cerisy sur Claude Simon*, Op.cit, pp.7-19

texte continu les différentes séquences, puis de recenser les ruptures à l'intérieur de chaque séquence pour analyser les segments obtenus par ces mêmes ruptures.

Pour ce roman, le travail de première fragmentation est fait par la mise en page même du texte dont le résultat constitue les différents lopins. Pour nous, la fragmentation majeure donne les différents lopins (entités précédées et suivies d'un blanc), alors que la fragmentation mineure équivaut, à ce qui est désigné par Ricardou comme fragmentation majeure. Nous précisons que la différence de nomination se trouve imposée par la nature même des lopins dont certains comportent plusieurs séquences (une nouvelle de dix pages : 235-245), alors que d'autres se réduisent à un mot : *coincé ! (p.14)*.

De prime abord, le travail de première segmentation opéré par Ricardou ne peut être transposé à l'échelle de notre roman tant un même fragment, tel que le texte l'exhibe, peut équivaloir à un récit ou une nouvelle²⁹ (le récit de la débâcle de 1940 ou celui de la déportation du peintre Novelli). Aussi la rupture dans le texte n'est pas uniquement assurée par une quelconque autre séquence, elle l'est également par les blancs du texte. Cependant, l'analyse ci-après respecte l'usage ricardien quant à la coupure, à la continuation et à la prolongation.

Ainsi, si la première fragmentation des *Corps Conducteurs* donne lieu à différentes séquences, la fragmentation majeure du *Jardin Des Plantes* donne lieu à des récits de différents types : autobiographiques, historiques, critiques...

²⁹ Voir chapitre 01 de la deuxième partie : les sous-genres littéraires.

2-1- la fragmentation majeure.

Le texte assemble deux types de lopins. Alors que certains, de part leur caractère fictionnel, se réclament d'être le propre de leur auteur, le fruit de son imagination (il s'agit en fait de la matière autobiographique), d'autres constituent plutôt des emprunts à d'autres domaines, c'est-à-dire issus d'autres plumes, que le texte s'approprie, re-travaille, ré-interroge pour re-transmettre.

Contrairement aux premiers dont la cristallisation s'est faite au fur et mesure de l'achèvement du roman, les derniers constituent un déjà là au moment de l'écriture du roman. Pré-textes (ou prétextes), matière première, ce qui, selon les dires de l'auteur, donne envie d'écrire³⁰ ; cette base documentaire peut, à bien des égards, être considérée comme le déclencheur même des différentes trames qui s'y jouent.

2-1-1- les fragments à caractère autobiographique.

Le Jardin des Plantes est un roman qui, plus encore que les autres est proche de l'autobiographie³¹. L'hypothèse qu'il peut s'agir là d'un roman autobiographique n'est pas à écarter ; bien au contraire, nombres d'arguments et preuves viennent appuyer cette possibilité, à savoir les initiales du personnage principal (C.S) qui sont les mêmes que celles de l'auteur ; sa trajectoire qui s'apparente elle aussi à celle de l'auteur ; son passage par les mêmes endroits, mais surtout les mêmes expériences que lui, le fait qu'il soit du même âge et exerce le même métier que lui, en plus de sa parfaite connaissance du monde des lettres et de l'art ...Tous ces détails, que le texte établit, permettent d'avancer que s'il est une explication à cette étonnante similitude des deux trajectoires (précédemment recensées) c'est que C.S. est non point la copie conforme de l'auteur,

³⁰ Entretien accordé par Claude Simon, 1989, disponible sur le son site : www.Labyrinthe.fr

³¹ Aucun des autres romans de l'auteur n'opère une identification personnage-auteur- narrateur aussi frappante, révélée *dans le texte* par les initiales du personnage. C.S., la profession, la bibliographie...

son double, il est lui même Claude Simon, étalé sur le papier, *traînant l'intimité de son âme et une jolie description de ses sentiments sur leur marché littéraire*³².

Bien qu'il ne soit question à aucun moment de pacte autobiographique explicite, cette identité, révélée qu'elle est par les initiales qui désignent le personnage, constitue un bon argument à l'appui de l'hypothèse de roman autobiographique. Surtout que Lejeune a beaucoup insisté sur l'identité « auteur, narrateur, personnage » comme condition sine qua non à la qualification des romans autobiographiques.

Néanmoins, l'inscription "Roman" qui figure sur la première du livre, en plus de la prière d'insérer qui garnit sa quatrième de couverture lèvent toute ambiguïté quant au cachet autobiographique :

Amalgame des fragments épars d'une vie d'homme au long de ce siècle et aux quatre coins du monde. Mais qu'on ne s'y trompe pas : si, comme dans une autobiographie, chaque élément est indissolublement lié au vécu, l'ensemble, conçu, inventé et construit comme une œuvre en soi constitue plutôt ce que l'on pourrait appeler le portrait d'une mémoire .

Cette paradoxale inscription du texte, ce double pacte (à la fois autobiographique et romanesque) le situe dans cette non- zone, ce non- lieu ou encore cette case vide du tableau de la grille des combinaisons possibles dressé par Lejeune dans son principal essai *Le Pacte Autobiographique*³³ où l'existence de pacte romanesque à côté d'une similitude entre le nom du personnage et celui de l'auteur ne donne ni roman ni autobiographie.

Apparemment, l'hypothèse qu'il soit plutôt question d'autofiction semble mieux tenir tant le texte ne rend pas compte du vécu de son auteur tel quel, mais du vécu tel que l'écriture le travaille, le re-dispose pour le ré-interroger, autrement dit c'est cette

³² Citation de Dostoïevski figurant comme Exergue de la première partie du roman.

³³ Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, *Le Seuil*, 1975, pp. 15-42

transformation que l'acte d'écrire fait subir au vécu que le texte livre, et non pas une autobiographie pure :

Ecrire un récit c'est peu ou prou écrire son autobiographie, car une véritable autobiographie exigerait que tout soit dit. Ce qui est pour diverses raisons matérielles, psychique impossible³⁴

Pourtant, il convient de préciser que cette nouvelle forme d'autobiographie n'est pas le propre du *Jardin des Plantes* puisqu'elle est en vigueur depuis *Les Géorgiques* (1981) qui ont engendré les canons d'une nouvelle veine autobiographique à partir des années 80 chez Claude Simon. Nous ne manquerons pas de préciser que cette veine a été lancée pour la première fois par Serges Doubrovsky dans son livre *Fils*³⁵, dont la quatrième de couverture présente la nouvelle tendance :

Autobiographie ? Non fiction d'évènements et de faits strictement réels, si l'on veut autofiction d'avoir confié le langage d'aventure à l'aventure d'un langage en liberté.³⁶

Tout en déjouant tous les modèles et les principes de l'autobiographie -chers à Lejeune -, et qui l'ont amené à révisé ses règles dans son *Signe de vie*³⁷, cette nouvelle autobiographie, que Serge Doubrovsky qualifie d'autofiction, est effectivement canonisée chez Claude Simon depuis l'apparition des *Géorgiques* dont les principes sont :

- Présence de pacte autobiographique oblique
- Instance narrative instable.
- Caractère incertain du discours.

³⁴ Claude Simon interviewé par Mireille Calle dans : *Claude Simon Chemin de la Mémoire*, Le Québec, Ed. Le Griffon d'argile, 1993. p18

³⁵ Doubrovsky, Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, 1977.

³⁶ Op. Cit., quatrième de couverture

³⁷ Lejeune, Philippe, *Signe de vie. Le Pacte 2*, Paris, Le Seuil, 2005

Trente ans après *Le Pacte 1*, Lejeune note ses accords et désaccords avec ce que furent ses convictions dans *le Pacte 1*.

- Temporalité sapée.
- Narration discontinue³⁸.

Le caractère principal de cette nouvelle autobiographie est de mêler parfaitement le fictionnel au véridique, principe dont l'auteur se réclame tout le temps. Ainsi, en plus de l'absence de pacte autobiographique explicite dans *Le jardin des Plantes*, maintes déclarations de Simon quant à l'impossibilité d'une entreprise autobiographique, confirment avec force l'idée avancée que si similitude il y a entre lui et ses personnages c'est uniquement parce que ses romans sont à base de vécu.

*Depuis l'Herbe tous mes romans sont à base de mon vécu, plus ou moins romancé (...) c'est que j'ai fini par comprendre (sentir) que la réalité dépasse la fiction, tout ce que l'on peut c'est produire des images en rapport avec les images ou les souvenirs originels.*³⁹

Pour ce qui est du roman, nous dirons que la part de l'autobiographique est grande, aucune période de sa vie n'est oubliée, comme si, sentant sa fin approcher, Claude Simon voulait léguer la glose de ses expériences.

Présentés dans le désordre le plus absolu, les fragments à caractère autobiographique jaillissent au détour d'un regard d'une photo, d'un passage par un lieu, d'une lecture de texte, d'une couleur vue, d'un ton d'un tableau ou d'une scène. Les fragments autobiographiques semblent se plier à l'analogique de la mémoire qui les convoque, aussi enfouis qu'ils soient.

A cet effet, des souvenirs les plus enfouis : la scène de la chute dans le bassin public (pp221-223), ou celle de la course de relais qu'il avait fait perdre à son équipe (p.40), la nouvelle du décès de sa mère (pp. 225-227-233), celle de l'abus sexuel commis par un compagnon de jeu (p.223), l'expérience de la captivité et de la mort

³⁸ Belarbi, Mokhtar, *Pour Une Autobiographie Moderne*, In. La Revue des Lettres Modernes, Paris, L'Icosathèque 22, 2004, p.208

³⁹ Entretien accordé par Claude Simon, 1990, disponible sur le site : www.Labyrhinte.fr

pendant la deuxième guerre mondiale et avant elle la guerre civile espagnole (pp. 22-46), tout comme les souvenirs les plus récents : les multiples voyages à travers le monde avec une renommée de prix Nobel, les débats ennuyeux, où il est traité de "renégat", et auxquels il est tout le temps contraint de participer, la déformation mais surtout la surexploitation de son image d'écrivain par la critique...., tous ces lopins qui tournent autour du thème central de la mélancolie, sont révélés par le moment présent, présent de l'écriture, mais aussi le présent rendu par l'interview que le protagoniste écrivain C.S. accorde à un journaliste.

Une lecture anodine de cette matière suffit à révéler ce fil d'Ariane qui l'a engendrée. La mélancolie est en fait l'obsession première dans ce texte ; c'est aussi une feuille de route à l'intérieur du *Jardin des Plantes* ; ou des souvenirs. Les souvenirs les plus enfouis qui remontent à la prime enfance, sont effectivement tous marqués par des traumatismes de différents degrés :

Au cours de l'entretien qu'il eut au mois de mai 199... avec un journaliste venu le questionner, celui-ci lui demanda avec insistance s'il se sentait marqué par les premières années de son existence.(...) S. ne voyait pas très bien quel événement au cours de cette période- sinon l'absence de son père- aurait pu avoir sur la suite de sa vie une importance déterminante), la seule chose dont il se rappela avec précision était d'être tombé dans le bassin d'un jardin public (...), il s'en souvint avec un sentiment d'humiliation . (pp.221-222)

Le protagoniste précise que ces premiers traumatismes ne sont rien comparés à celui laissé, par exemple, par l'expérience de la guerre de 1940:

S. dit au journaliste, en dépit des chocs ou des surprises ressentis avec plus ou moins d'émotion, comme la mort de sa mère, sa première masturbation par un compagnon de jeu ou sa courte expédition à Barcelone au début de la guerre civile espagnole, le seul véritable

traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi (...) 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-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait suivre .(p.223)

Enfin, il faut préciser que cette matière autobiographique, aussi consistante qu'elle soit, n'est pas donnée en bloc mais jaillit par fragments entrecoupés par d'autres fragments de nature soit historique, soit littéraire ou hétéroclite.

2-1-2- Les fragments à caractère historique :

Il s'agit en fait de fragments de documents et archives reproduits intégralement dans le texte. Ces fragments, qui parsèment le roman, sont en fait de trois ordres :

1- Les carnets de Rommel, publiés en 1953 par un historien militaire anglais, le capitaine Liddell- Hart⁴⁰

Il raconte dans ses « carnets » que le tir des français établis sur la rive gauche était si nourri qu'il dut abandonner son blindé de commandement et descendre à pied.... (p. 86)

2- Les archives si soigneusement rangées sur des kilomètres d'étagères au Château de Vincennes (p.269).

3- Les mémoires que Winston Churchill publia à partir de 1948.

« 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. » (Winston Churchill). (p.22)

⁴⁰ Cf. Didier Alexandre, *Le Renard du jardin*, In. Actes du colloque de Perpignan, N°30- 2000, Ed. Presses Universitaires de Perpignan, p.70

Cette base documentaire est le plus souvent intégrée à l'intérieur des récits fictifs, soit pour leur conférer un attrait de vraisemblance, soit pour contester le texte historique falsifié lorsque le témoignage ou la simple relation de faits historiques par les personnages romanesques contredit, ou du moins excède celle offerte par le texte d'Histoire.

Au delà de l'effet polyphonique créé par cette superposition de versions « parfois contradictoires », la surprise, le questionnement inhérent à la lecture du texte dit que la véracité et la vivacité des faits historiques sont parfois mieux rendues par le texte de fiction que par le document d'Histoire. Ainsi, dans les premières pages du roman, l'auteur exprime déjà sa méfiance quant à cette matière, peu plausible :

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 .p. 33

A cet effet, le récit- témoignage de la défaite française de 1940 sur la Meuse que fait le personnage (S) interviewé par un journaliste se trouve doublé par les comptes rendus militaires correspondant à ces mêmes faits. N'est-ce pas là un souci de l'auteur d'authentifier son récit et de lui donner de l'épaisseur en l'appuyant du matériau brut et véridique ? de plus, la dimension humaine des faits est mieux prise en charge par le personnage fictif que par l'historien.

Par ailleurs, ce qui constitue une exception à la devise de ce roman qui est de casser avec toute relation chronologique, c'est cet ordre chronologique dans lequel le récit des jours de la guerre et de la défaite française est donné : les passages historiques intégrés respectent parfaitement le temps calendaire : le 10 et le 11 mai sont mentionnés (p.60-61), le 13 mai coïncide avec l'arrivée de Rommel dans la Meuse (p.84), le 16 mai

est donné comme la date de la percée de Clairfayt (p.126-143), les 16 et 17 mai étant encore les dates marquant les derniers jours du régiment de cavalerie de S. (p.117).

Dans cette perspective, l'intégration du personnage historique trouve également sa légitimation puisqu'il s'agit d'un croisement de deux destins, deux existences : une fictive et une autre réelle ; il s'agit de celle de S. et celle de Rommel :

les trajectoires respectivement suivies par S. et R. se trouvent confondues sur une courte distance, chacune empruntant à quelques heures d'intervalle la route qui mène de Solre-le-Château à Avesnes (...) Rommel sera passé là au cours de la nuit.... (pp.159- 160).

Réel transposé dans le texte de fiction ou uniquement fantaisie donnant des référents à la diégèse afin de dérouter le lecteur en déjouant toutes ses attentes ; le texte soulève cette question qui fait que la frontière entre le réel et la fiction soit aussi amincie, en clôturant le roman avec un extrait du colloque de Cerisy où Ricardou et Robbe-Grillet débattent la question quant au décalque du véridique, du réel sur le fictif, le romanesque.

J.R. : 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.

A.R.G. : chacun d'entre nous est soumis à des tentations vers un passé référentialiste (p.357).

L'intégration d'un extrait de colloque dans le texte littéraire donne au roman un troisième élan, à savoir la dimension critique.

2-1-3- les fragments à caractère critique.

A côté des substances autobiographique et historique, le texte opère nombre de détours par la tradition littéraire afin de s'approprier des citations, dont certaines sont rendues entre guillemets, telles les citations de Flaubert (p.p.53-130), de Stendhal (p.p.43-44) mais surtout de Proust (p.p.170- 173- 200- 203- 205- 206- 217 ...), et d'autres sont intégrés sous forme d'emprunts non déclarés ; telles les parodies ou les pastiches qu'il fait généralement à partir du texte proustien.

Plusieurs passages du roman, apparaissant sous forme de méta-textes critiques, attribuent au texte romanesque une dimension d'ouvrage de théorie littéraire. L'auteur dit ouvertement ses positions, mais aussi ce qu'il pense du monde des lettres : il critique, en effet, la théorie descriptive, et par extension tous ceux qui ne lisent dans l'histoire que l'histoire apparente ; ces derniers ne sauront jamais, d'après lui, mettre la main sur la véritable valeur du texte littéraire, sur son caractère pluriel. De ce fait, la citation de Flaubert trouve sa légitimité dans le texte :

« Tous ceux qui lisent un livre pour savoir si la baronne épousera le compte seront dupé. » (Flaubert). p.53⁴¹

En prenant position avec Proust, auquel renvoie le passage ci- après, et pour qui *la description est un art de la révélation*, l'auteur fait une critique acerbe des hommes de lettres, surtout de ceux qui ne voient pas l'intérêt de la description :

« l'auteur nous refile ses cartes postales » : Breton exaspéré par la description que fait Dostoïevski du logement de l'usurière : « La petite pièce dans laquelle le jeune homme fut introduit était tapissée de papier jaune (...) ».

De son côté Montherlant lorsque dans un roman il arrive à une description il tourne la page.

⁴¹ Dans le texte la citation est donnée entre guillemets

Egalement pressés de savoir « si la baronne épouse le comte », Breton le poète comme Montherlant n'ont évidemment que faire d'une certaine couleur de papier (...) ils se demandent bien pourquoi (que de temps perdu) » (p.252- 253)

On comprend, par le ton violemment ironique auquel l'auteur se livre dans ce passage aux dépens de Breton et de Montherlant, que pour Simon la description n'est en rien un temps perdu. Chose qui explique ou justifie le passage suivant décrivant minutieusement la femme indienne drapée de blanc :

...ils la virent de loin, drapée de blanc, immobile au centre du rond-point dont la voiture approchait, comme une sorte d'apparition, comme ci dans la tiédeur tropicale (...) s'était dressée pour les accueillir la matérialisation même, insolite, vaguement menaçante, de ce continent lui même fabuleux... (p. 251-252)

Critique littéraire, Claude Simon apparaît également comme critique d'art : nombre de tableaux de peintures de Mirô de Novelli en plus de sculptures et photographies sont commentés. Cependant, l'innovation dans ce roman, contrairement aux *Corps Conducteurs*, à *Histoire*, et à *Tableau d'un amateur* qui intègrent de vrais photos, dans *Le Jardin des Plantes*, l'auteur vivifie ces matériaux au moyen de l'écriture, une écriture dont le dessin qui y forme la typographie et la rigueur descriptive permettent au lecteur de se les représenter. Il suffit de voir à cet effet, les fragments pp.23-26 dont la disposition graphique épouse le contenu qui est une description d'un tableau de peinture de Novelli.

Pour ce qui est des fragments divers il s'agit d'éléments hétéroclites à savoir : un extrait du journal « Leningrad- Soir », où il est question d'une image déformée du sort de Brodski (p.331-332), d'une lettre de lecteur à propos du roman *La Route des*

Flandres, mais également les propositions que S. fait à un réalisateur de cinéma qui veut porter un de ses romans à l'écran (p. 365- 375).

Cet engendrement de fragments apparemment hétérogènes nous a conduit à nous interroger sur les modalités de succession de ces matières dont la substance diffère mais qui s'assemblent parfaitement. Mais avant de voir les différentes modalités de composition, nous procédons à l'analyse d'un fragment pour montrer comment la fragmentation mineure est donnée à voir.

2-2- La fragmentation mineure.

Le fragment qui constitue notre sujet d'analyse exhibe le phénomène de césure d'une entité en séquences et segments. Il s'agit du premier fragment renvoyant à l'entretien que C.S accorde au journaliste (p. 75- 84)⁴². Le choix de ce corpus se trouve légitimé par le fait que la parole est disputée entre deux énonciateurs (l'écrivain et le journaliste) et l'écriture oscille entre narration et description.

2-2-1- Séquences et segments : La première séquence qui ouvre le lopin *j'ai répété sa question...par jour*, lance, sous forme d'un discours direct, trois segments dont chacun correspond à la parole de l'un des deux personnages, le quatrième segment, qui est une réflexion sur le discours, opère une coupure au moyen d'une alternative *quoique je cherchais mes mots. Je me demandais ce que ceux de « guerre » ou de « peur » pouvaient bien signifier pour lui.*

La première séquence rompue, la deuxième : *Il avait l'air efficace....articulées* introduisant une description, lance un segment primaire qui sera coupé deux fois par une restriction et une alternative : *il était habillé plutôt comme un homme que comme un journaliste (...) ou artiste.* Le segment primaire ayant repris selon une continuation, il

⁴² Voir annexe n°02

opère une coupure par une alternative et une comparaison : *une montre plaquée or, ou peut-être vraiment en or, au cadran noir où se pressaient comme des lunes plusieurs petits cadrans.*

Après cette première « pause » descriptive, vient la troisième séquence qui n'est qu'une prolongation de la première : *Il dit le thème de la guerre...que...* ; C'est-à-dire un report au style indirect libre de propos échangés entre C.S. et le journaliste.

La séquence quatre prolonge la description du journaliste interrompue par la séquence deux : *Derrière les verres...une neuve.* Le premier segment est coupé par une comparaison: *comme un médecin,* et le deuxième segment est coupé par une alternative : *lui vendre mon appartement ou de changer ma vie.*

La séquence cinq est une prolongation de la séquence trois : *Il dit que oui...la fenêtre* ; le premier segment rapportant la parole de C.S. est coupé par une relative. Le deuxième rapportant la parole du journaliste, est lui aussi coupé par une autre relative et deux alternatives *...ou encore...ou peut-être.* Le troisième segment est une continuation de 1 et le segment 4 est une continuation de 3. Ainsi, plusieurs segments s'intercaleront jusqu'à ce que s'introduise, par une rupture, la sixième séquence qui elle aussi est une prolongation de la quatrième séquence. Et ainsi de suite jusqu'à la fin de ce lopin.

Enfin, nous dirons que l'écriture intercalaire de Claude Simon opère de grands va et vient entre autobiographie, autofiction, Histoire, peinture, photographie, critique littéraire. Et, à l'intérieur de cette grande fragmentation, des séquences descriptives et d'autres narratives s'intercalent ; ensuite chaque séquence est faite de segments coupés avec des relatives,des comparaisons, des métaphores... rendant compte des différents niveaux de fragmentation du texte mais aussi de la productivité de la langue simonienne.

3- les possibles compositionnels.

Le dispositif du roman, en enserrant des fragments aussi dissemblables sur le plan de la forme, de la taille, mais surtout de la thématique, pose leur traitement problématique pour tout lecteur -précipité- qui voudrait à tout prix leur trouver une logique reliante ; surtout que, pris isolément, les différents îlots, en se donnant à voir comme des mondes à part dont chacun se suffit à lui même et est cohérent par lui-même, constituent, d'après les précédentes analyses, de véritables lexies au sens barthien, c'est-à-dire de pleines unités de signification.

Or, bien qu'ils soient discontinus - par leur typographie déjà - du tout dont ils font partie intégrante, ils participent ensemble, dans leur hétérogénéité même, à l'éclairer, et lui donner sens. Les îlots se lancent les uns aux autres - en filigrane du moins- des fils faisant que se tissent au moyen des « éléments migrants » qui traversent le texte, en plus des jeux de miroirs internes qui résultent de cette écriture éclatée, des liens jusque là insoupçonnés. Ce sont effectivement ces liens qui font que le tout converge vers une arborescence thématique dont le tronc serait la mélancolie.

Pour pouvoir arriver au bout de cette arborescence, il nous a fallu avancer à l'intérieur du labyrinthe simonien munis de différentes cartes de route que le texte nous a livrées au fur et à mesure que nos angles de lectures se diversifiaient. Nos cartes sont : les mots- migrants et les miroirs dupicateurs. Alors que les premiers constituent des pivots entre des lopins variés, les seconds réfléchissent des scènes ou des idées que l'on tenait à distance.

3-1- les jeux de digression.

Les mots ont ce prodigieux pouvoir de rapprocher et de confronter ce qui, sans eux, resterait épars dans le temps des horloges et l'espace mesurable.

Claude Simon, *Album d'un Amateur, Remagen-Rolandseck*, Rommerskirchen Verlag, coll. « Signatur », 1988, (p. 31)

Tout comme les mouettes évoquées tout au long du roman, le mot simonien est toujours "enclin à quitter" son lieu d'origine. N'appartenant jamais tout à fait à l'espace qui l'inclut, il a tout le temps "la tête ailleurs" : tantôt dans le fragment d'avant ou d'après, tantôt loin de l'endroit de sa première évocation ; déjouant ainsi la devise dont la linguistique saussurienne avait fait feu pendant plus d'un demi siècle déjà, à savoir que chaque signe est un médaillon à deux facettes ; d'un côté il y a le signifiant et de l'autre le signifié. Tel qu'il existe dans le texte, le signe simonien n'est plus cette fameuse pièce avec un recto et un verso. Le signe simonien est tantôt une variété de signifiés pour un seul signifiant, tantôt une variété de signifiants pour un seul signifié.

Le pouvoir magique qu'a le mot de suspendre un récit en court pour en relancer un autre en parallèle -ou en oblique- fait de lui, à la fois un opérateur de rupture, une cause de discontinuité dans la narration, un outil de variation dans le roman, et un agent de liaison entre divers contenus. Comme un connecteur entre fragments hétérogènes, le signe linguistique active la mémoire du personnage-narrateur (de l'auteur⁴³) en tenant en éveil ses différents lambeaux.

Ainsi, si pour Proust, dans *La Recherche du Temps Perdu*, la mémoire sensorielle et olfactive, activée qu'elle est par le goût de la madeleine trempée dans du

⁴³ Genin, Christine, *Mémoire réticulaire et hypertexte*. In. www.labyrinthe.fr

thé, le transporte dans la béatitude des commencements à Combray, pour Simon, il est apparemment question d'une mémoire linguistique. Autrement dit, un mot évoqué dans un contexte convoque parfois des souvenirs, d'un autre contexte, dont certains remontent même à la tendre enfance.

L'eau, cet élément fondamental, apparaît comme déclencheur de digressions assez intéressantes : la description, dans le premier fragment de la page 20, des gouttes d'eau qui descendent du robinet mal fermé *faisant naître à la surface plane de l'eau de faibles ondulations* (p. 20), fait bifurquer la narration vers le souvenir d'un tableau de Novelli où les ondulations sont produites au moyen de *lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations* p.20

Un peu plus loin, à la page 22, l'évocation, par le protagoniste narrateur de l'eau est tantôt liée au plaisir lorsqu'il relate une scène sensuelle dans la salle de bain de la chambre d'hôtel en URSS, où il était invité en tant qu'écrivain :

j'entrai dans l'eau transparente vert Nil très pale elle m'arrivait à mi-mollet (...)Elle s'est penchée je caressais ses cheveux ses épaules... . (p23.)

tantôt traumatisante lorsque cette eau lui arrive au même niveau que celle du ruisseau de « *La Route des Flandres* », où, lui *jusqu'à mi-mollet dans ce ruisseau jurant comme un charretier tirant sur la bride de cette jument qui refusait de sauter... croit qu'il allait mourir dans les cinq minutes qui suivent* (p.22).

De la couleur de l'eau dans la baignoire de la salle de bain, le même fragment opère un glissement vers celle des timbres de cartes reçues de Port- Saïd, puis du motif reproduit dans les timbres postaux à un voyage en Egypte, les fils tirent les uns sur les autres, les digressions sont de plus en plus vertigineuses opérant à chaque fois

quelque chose comme une transgression, ou du moins un nivelage entre deux mondes qu'on tenait jusque-là séparés, à savoir celui qu'on raconte et celui d'où on raconte. Le texte glisse, en une phrase, de l'eau de la baignoire au centre de l'Égypte autant que le narrateur glisse, (par quel moyen ?), au cœur du Caire alors qu'il est supposé, d'après le texte, être au Kirghizstan.

...eau transparente dans la baignoire vert-Nil dans son épaisseur soit vert Véronèse me rappelant l'un des timbres du même vert affranchissant cette carte postée à Port –Saïd (...), le directeur de la mission archéologique nous a servi le café dans son jardin...(p.30-33)

L'emploi du verbe *se rappeler* par l'auteur ne semble pas fortuit, mais révélateur de cette loi d'engendrement à laquelle il ne refuse de se plier. Les connexions que la mémoire opère entre les différents souvenirs sont apparemment déclenchées avec l'évocation de certains mots :

être tué dans une position aussi ridicule, dans l'eau jusqu'à mi-mollet... (p 96.)

Aussi l'évocation, par un même signe de la vie et de la mort, du plaisir et du déplaisir trouve sa réalisation également dans le tableau de peinture de Novelli, fait d'une suite de AAAAAAAAAA...que le texte reproduit sous forme de lignes de A tracés en majuscules en plusieurs endroits :

la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant toute une case comme ceci

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA (p.27)

En plus du fait que le tableau soit la métaphore (la représentation artistique) des sévices que le peintre a subis durant l'occupation allemande (p.93), ou encore la représentation de la douleur de l'écrivain- mal extériorisée- de se voir réduit par ses collègues à un renégat, il est la transcription du cri de douleur exprimé lors de l'intervention chirurgicale sans anesthésie que le protagoniste avait subi quand il était enfant :

*Je serrai toujours les dents réussit d'abord ce grondement
comme un chien puis j'ai cédé tout à coup je me suis entendu crier*

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA

AAAAAAAAAAAAA

Sentant que j'allai m'évanouir (p.85-86)

Le souvenir de ce cri de douleur est certainement convoqué par le cri de plaisir évoqué une fois en amont et une autre fois en aval de celui-ci, sur la même page :

*les lettres maladroites ou répétées souvent, difficiles à
reconnaître font songer à ces mots entrecoupés qu'échangent dans
l'étreinte des amants aux souffles hachés (p.27)*

*elle a commencé à respirer plus vite d'abord seulement par les
narines puis commençant à gémir (p.85)*

Un autre exemple de digressions est fourni par un mot assez présent dans le texte ; le rat. En effet, à Calcutta, *cet orient au fastes britannique*, c'est, d'un côté les luxueux hôtels où se tiennent les grandes réunions et où l'on discute littérature, poésie et cinéma, et de l'autre côté c'est les rivières où flotteraient les rats crevés, le monde n'est-il pas conçu ainsi ? :

*...d'un coup, la pluie tropicale se mit à tomber (...) semblable à
quelque chose comme un rideau liquide qui allait, en quelques secondes*

transformer les chaussées défoncées en lacs, en rivières où flotteraient les immondices et les rats crevés. (p.105)

Aussitôt évoqués, les rats crevés, cette autre facette de la modernité, font basculer la narration sur l'autre facette de Proust ; à la fois pervers et sadique :

Vers la fin de sa vie, Marcel Proust se faisait apporter dans le bordel pour hommes où il avait ses habitudes de rats qu'il s'amusait à tuer en les transperçant... (p.106)

Toujours sur la même page, les gros rats relancent le récit entrecoupé par deux fragments (l'un sur l'interrogatoire de Brodski et l'autre sur Proust) :

Quoiqu'il fût encore jour, de gros rats gris couraient ici et là sur le sol de l'esplanade de bâtiments... (p.106)

La réapparition du rat plus loin dans le roman (p.118) sert à caricaturer l'interprète au Kirghizstan (p.102) et le Général Gamelin qui accompagnait Rommel (pp.180- 184).

D'après Les différents exemples cités plus haut, il semble que la loi d'engendrement des différents fragments s'explique par la récurrence de mots pivots qui relie des fragments tantôt juxtaposés tantôt éloignés dans le texte.

3-2- les jeux de dédoublement.

Au-delà des coïncidences offertes par les mots, le texte établit, à une échelle plus grande que celle offerte par les parties de discours, d'autres coïncidences encore plus construites. Il s'agit de reduplications apparaissant soit sous forme d'idées bifurquées se faisant écho à elles mêmes, soit sous forme de double action qui traverse le récit pour le refléter en petit, ou pour le théoriser. Ces reduplications ou mises en abyme, d'après Gide à qui l'on doit l'appellation, fonctionnent comme de véritables miroirs internes dans ce roman réfléchissant les fragments les uns les autres.

Appartenant au vocabulaire de l'héraldique, où elle désigne le cœur de l'écu ; emplacement central pouvant accueillir des figures plus réduites, la mise en abyme se trouve transposée avec Gide en littérature⁴⁴. Dans son journal de 1893, Gide rend compte des reduplications de scènes ou d'idées en peinture mais aussi en littérature :

*J'aime assez qu'en une œuvre d'art on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages le sujet même de cette œuvre (...). Ainsi, dans tels tableaux de Meling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte (...). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie et d'ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la Chute de la maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc.*⁴⁵

Tout en les rapprochant du blason, Gide précise que ni la peinture, ni la littérature, à quelques exceptions près, ne fournissent de pures mises en abyme.

*Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus (...) c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier à en mettre le second, en abyme*⁴⁶

⁴⁴ André Gide est le premier à avoir comparé la mise en abyme en littérature avec le blason

⁴⁵ Gide, André, Journal, Paris, Ed. Gallimard, 1939, p.48

⁴⁶ Ibid. p.48

Cependant, c'est à Lucien Dallenbach⁴⁷ que l'on doit la description la plus précise du procédé, qui consiste en tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit sous forme de réduplication simple, qui renvoie à un rapport de similitude élémentaire, réduplication répétée ou à l'infini, dans laquelle le fragment intégré, inclut lui-même un fragment ayant cette même relation, et réduplication spéculaire, dans laquelle le fragment est censé inclure l'œuvre qui l'inclut.

Transposée à l'échelle du roman, la typologie de Dallenbach donne des mises en abyme simples, répétées et spéculaires :

3-2-1- la mise en abyme simple:

Des réductions simples qui parsèment le roman, nous avons retenu plusieurs à savoir celles fournies par le paratexte : le titre *Le Jardin des Plantes* est repris dans deux fragments du roman dont le contenu même est la description du Jardin des Plantes de Paris (pp.61-348). A côté du titre du roman, les épigraphes qui présentent les différents chapitres en plus de la prière d'insérer fonctionnent comme des miroirs réfléchissant certains récits. A cet effet, la prière d'incérer⁴⁸ est une reprise du contenu de la citation de Dostoïevski qui constitue l'épigraphe n°1, car il s'agit dans les deux d'une mise en garde contre toute éventuelle attribution d'un caractère autobiographique au récit fictif :

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. Dostoïevski (p.9)

⁴⁷ Cf. Dallenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Ed. Le Seuil, 1977.p.51-55

⁴⁸ voir p.51 du présent mémoire.

L'épigramme n° 02 reflète le contenu du deuxième chapitre où multiples versions tournent autour d'un fait :

On a recensé 367 démonstrations différentes du théorème de Pythagore. Elisha Scott- The Pythagore Proposition. (p.155)

Cette épigramme est une mise en abyme de la narration car le protagoniste dans cette partie ne fait que répéter le récit de la débâcle avec des variantes différentes, lorsqu'il se rend compte de cela il dit au journaliste: *mais, j'ai déjà raconté cela* . Qu'il fasse ici référence aux fragments du texte qui précèdent cette déclaration ou carrément à ses autres romans, il reconnaît ce souci inhérent au témoignage ou du moins à une quelconque relation de faits, à savoir répéter sans arrêt afin d'être bien compris.

Dans le même ordre d'idées l'épigramme n°3 met en abyme la narration de C.S. qui ne trouve de mots qui traduisent exactement ses sensations :

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. Josef Conrad. (p.219)

Deux passages du texte fonctionnent comme des réductions simples de cette épigramme :

...si on n'a pas vécu soi même une chose du même genre on ne peut pas s'en faire une idée (p. 262)

le journaliste disant qu'il ne s'agit pas de roman mais de témoignage, et S. dit que six témoins d'un événement en donneront de bonne foi six versions différentes (p. 273)

A côté des épigrammes certains fragments du texte en réfléchissent d'autres. A cet effet, la description par le journaliste du dépliant touristique anticipe à la fois sur le texte dont le sujet est un ensemble de comptes rendus sur les différents voyages de

l'auteur à travers le monde : Madras (62), Chicago (56) le Kirghizstan (p.11), la Russie (p.14), le Caire (p31), le Japon (256)...et aussi sur le code ; c'est-à-dire sur la technique de collage : effectivement le texte est un dépliant de comptes rendus de voyages, de lectures, de rencontres, d'expériences et de sensations...

Au mur de la salle à manger se trouve un de ces dépliants d'environ un mètre cinquante de long, comme on en voit dans les vitrines des agences de voyages, offrant en couleur une vue panoramique de la chaîne des Alpes... (p.64)

De plus, certaines mises en abyme sont picturales. Par exemple, la photo que quelqu'un a remise à S. représentant un prisonnier torturé par les nazis met en abyme le récit ultérieur de ces mêmes sévices que Novelli, à qui renvoie la photo, a subis.

A part l'allusion au supplice (la punition, la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à évanouissement) qu'il subit (...) et dont S. se fit seulement plus tard une image au vu d'une photographie dans un illustré... (p.235)

Le texte nous offre une autre mise en abyme picturale ; à l'image de celles fournies dans *les tableaux de Meling ou de Quentin Metsys* dont Gide faisait part. dans ses cahiers, ce modèle de mise en abyme est donné au moyen de la gravure accrochée au mur de la chambre funèbre, qui reflète "le sort qui attend la mère de l'enfant".

De retour à Perpignan, l'oncle du protagoniste lui *aboie* le décès de sa mère, la nouvelle, puis l'assistance aux obsèques de cette mère que l'enfant n'avait pas vue mourir, mais qui maintenant est dans le cercueil, éveille en lui un rapprochement avec la gravure- *représentant le supplice d'une vestale que l'on s'apprête à enterrer vive* (p. 233)- que l'on a oubliée de décrocher du mur de la salle des funérailles.

L'enfant pense fermement que sa mère, qu'il n'a pas vu mourir, s'apprête à subir le même sort que la vestale, c'est-à-dire se faire enterrer vive.

3-2-2- la mise en abyme répétée.

A côté des précédents exemples qui fonctionnent comme des mises en abyme simples, d'autres passages inclus dans le texte incluent à leur tour des contenus (récits) ayant un rapport de similitude avec les grands "incluants". L'exemple qui cristallise ce modèle de mise en abyme renvoie à la relation de C.S dont le sujet porte essentiellement sur sa tragique expérience de la mort et la mélancolie dont il souffre depuis. Ce récit inclut le récit de vie du peintre italien Novelli et celui du poète russe Brodski dont les expériences ne diffèrent pas beaucoup de celle de C.S. : mêmes traumatismes laissés par les guerres (expérience de la mort dans la Meuse pour C.S., arrestation par la police allemande puis sévices et renvoi au camp de concentration de Dachau pour Novelli ensuite son exil en l'Amazonie, procès puis extradition pour Brodski). Ces personnages, dont les récits constituent des réduplications répétées du thème de la mélancolie, sont effectivement des doubles tragiques de C.S. La mise en abyme est répétée, selon la définition de Dallenbach toujours, parce qu'il s'agit d'une inclusion à l'intérieur d'un inclus d'un fragment ayant cette même relation avec le super- récit.

Cet exemple de mise en abyme rend évidente la structure en spirale développée dans le roman : chaque élément, chaque détail, chaque fragment ayant le même point de commencement constitue une variation par rapport à ce qui l'a engendré ; il se développe ensuite en boucle, pour revenir, enrichi, au précédent élément qu'il enrichi. Chaque variation amplifie donc cette structure qui désormais ne tourne pas en rond, mais évolue en boucles de plus en plus grandes.

3-2-3-la mise en abyme spéculaire.

Si pour les nouveaux romanciers, il s'est agi -depuis un demi siècle déjà- de faire de l'espace du roman à la fois le lieu de contestation des traditionnelles considérations du roman, et par extension de la littérature, et lieu de théorisation des nouvelles modalités de l'écriture du romanesque ; *Le Jardin Des Plantes* -tout en s'inscrivant dans la lignée du postmoderne- ne déroge pas à cette devise chère aux nouveaux romanciers dont l'auteur faisait partie. En effet, le roman contient, en abyme, ses théories.

Un peu à la manière de Gide dans *Les Faux Monnayeurs*, Claude Simon inscrit dans ce roman la figure emblématique de la mise en abyme en insérant un personnage narrateur qui n'est autre qu'un écrivain. Ce dernier parle, dans divers endroits et situations (colloques, entretiens journalistiques, rencontres...) de ses romans et également de sa poétique. Ce faisant, c'est le roman que nous sommes en train de lire qui se commente et livre ses clés de lecture au fur et à mesure que notre lecture se fait. Inutile de chercher ailleurs les clés de la conception romanesque simonienne, puisque cette dernière est rendue au sein même du roman.

Un autre exemple de mise en abyme de la poétique est rendu par l'intervention du narrateur anonyme. Effectivement après avoir confié la relation de récits au personnage narrateur, à la moitié du parcours, un narrateur anonyme s'accapare le récit en train de se faire, pour orchestrer, anticiper, théoriser son principe de composition, mais surtout rassurer tout lecteur "non averti" ayant toujours du mal à percevoir les liens cachés entre des éléments hétéroclites dispersés aussi anarchiquement sur les pages du livre :

A partir de là vont simultanément se dérouler plusieurs évènements qui, en dépit ou peut être en raison même de leur apparente

incohérence, constituent un tout pratiquement homogène et cohérent. (p. 202)

Bien que littéralement, ce fragment concerne ce qui viendra après lui, il résume ce qui précède, et qui est conçu lui aussi dans la même veine. Il est à cet effet un véritable miroir interne sur lequel se projettent, puis se renvoient les deux parties du roman dont il condense la première et anticipe la deuxième : cette mise en abyme est révélatrice dans la mesure où il s'agit d'une lexie "satellite" qui résume et théorise même le roman qui la contient.

Une condensation des 202 pages précédentes et anticipation sur les 176 pages suivantes. Dällenbach assigne à ce genre de mise en abyme *outré la fiction qui la contient, la manière dont le récit conçoit ses rapports à son auteur et à son lecteur*⁴⁹

Il dit également à propos de sa fonction anticipative que *ce n'est pas un hasard si elle se trouve généralement au centre du livre ou légèrement déportée sur la droite*

Mise en abyme spéculaire, cet exemple peut également fonctionner comme une métalepse narrative, dans le sens que lui donne Genette dans son discours du récit, puisque il est question d'une intrusion dans l'espace diégétique de narrateur extradiégétique.

Par ailleurs, l'exemple ayant déjà servi de mise en abyme simple, à savoir celui du dépliant touristique, peut être lu comme une mise en abyme de la technique d'écriture du roman qui est celle du collage. Aussi, l'extrait du colloque de Cerisy qui traite de la valeur de la description et de la part du véridique dans le fictif met en abyme l'écriture du *Jardin des Plantes* qui est lui-même une autofiction où les descriptions équivalent à des révélations.

⁴⁹ Dällenbach, Lucien, Op.Cit p.99.

Dans ce même ordre d'idées, lors de l'interview qu'il accorde au journaliste, C.S. explique, en donnant l'exemple de Stendhal et celui de Faulkner, que l'auteur, au moyen de l'écran de la fiction révèle parfois son moi intime ; pour cela, il est très probable d'identifier le personnage fictif, qui ne porte pas forcément le même nom que l'auteur, à l'auteur du roman :

Des années plus tard un journaliste m'a demandé comment on faisait pour vivre avec la peur Je lui ai dit Vous voyez chacun fait ce qu'il peut ce n'est pas comme Stendhal caracolant gaiement sous les boulets à 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 ce courage dont il était si soucieux c'est comme Faulkner dans son merveilleux avion de chasse. Il a dit qu'est ce que vous racontez ?de Sartoris Un vrai gentleman du Sud se doit de ne faire ce genre de choses qu'à l'abri d'un pseudonyme noblesse oblige...(p.35).

Les deux exemples de Stendhal et Faulkner ne sont pas différents de celui de Claude Simon qui, mêle autobiographie et fiction pour se dire dans son intimité profonde sans que l'on puisse tout lui attribuer. A travers ce passage, l'auteur semble dire que C.S. est lui , tout comme Fabrice est Stendhal et Sartoris est Faulkner.

En définitive, nous dirons, suite aux exemples analysés plus haut qu'au déroulement linéaire et chronologique, que l'écriture simonienne subvertit, la mise en abyme permet en superposant des discours, des faits mais aussi des matériaux qui, à priori, semblaient distants, de restituer l'émiettement de la fiction et de restreindre l'éparpillement des fragments.

Bilan de la première partie.

Telle que rendue à travers les précédentes analyses, la pratique du collage dans ce roman n'est ni fortuite ni arbitraire. Bien au contraire, elle est réfléchie, recherchée, et apparemment assumée par celui qui, en désintégrant la linéarité et la continuité de l'habituelle écriture du romanesque, et en optant pour le fragmentaire, l'inachevé, et le parcellaire, fait du collage, qu'il porte à son apogée, non pas un moyen d'innovation, ni une simple technique narrative, mais un moyen des plus efficaces pour inscrire - transcrire- dans "un nouveau réalisme" ce qui reste dans la mémoire d'un monde pluriel, hétérogène, complexe et...absurde.

Transcrire l'instantanéité du déferlement des choses et des souvenirs, retracer le moment présent de l'écriture avec tout ce qu'il charrie de souvenirs anciens, récents, et de projections futures, aussi vouloir faire du roman la fresque (la tragédie) du monde moderne ; le projet resterait dérisoire en dehors d'une écriture de collage...

Cependant, les 42 propositions que S. fait au réalisateur, et qui constituent l'exipit du roman, pourraient contester la capacité qu'a l'écriture de collage de traduire la simultanéité dans laquelle les images et les histoires jaillissent de la mémoire, ou celles que retient la mémoire de ce mondé éclaté.

S. discute avec un réalisateur qui se propose de porter à l'écran l'un de ses romans. (...) S. propose dans l'ordre :

1) Gros plan immobile sur une fleur des champs (ombelle ?)

2) Zoom arrière qui découvre un pré....

3) Lent travelling sur le corps du cheval...

4) Des ombres de cavaliers passent sur cette tête...(p.365-366)

En amont de ce plan, à des endroits variés dans le roman, l'auteur murmure également les limites de cette écriture

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. (p.212)

L'auteur pose apparemment les limites qu'à la technique de collage de traduire la mémoire dont il voulait *tracer le portrait*. Le cinéma serait-il mieux capable de représenter cette mémoire, et de traduire ses mouvements, ses digressions et ses circonvolutions, et surtout rendre simultanément, au moyen des techniques requises, ce qui dans le monde est donné en un bloc hétérogène. Aussi, le cinéma, de part les techniques dont il se réclame, participe-t-il à l'enterrement de la littérature en récupérant les lecteurs par ce prodigieux effet de simultanéité qu'il permet?

Répondre à une telle question pourrait être envisageable après une analyse ultérieure de la technique de collage dans toute l'œuvre de Claude Simon.

Deuxième partie : la polyphonie.

Introduction.

Les données tirées de la première partie nous ont permis de dire de l'écriture fragmentaire du roman qu'elle dépasse de loin une intention fantaisiste de l'auteur visant à faire un roman avec les matériaux les plus hétéroclites qui soient. Cette option s'est plutôt imposée à lui comme un choix esthétique afin de mieux rendre compte de la contiguïté des souvenirs, et de leur déferlement analogique, mais surtout la transformation que leur fait subir le travail d'écriture ; une transformation qui a donné lieu à des variations polyphoniques très construites.

Bien que fragmenté à tous les niveaux, *Le Jardin des Plantes* s'est avéré tout de même construit de manière à former, à partir de constituants hétérogènes et variés, un tout *homogène et cohérent*⁵⁰. *Synthèse de l'hétérogène* d'après Paul Ricœur, notre roman prend le contre-pied du roman monologique classique, lequel ne laisse s'exprimer qu'une seule voix, une seule idéologie, celle de l'auteur, pour se construire en un chœur polyphonique bien orchestré mais surtout bien épanoui.

Cet effet de polyphonie n'est pas dû au hasard mais obtenu au terme d'une construction d'ensemble visant à :

- 1 - La mise en œuvre d'intrigues portées tantôt par une même voix tantôt par une variété d'énonciateurs.
- 2 - L'insertion de contenus thématiques qui ne coïncident pas avec le traitement unique d'un genre et qui peuvent en contenir plusieurs.
- 3 - La reprise de chaque thématique dans des univers variés.
- 4 - la présence de voix narratrices multiples aux statuts mobiles et aux distances focales changeantes.

⁵⁰ Simon Claude, *Le Jardin Des Plantes, Op. Cit.*, p.203

5 - Le déploiement de styles, de niveaux de langue, de tons, de modes et de genres d'écriture différents.

6 – Le parfait épanouissement de personnages "aliénés" à la psychologie "irrationnelle" à l'intérieur du roman.

7 - Le traitement égal par l'auteur des voix autonomes (dont la plupart sont dialogiquement opposées) émanant de ces personnages aliénés et parfaite orchestration de leurs idéologies opposées sans nulle prise de position de sa part.

Afin de rendre compte de cette structure polyphonique du roman, nous divisons cette deuxième partie en trois chapitres. Le premier sera consacrée à la l'analyse du caractère à la fois pluriel et hybride du roman à travers un recensement des différents sous- genres littéraires, des différents tons et modes de narration, et par conséquent des différents pactes de lectures demandés pour la rentrée en possession des différents contenus.

Le deuxième chapitre, par contre, traitera de la polyphonie des voix à travers une analyse du plurilinguisme, de la plurivocité et des variations polyphoniques autour de quelques faits. Quant au troisième chapitre, il vise à mettre de la lumière sur ce qui sert de substrat à la polyphonie dans le roman à savoir les deux formes de dialogisme : idéologique et discursif.

Chapitre1. L'hybridité romanesque

1- les sous-genres littéraires.

Nous avons vu dans la première partie que le texte, de par sa composition éclatée, s'adresse à un lecteur bien particulier ; un lecteur qui sait renouveler son pacte de lecture, ses angles de perception et ses chemins d'appréhension à chaque fois que la lecture du roman le lui demande. Décidemment, une lecture à la fois patiente et passionnante est exigée de tout lecteur voulant se promener à l'intérieur des méandres du jardin dont chaque coin correspond à la fois à un lambeau de mémoire et une pièce de genre.

S'il nous a été possible de classer les fragments du texte, dans la première partie, en trois grands ensembles : contenus à caractère autobiographique, historique et critique, une réévaluation de ces grands ensembles décèle une pluralité de sous-ensembles à savoir :

1-1- l'essai sur soi.

Au-delà d'une intention anodine de révéler rétrospectivement incidents et faits plus ou moins marquants de son existence, l'auteur semble se livrer ici à un véritable essai sur soi, à l'image de celui qui a inauguré ce genre et dont l'épigraphe ouvre le roman :

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 moment fait son jeu. Montaigne.
(p.9)

Avec le recul, le regard sur sa vie passée, le commentaire des expériences vécues en plus de l'effort conduisant à leur explication, offre à l'auteur la possibilité d'une *reconfiguration de son moi*, d'après Paul Ricœur afin de mieux appréhender le futur.

Chose qui explique également la confrontation permanente de documents de natures différentes mais aussi de points de vue divergents (ainsi que signalé dans le second chapitre) pour pouvoir reconstruire son passé et comprendre ce qu'il n'avait pas compris sur le coup. Herméneute de lui-même, l'auteur fait de sa vie un objet d'analyse et d'interprétation.

A cet effet, et après tant d'années, l'auteur se livre à un véritable travail de recherche et de rassemblement de documents de différentes natures -à la manière des naturalistes de la fin du XIX^e siècle- afin de pouvoir retracer le simultanésisme ; ce moment crucial du 17 mai 1940 spécialement à 16h 45 minutes *où -pour lui- tout a basculé*. A ce moment précis alors que lui plaqué au sol suite à une explosion avait la ferme résolution *qu'il allait mourir dans les cinq minutes qui vont suivre (pp.22-167)*, Rommel continue sa percée, l'hôtel Matignon de Paris accueille *la réunion de crise* (p.188), le colonel qui commande l'escadron *trouva la mort honorable qu'il cherchait* (p171).

A travers les témoignages de Rommel spécialement, il arrive à mieux comprendre ce qu'il n'avait pas pu comprendre sur le coup.

A la lecture qu'il (Rommel) en fit plus tard, il est difficile d'établir avec certitude l'horaire et la concordance des évènements. C'est seulement après avoir décrit la façon dont il s'y prit pour percer rapidement la mince ligne des casemates échelonnées le long de la frontière (...) qu'il donne une première indication (...). De son côté le journal de marche de l'unique régiment qui, à ce moment, égrené sur vingt-huit kilomètres de front lui était opposé, précise qu'à 16 heures 45 « plus de vingt chars ennemis débouchent des lisières de Clairfayts et se déploient en direction du bloc de la Ferme aux Puces. (p.188)

L'auteur s'est livré dans ce roman à un véritable travail d'historiographe, il a ramassé des archives militaires, s'est procuré des comptes rendus historiques, des notes,

qu'il a mêlé à ses souvenirs pour reconstituer *ce moment où tout bascule*, ce moment où lui sur une jument refusant de courir, croit qu'il allait *mourir dans la seconde qui va suivre*.

1-2- Le récit d'enfance.

Ce récit donné en plusieurs variantes tout au long du roman donne à réfléchir sur le caractère à la fois traumatique et obsessionnel des incidents qui remontent à la prime enfance et dont le resurgissement à chaque détour de la mémoire révèle combien ils ont été déterminants dans la formation de l'homme.

La première scène remonte à plus de quatre-vingt ans, au moment où il en parle : il s'agit de celle de la chute dans le bassin public (pp.221-363) et le sentiment de peur mais surtout d'humiliation. Le souvenir de cette scène primitive est resté gravé à jamais dans la mémoire du personnage (de l'auteur !) car elle renvoie à la première proximité avec la mort et le sentiment de peur extrême que cela a engendré. Le deuxième est celui de la course de relais 4 fois 100 m qu'il a fait perdre à son équipe :

Aujourd'hui encore je traîne comme une de mes plus cuisantes blessures d'amour propre le souvenir de ce relais 4x100 que l'on m'avait accusé d'avoir fait perdre à l'équipe du collège, souvenir d'autant plus amer que je savais l'accusation justifiée. (p.40)

Le troisième est celui de la mort de sa mère. A côté de ces récits douloureux qui prennent la forme de confessions, le texte consacre une place importante à la vie de l'enfant au collège: amitiés, scènes de communion, otite, premières masturbations ...

1-3- Le roman historique.

Il ne s'agit pas dans le roman de traiter uniquement d'un événement historique (les huit premiers jours de l'offensive allemande contre les troupes françaises dans la

cadre du plan Faucille), mais une mise en parallèle de trajectoires de personnes réellement identifiables tels Churchill et Rommel dont les correspondances et les mémoires sont mises à contribution.

L'insertion d'une telle base documentaire et sa confrontation avec des archives militaires de l'armée française (pp.143, 184, 195) confère au texte romanesque un caractère plus documentaire qu'imaginaire. Aussi, une écriture qui s'appuie sur un matériau tangible et l'inclut dans son état brut ne s'apparente-t-elle pas à une écriture plus historiographique que romanesque et fictive.

Enfin, le récit de la mort de Rommel introduit par la mention « Rommel (fin) » à la page 351 ne signale-t-il pas la clôture d'un roman dans le roman.

1-4- Le roman d'aventures.

L'épisode de Barcelone comme celui de la débâcle de 1940 qu'on retrouve tout au long du roman peuvent se rattacher au genre du roman d'aventures, parce que le personnage C.S. est présenté participant à la guerre civile espagnole de 1936 aux côtés des républicains comme un passeurs d'armes, avec tout ce que l'expérience contient d'enthousiasme, de risques, de trahison, de peur et de déceptions. Les épisodes les plus marquants de cette aventure sont : la rencontre risquée avec un officier italien dans un hôtel puis sur un rafiot (p.45-46). Pour ce qui est, par contre, de la débâcle, le même personnage est donné à voir sous toutes ses facettes : une fois comme un héros, un dévoué qui avance vers la mort certaine montrant à son supérieur son courage et sa dévotion. D'autres fois, il est présenté comme un couard.

*...mourir dans l'après midi sauf qu'il n'y avait personne pour me regarder (...) dans ce ruisseau jurant comme un charretier tirant sur la bride de cette jument qui refusait de sauter (...) le renard c'était moi.
(p.22)*

1-5- Le roman d'apprentissage.

Le récit de la débâcle de 1940, marqué par la peur, la mort du colonel et le sentiment de mélancolie relate la trajectoire d'un personnage qui réalise une ambition et accomplit tant bien que mal son trajet qui est de franchir la Meuse.

Au moment où la défaite française est devenue évidente et le régiment dont C.S fait partie est complètement anéanti, son colonel continue son avancée vers la mort certaine *comme si à chaque tournant il espérait découvrir la Meuse.* (p.41), et C.S. continue comme un aliéné de le suivre avec une soumission absurde.

*Le Jardin des Plantes est considéré comme un roman d'apprentissage ou de formation car il est bâti spécialement sur cette heure pendant laquelle il (C.S) a suivi le colonel Rey après l'anéantissement de son régiment*⁵¹

C.S., en déclarant au journaliste à propos de cet évènement qu'il est *le seul véritable traumatisme qu'il est conscient d'avoir subi.* (p.223) rend évident combien un fait de portée générale peut avoir de retombées sur le moi individuel, et par conséquent devenir déterminant dans l'évolution de la personne.

1-6- Le récit ethnographique.

Claude Simon a fait durant les années soixante la connaissance du peintre italien Novelli à Paris où ce dernier faisait de fréquents séjours et avait de nombreux contacts avec des écrivains français⁵². Claude Simon s'est depuis intéressé à ce peintre dont il a

⁵¹ Alexandre Didier, *Le renard du jardin : Remarques sur l'insertion du personnage historique dans le récit simonien*, Actes du colloque de Perpignan, Op.Cit, p.68

⁵² Ferrato-Combre. Brigitte. *Simon et Novelli : l'image de la lettre*, Actes du colloque de Perpignan, Op. Cit., p. 101-102

commenté plusieurs catalogues, mais c'est dans *Le Jardin des Plantes* qu'un véritable hommage lui est rendu⁵³.

En plus des multiples références au peintre (N..., G.N..., le peintre Gastone...), et les quelques extraits de ses catalogues de peinture et les commentaires sur son œuvre qui parsèment le roman, le texte consacre un de ses plus longs fragments (10 pages) au récit de l'aventure de Novelli en Amazonie après la torture que ce dernier a subie durant la deuxième guerre mondiale par les nazis (pp. 235-245).

Ce fragment constitue, en dehors de quelques digressions chronologiques, un vrai récit enchâssé dans le roman, nous trouvons toutes les étapes habituelles du récit qui sont rendus par les couples imparfait- passé simple ; description- narration ; récit- discours.

- 1- **La situation initiale** : Elle situe le cadre de l'action qui correspond à l'installation de Novelli et son guide dans une forêt à Dachau. Cette étape se boucle avec la fuite de son guide indien qui l'a volé. La description prend le dessus sur la narration dans cette étape, ce qui justifie la prédominance de l'imparfait : grelottait, permettait, remontaient, s'était enfui...
- 2- **L'élément perturbateur** : Introduit par l'indicateur de temps *Un beau jour*, il installe le danger et enclenche une série d'actions : *...en train de regarder ce qu'il prit d'abord pour des bâtons plantés verticalement en terre à intervalles irréguliers (...) jusqu'à ce qu'il comprit que c'était des flèches.(p.237)*
- 3- **La suite des actions** : Considérés par la tribu indienne comme dangereux puisque étrangers à eux, les indiens tirent sur le campement des deux européens une pluie de flèches ; une façon de leur dire qu'ils étaient indésirables. Novelli et son compagnon se sentent menacés par les indiens qui voulaient les chasser mais

⁵³ Ibid. p.101

n'expriment aucun sentiment de peur ni font une action de défense, au contraire ils continuent de vivre comme s'ils ne s'étaient même pas rendu compte de l'existence des indiens. Comprenant que les étrangers sont inoffensifs, les indiens les approchent petit à petit et finissent par manger tous ensemble. Dans cette étape, la narration épouse la description et le récit est renforcé par les paroles de personnages dont certaines sont transposées telles quelles sous forme de discours directs et d'autres sont résumées par le narrateur anonyme et rendus dans la forme de discours indirects libres (voir chapitre 03)

- 4- **La situation finale** : Le séjour parmi les indiens terminé, Novelli et son compagnon retournent avec tout un dictionnaire établi suite au côtoiement des indiens :

Un parler inconnu des membres de la société des linguistes de Sao-Paulo auxquels il montra plus tard le dictionnaire qui était tant bien que mal parvenu à établir pour autant qu'il était possible de le faire avec une langue pratiquement dépourvue de consonnes et composée presque uniquement de voyelles. (p.243)

Le trait ethnographique que l'auteur donne à ce récit de déportation de Novelli en Amazonie est rendu à travers les minutieuses descriptions des mœurs, des idiomes de cette tribu, son organisation sociale, économique, ses systèmes sémiologiques...

1-7- Le roman de vocation.

Pris dans son ensemble, le texte raconte le récit de la vocation d'un homme qui arrive à gérer les traumatismes laissés par une enfance douloureuse puis une jeunesse marquée par des guerres, pour se réaliser et devenir un écrivain consacré. Le roman observe l'œuvre et la trajectoire d'un écrivain et les présente sous toutes les facettes :

des fois comme un artiste, un critique d'art et de littérature, ou un simple voyageur à pied, en avion, par bateau, du Chili au Kirghizstan, de la Russie à l'Afrique. D'autres fois cet écrivain n'est présenté que comme un mélancolique meurtri par les séismes personnels, familiaux et mondiaux

2- Modes d'écriture et pactes de lecture.

Si la classification générique a donné les sous-genres romanesques précédemment détaillés, une seconde lecture selon la littérarité de ces derniers nous permet de considérer que certains passages ne se remarquent pas par un travail littéraire et donc pourraient facilement être rattachés au genre de l'essai où le contenu du discours est plus important que sa facture esthétique. D'autres passages, par contre, se remarquent par un véritable travail de poétisation ; il s'agit de passages typiquement fictifs même s'ils rendent compte de faits réellement vécus. Les premiers, dont la majorité n'est pas le propre de l'auteur, correspondent à l'ensemble d'informations livrées par les bulletins militaires, le compte rendu du colloque de Cerisy, la lettre du lecteur, l'extrait du jugement de Brodski ...L'insertion de ces contenus dans une figuration romanesque remet en question la valeur même du texte littéraire qui en principe n'est censé renvoyer à rien d'autre que son propre univers.

A côté de cette matière à caractère technique, nous avons recensé des contenus romanesques qui s'apparentent à une prose classique « flaubertienne », une prose qui respecte les normes de la description telles les fragments qui décrivent Calcutta (pp. 89-90, ou p.106-107) ; l'école religieuse (p.93-94) ; l'Inde (pp.250-252). La scène la plus représentative serait celle des pages 68-69, où l'on retrouve tout : le passé simple, la concordance des temps...

Une nuit, dans la pleine, il neigea. Mais sous le soleil d'automne encore chaud la couche de neige bleu pâle fondit dans la matinée. On les photographia avec leurs interprètes (...) devant le bâtiment ou ils étaient logés...(p.68)

La lecture de cette matière demande un pacte de lecture romanesque, poétique, donc littéraire.

Cette variabilité du degré de littérarité dans le roman, rendue par le déploiement de plusieurs styles ne dépouille-t-elle pas le roman de tout style, à l'instar de l'œuvre de Dostoïevski que Bakhtine qualifie comme étant à *styles multiples ou sans style*⁵⁴

3- Les tons de narration:

A considérer le roman chapitre par chapitre, nous remarquons qu'ils se marquent par des tons différents bien que les intrigues et les contenus soient toujours les mêmes. Le ton de la narration épouse, dans chaque chapitre, le genre de récit qui prédomine. Ainsi, nous attribuons une tonalité lyrique au premier et troisième chapitre, une autre épique au deuxième et une tonalité plutôt critique au quatrième, en plus du ton sarcastique, ironique, burlesque, ou tragique qui accompagnent la relation de certains faits.

3-1- Le ton lyrique.

le premier chapitre relate dans un flux chaotique l'enfance dans un collègue parisien (pp.37,38,41,94,137...), une aventure dans le Barcelone de la guerre d'Espagne (pp.23,38,45,49,57...), l'expérience de la guerre même en 1940 (p.23,28,34,41...) avec la captivité et l'évasion, et enfin l'entretien avec le journaliste dans un appartement parisien (pp.75,95,101...). Ces thématiques seront poursuivies dans les trois autres chapitres, en plus de la mise en place de nouveaux contenus.

⁵⁴ Bakhtine, Mikhaïl, La Poétique de Dostoïevski, Paris, Ed. Le Seuil, 1970, p.83

La tonalité qui se dégage de ce chapitre est lyrique, car il s'agit d'une présentation de sentiments et réflexions d'un moi intime. L'épigraphe qui ouvre cette partie ne nous a-t-elle pas prévenu qu'il était probablement « *impossible d'éviter complètement les descriptions de sentiments et les réflexions* » (p.9)

Le ton lyrique sera retrouvé dans le troisième chapitre où l'on assiste à la fin du récit de l'enfance au collège, l'expérience traumatisante de la débâcle durant 1940 marquée par la mort du colonel, le sentiment de peur et de mélancolie. L'épisode de Barcelone réapparaît aussi

3-2- Le ton épique.

Tout en enchaînant avec une expression du moi, moins marquée, la thématique s'élargit pour ne plus porter sur un seul individu, mais s'étendre au rapport historique. Dans cette partie se déploient amplement les figures de Rommel et de Churchill. Mais que l'on se garde de toute relation humaine à l'Histoire qui ne peut être dénudée de subjectivité. L'exergue de ce chapitre fait remarquer qu'il peut y avoir *367 démonstrations différentes*. (p.155) d'un objet scientifique. Dans ce chapitre, le ton épique se mêle aux emportements lyriques des personnages dont les faits sont pris en charge par une narration que se disputent narrateur anonyme et personnages narrateurs, le tout confronté au texte d'Histoire.

3-3- Le ton critique.

A côté d'une relation qui conclut l'épisode de Barcelone, le quatrième chapitre livre une critique acerbe du milieu intellectuel au temps de l'occupation, et présente des documents qui peuvent paraître annexes mais qui en réalité visent à dénoncer soit des habitudes de lecture (la lettre du lecteur) soit des courants de critique littéraires (l'extrait du colloque de Cerisy).

Nous dirons, en fin de ce chapitre que l'importance de cette analyse générique et narratologique ne vise pas uniquement à confirmer la complexité de la construction du roman, mais surtout à démontrer comment l'auteur réussit à intégrer autant de mini récits autant de sous-genres romanesques, et comment il arrive à les traiter à égalité, à leur consacrer autant d'indépendance et autant de spécificité qu'on arrive à dire que le roman n'en n'est plus un seul roman mais un conglomérat parfait de récits s'apparentant à des genres variés ou du moins au genre de l'essai romanesque.

Modelable et flexible, le roman confirme une nouvelle fois qu'il est l'unique espace qui, sans cesser d'être harmonieux, arrive à faire jouer autant d'intrigues, s'adapter à autant de formes d'écritures, à confier autant de liberté d'expression aux protagonistes, et donc être polyphonique. La polyphonie romanesque étant confirmée, il est temps de s'immiscer dans la personnalité des protagonistes et évaluer les portées de leurs propos pour démêler les variations polyphoniques soutenues par les différents rapports dialogiques entre les personnages et les contenus de leurs discours.

Chapitre 2 : la polyphonie des voix.

1- Aperçu sur le concept de polyphonie.

Appartenant, dans un premier temps, au langage de la musique où il désigne la combinaison de plusieurs voix mélodiques, de plusieurs parties dans une composition musicale, le terme de polyphonie est entré avec les formalistes russes dans le domaine de la linguistique puis celui de la littérature. En linguistique, il désigne les signes qui peuvent exprimer plusieurs sons et en littérature son emploi renvoie aux modalités de la présence dans un énoncé de voix, mais aussi de points de vue différents de celui du locuteur.

Cette transposition du terme dans le champ de la recherche littéraire est dû en grande partie aux travaux de Mikhaïl Bakhtine, qui, pourtant d'orientation formaliste, s'est démarqué de tout structuralisme qui tend à réduire l'œuvre littéraire à un ensemble de structures linguistiques, puis réduire les structures linguistiques au matériau phonique⁵⁵.

A partir d'études faites sur des œuvres russes et françaises (principalement sur Dostoïevski et Rabelais), Bakhtine a mis au jour sa théorie sur la construction plurielle du langage dans le roman dont les axes principaux sont le plurilinguisme (pluralité des langages) et la plurivocité (pluralité des voix) largement en vigueur dans l'œuvre de Dostoïevski qui demeure à ses yeux le créateur du roman polyphonique

Mais, il faut préciser que la polyphonie n'est pas le propre de l'œuvre de Dostoïevski, mais une qualité de tout roman où interviennent des personnages :

⁵⁵ Principe explicité par Kristeva dans *Recherches pour une sémanalyse*, Le Seuil, 1969, Chapitre : le mot, le dialogue et le roman, pp. 82-112

*D'abord marque distinctive du roman dostoïevskien, par opposition au roman monologique traditionnel, la polyphonie devient bientôt une caractéristique du roman en général*⁵⁶

En effet, la polyphonie dans les romans de Dostoïevski réside dans la création de personnages différents de ceux qu'on a l'habitude de rencontrer dans les romans monologiques. C'est-à-dire pas des hommes esclaves, sans voix, encore moins des porte-voix de l'idéologie de l'auteur, mais des hommes libres, capables de prendre place à côté de leur créateur, de le contredire et même se révolter contre lui. Des hommes dont les voix sont non seulement reconnaissables mais indépendantes du joug de l'auteur :

*Il (le personnage dostoïevskien) possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne à côté du mot de l'auteur, se combinant avec lui et avec les autres voix aussi indépendantes et signifiantes des autres personnages*⁵⁷

L'émancipation des personnages ainsi que leur autonomie donne lieu à des interactions aboutissant à des tensions entre ces consciences indépendantes et ces idéologies diverses portés par des langages eux aussi différents.

*Ce n'est pas un grand nombre de destinées et de vies qui se développent au sein du monde objectif unique, éclairé par l'unique conscience de l'auteur, c'est précisément une pluralité de consciences, ayant des droits égaux, possédant chacun son monde qui se combinent dans l'unité d'un évènement sans pour autant se confondre*⁵⁸

La polyphonie ne désigne donc pas seulement une pluralité de voix mais aussi de consciences et d'univers idéologiques. Le but recherché ne peut décidément plus

⁵⁶ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, p.18. Préface d'Aucouturier Michel.

⁵⁷ Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique*, Paris, Ed. Le Seuil, 1981, p.33

⁵⁸ Idem, p. 161

tendre à boucler une intrigue romanesque, ni à parvenir à une conclusion morale ou idéologique, mais plutôt de faire apparaître des tensions entre des points de vue sans les faire converger vers une synthèse quelconque.

Pour cela, Dostoïevski a créé des personnages non pas typiques mais exceptionnels. D'un point de vue biologique, ces personnages ne sont pas particulièrement intéressants, c'est plutôt leur discours sur le monde et sur eux qui est intéressant, car ces personnages sont des êtres déséquilibrés, désarçonnés, voire complètement aliénés, mais malgré cela, les idées qu'ils incarnent sont considérées comme de vraies idées et l'auteur les traite à égalité avec les idées positives des autres personnages.

Pour cela, que le récit soit donné à la première personne ou émane d'un auteur narrateur, l'écrivain part d'un principe d'égalité entre les personnages simultanément coexistants. Son monde est celui de la pluralité des psychologies dans une coexistence et une interaction objectives.

Donc, c'est bien grâce à cette diversité idéologique soutenue par la diversité psychologique et transmise à travers plusieurs points de vue que Dostoïevski a réussi à créer une vraie polyphonie au sein du roman.

2- la polyphonie des voix dans *Le Jardin des Plantes*.

2-1- le plurilinguisme.

Première marque apparente de diversité énonciative dans le roman, le plurilinguisme trouve son expression dans la transcription par l'auteur de contenus en langues étrangères dont certains sont accompagnés de traduction française et d'autres non. Marque de diversité mais aussi marque de différence, le plurilinguisme s'exprime également dans le roman à travers les différents registres de langue qu'utilisent les personnages pour s'exprimer ou se positionner.

Pour ce qui est de la diversité linguistique, nous avons recensé l'existence de l'anglais, l'italien, le russe, l'allemand... Parmi les contenus accompagnés de traduction, nous citons les titres de tableaux de Novelli tels :

Un goccio di vita (Une goutte de vie)

Piuttosto terra che cielo (Plutôt la terre que le ciel)

Strappo (déchirure) (p.20)

Senza sonno (Sans sommeil)

Il sole nudo (Le soleil nu)

Cad avete mas (Chaque fois plus...(p.119)

Certains discours de Rommel sont donnés en allemand puis résumés en français :

« *Als wir in das Inner des Bunkers karmen, konnten wir uns von dem Erfolg unseres Schusses überzeugen :wir fanden dort einen Toten und blutbefleckte Verbände* », écrit Rommel. (*En pénétrant à l'intérieur de la casemate, nous pûmes juger de l'efficacité de notre tir : il y avait un mort et des pansements tachés de sang.*) (p.184)

Parfois, ce qui est donné en langue étrangère est laissé tel quel :

Autres titres (The Allan Gallery- New York)

One of the rooms in the Museum

Sister Caroline

In the folds

The road to recovery (p.21)

Certains propos en langues étrangères sont intentionnellement rendus tels quels lorsque celui qui les rapporte veut s'en démarquer afin d'en faire l'objet d'une ironie ou d'une critique tel le russe dans ce fragment :

Il a dit sauf ! Visage tout à coup sévère plus badin du tout plus question humanisme coca-cola Intraitable résolu inflexible : sauf la pornographie streng verboten comme vodka strictly forbiden pericoloso absolument défendue (p.18)

Le fait de ne vouloir traduire l'expression entendue du russe en français exprime une non adhésion du personnage C.S. à la mensongère politique de l'autre et une non appropriation - validation de son invraisemblable discours.

Pourtant, pour palier l'entrave due à la fois à l'ignorance de la langue de l'autre et la non croyance en lui, l'auteur a inséré, tout au long du roman, des personnages interprètes qui accompagnent les protagonistes dans leurs voyages, afin de leur faciliter la communication avec l'autre, l'étranger.

Auxiliaire efficace à l'altérité, l'interprète ne réussit pas tout le temps sa mission qui, finalement ne se borne pas à traduire mais aussi à « mentir » :

Après m'avoir fait cadeau de l'élixir magique (...) L'interprète à tête de rat qui m'avait suivi tenait les feuillets à la main il me dit Pourquoi vous ne voulez pas signer ? Je dis on ne m'avait jamais dit qu'il y aurait un texte ou je ne sais quoi comment appelez-vous ça à signer Il éleva la voix (...) Je fis un signe de tête direction Prix Lénine C'est lui Il prit l'air ennuyé dit Il doit y avoir des erreurs de traduction

(...) Il dit a dû être mal traduit J'avais écrit quelque chose de beaucoup plus court ce n'est pas mon texte. (p.102-103)

C'est donc sur le dos de l'interprète que tombe l'injure et la punition lorsqu'il ne convainc pas ou n'use pas d'enjolivement afin de séduire ou plutôt endoctriner :

*Il se tourna vers l'autre et lui parla en russe Le gros interprète dit
Non il n'ira jamais plus dans une réunion internationale, il sera chassé.
(p.103)*

Par ailleurs, le plurilinguisme ne renvoie pas uniquement à l'existence de langues étrangères mais aussi à la superposition de différents niveaux de langues qui caractérisent les personnages parce qu'ils sont la marque de leur appartenance socio culturelle. Ainsi, la différence entre les personnages est rendue par leurs expressions : l'homme de pouvoir s'exprime dans un français soutenu sans ambiguïté :

*« Maintenant, à la fin lentement accumulée, la fureur longtemps
contenues 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 »
(Winston Churchill) (p.22)*

Les brigadiers abattus par la fatigue, la peur et le danger n'arrangent pas leurs discours oraux relâchés et familiers :

*I vont tout de même pas nous y ramener, non ?ça suffit pas
d'hier ? ça suffit pas qu'on a failli tous y rester, ça suffit pas que nous...
(...) Moi aussi j'ai la trouille, tout le monde a la trouille ! Et alors ? Tu
vas la fermer oui ou merde ? (p.178)*

Cependant, le niveau de langue ne renvoie pas tout le temps au statut des énonciateurs ni à leur appartenance sociale. Par exemple C.S. l'écrivain dit lors d'une rencontre officielle dans le cadre d'un colloque en Russie : *foutez-moi la paix* (p.18) lorsqu'on a voulu lui faire signer un engagement politico idéologique dont il n'est convaincu de la sincérité.

A un autre endroit du texte, son interprète se permet également de le maltraiter :

Elle dit maintenant ils appellent ton vol Espèce de brute vas y. (p.153)

Il ressort des exemples cités que les personnages s'expriment chacun dans son langage propre et que l'auteur se soustrait complétement lorsqu'ils prennent la parole. Il enregistre puis transcrit intégralement les discours entendus qui renvoient chacun à la position ou à la classe sociale de son énonciateur.

La polyphonie trouve également une expression des plus accomplies dans la pluralité de voix narratives qui prennent à tour de rôle le relais de la narration.

2-2- la plurivocité.

Les voix qui retentissent dans le roman constituent deux ensembles différents. Nous nommons voix explicites celles qui émanent des différents protagonistes de la fiction. Celles que nous nommerons, par contre, voix implicites ne renvoient pas à des énonciateurs reconnaissables mais plutôt aux voix qui résonnent dans ou à travers l'expression authentique des protagonistes.

2-2-1- les voix explicites.

Il s'agit des différentes voix narratives dans le roman. Ces voix émanent de protagonistes reconnaissables dont les faits relatés les concernent plus ou moins directement. Bien qu'elles relatent, sous des angles de perception différents, presque les mêmes faits, les différentes voix narratives sont combinées de sorte qu'elles rendent compte des différentes strates de la narration parce que, la liberté dont jouissent les protagonistes les rend si mobiles à l'intérieur de la trame romanesque qu'ils passent insensiblement d'un niveau de narration à un autre.

2-2-1-1- les acteurs- narrateurs :

Nul énonciateur ne détient, dans ce roman, le monopole de la narration puisque la vérité n'est le propre d'aucun d'eux. Les mêmes sujets, les mêmes faits sont repris différemment par plusieurs énonciateurs comme s'ils contenaient leur mise en doute.

Cette polyphonie énonciative rend le système narratologique à la fois complexe et instable et nous fait même douter sur la propriété ainsi que la véracité de discours qui, à notre grand étonnement, se trouvent rendus par des énonciateurs qui relatent les mêmes faits tantôt du dehors tantôt du dedans.

Cette oscillation entre dehors et dedans des choses est rendue une première fois par la narration extrêmement mobile du personnage C.S. qui, en passant, dans le premier chapitre, insensiblement d'un mode de narration à un autre, nous fait non seulement douter de son identité "éclatée" mais aussi nous contraint à attribuer "momentanément" certains passages donnés à la troisième personne au narrateur anonyme habituel tels :

Berlin Est (197..) (Vérifier) station de métro Stadt–Mitte au milieu des ruines (...) elle en sortit robe rose s'éloigna marchant solitaire au pied des façades longues murailles... (p.17)

gri foncé si bas que l'on pouvait voir la croix blanche bordée de noir peinte sur leur fuselage même pas agressifs indifférents...(p.21)

le 10 mai à cinq heures du matin, les Allemands lancèrent leurs offensives tout le long des frontières françaises, belges et hollandaises (...) le lendemain dimanche de la pentecôte, la quatrième division de cavalerie débordée reflua en désordre... (p. 60-61)

Heureusement que le dernier fragment du premier chapitre lève toute hésitation à propos de l'attribution de ces fragments donnés en mode hétérodiégétique ou à focalisation zéro au narrateur anonyme mais plutôt à C.S dont certaines relations sont livrées de l'extérieur et d'autres de l'intérieur des faits qu'il retrace.

En effet le passage ci-après confirme davantage que le personnage qui raconte ses souvenirs d'enfance et lui-même qui, jeune, a fait des guerres et que aujourd'hui écrivain sollicité de partout, revoit par avion les lieux responsables de ses séismes :

De jour, une fois d'avion, en allant à Cologne, j'ai essayé de reconnaître les endroits. Bien vu la Meuse tout au fond de sa vallée. Cherchant désespérément à m'y retrouver (...) où désarçonné, j'ai couru balles qui passaient avec un bruit de frelon (...) Il m'a bien semblé que c'était là mais maintenant les avions volent trop haut trop vite. (p.154)

Ce dernier passage du chapitre confirme que tout ce qui a été raconté jusque là l'a été par C.S. qui apparemment choisit de prendre du recul par rapport à certains faits et personnages afin de pouvoir les analyser objectivement et surtout les comprendre.

Le fait que sa narration oscille ainsi entre l'hétérodiégétique, l'intradiégétique et l'extradiégétique rend certes son identité éclatée dans tout le premier chapitre mais octroie à son discours une valeur et une richesse indiscutables parce que son extrême mobilité dans le fiction lui fait prendre des positions variées et être par conséquent à la fois narrateur, protagoniste, témoin et rapporteur... tels les passages ci-après :

on est resté là plus d'une heure sur le haut de cette colline les larmes en batterie à attendre assis ou couchés dans l'herbe mâchonnant la tige d'une ombelle les chevaux tant bien que mal dissimulés contre une haie. 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 sans doute des mortiers dont les petits obus éclataient assez espacés. (p. 42)

Il existe une photographie de Brodski « envoyé pour cinq ans aux travaux forcés dans une région lointaine ». Avec l'un de ses compagnons, il se tient debout devant un poteau sur lequel est clouée une pancarte où est écrit en grandes lettres le mot HOPNHCKAR

5Norinskaïa), sans doute le nom du camp (ou du hameau) où il a été relégué. (p.93)

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 » p.75

Dans le premier fragment donné en mode à la fois homodiégétique et intradiégétique, le récit est défictionnalisé car le personnage-narrateur donne une forte illusion de réalité en s'exprimant avec le « je » et en racontant surtout les faits de l'intérieur « comme il les a vécus ». Cependant, lorsqu'il relate d'autres faits qui le concernent plus ou moins directement il le fait au mode hétérodiégétique sous le masque de la non personne tel l'exemple 2

Quelque soit le mode d'expression ou la distance focale qu'il choisit pour rendre les faits, C.S. détient, dans le premier chapitre, le monopole de la narration et joue le rôle du narrateur traditionnel. Il occupe le niveau 01 de la narration tellement les autres personnages ne s'expriment qu'à travers ses récits ou ses discours relatés (exemple 03).

2-2-1-2- le narrateur anonyme.

Contrairement aux romans de facture traditionnelle dont la narration est confiée au patronage d'un narrateur omniscient qui, informé de tout, se fait l' "aiguilleur" de la fiction, une pluralité de voix se substituent dans ce roman au narrateur anonyme qui ne prendra place dans la fiction qu'une fois celle-ci largement mise en place par le personnage narrateur C.S.

Après avoir confié la narration à ce personnage ,C.S, ivre, et en réminiscence tout le long du premier chapitre, le narrateur anonyme la lui reprend pour poursuivre lui même la narration qui concerne majoritairement l'entretien de ce premier avec le

journaliste dont le thème est l'expérience de la peur et sa mise en texte, mais aussi la guerre d'Espagne, l'aventure de l'écriture et tant d'autres récits comme si le personnage n'arrivait plus à prendre en charge à la fois la diégèse et sa relation...

Partant, toutes les thématiques et les récits enclenchés dans le premier chapitre seront soit repris soit poursuivis par le narrateur anonyme. Cette double existence des contenus thématiques et ce dédoublement de la fiction, ne sont pas sans occasionner des rapports dialogiques entre et les narrateurs, qui prennent des distances variées par rapport aux récits relatés, et leurs discours.

Nous remarquons, en revanche, que le changement de distance focale et le passage du dedans au dehors des choses est le plus nettement marqué dans l'entretien avec le journaliste qui dans le premier chapitre était rendu par C.S. en mode intra-diégétique et qui passe insensiblement de la première à la troisième personne dès le deuxième chapitre :

Des années plus tard, un journaliste m'a demandé comment on faisait pour vivre avec la peur » p. 35 VS « Le journaliste a demandé à S. comment on faisait pour vivre avec la peur (p.259)

Avec ce dernier exemple, l'existence d'un autre narrateur (anonyme) est une évidence. Cette première apparition du narrateur anonyme qui ouvre le deuxième chapitre rend incontestable le changement de distance focale : l'intrusion in média res de ce nouveau narrateur et son appropriation de la narration réduit, néanmoins, le pouvoir d'omniscient dont jouissait le personnage central C.S. et lègue à un niveau inférieur son expression qui correspondait tout au long des 150 premières pages du roman au niveau 01 de la narration tant toutes les autres voix ne s'exprimaient qu'à travers la sienne.

Le narrateur anonyme reprend donc le niveau 01 de la narration puisque les autres voix, y compris celle de C.S, n'existeront plus qu'à travers son discours :

Les trajectoires respectivement suivis par S. et R. Se trouveront confondus sur une courte distance (...) chacun empruntant à quelques heures d'intervalle la route qui mène à Sorle -le Château à Avesnes... (pp.159-160)

Le journaliste et S. sont assis de part et d'autre d'une table basse sur le coin de laquelle est posé un magnétophone... (p.259)

Dans ces deux passages, la narration est clairement assurée par un narrateur anonyme qui utilise le mode hétérodiégétique pour rapporter avec ou sans évaluations propos et faits. Cependant, à l'intérieur de son discours, les autres personnages qui vivaient sous son emprise et s'exprimaient à travers ses évaluations quitteront son sillage et prendront en charge la relation, sous forme de discours directs, de ce qui les concerne. Chose qui, non seulement, donnera lieu à plus de variations polyphoniques mais aussi accroît la sphère de dialogisme qui s'étendra sur les autres personnages et les autres discours dans le roman (voir chapitre 03).

Effectivement, Libérés du patronage du narrateur anonyme, les différents personnages s'émanciperont à leur tour pour se constituer en narrateurs autonomes qui non seulement prendront en charge leur discours à travers des paroles directes (niveau 02) mais aussi des propos de tiers. A titre d'exemple, à l'intérieur d'une narration rendue par le narrateur anonyme, C.S reprend la parole pour s'exprimer, dans un fragment de neuf pages (pp.209-217), sous forme de dialogue direct avec le journaliste, et relater d'autres faits selon sa propre perception ; des faits qui le concernent directement et où il est protagoniste (son expérience de la mort), et d'autres qui le concernent aussi mais où il n'est pas acteur (le suicide de Rommel).

Un peu plus loin, alors que le discours relaté au style indirect et indirect libre sont privilégiés par le narrateur anonyme pour rapporter, résumés, les propos de C.S et le journaliste, ces derniers reprennent, dans un discours direct un détail, que le narrateur anonyme n'a su rendre, on dirait. L'auteur met ce discours direct entre parenthèses :

Si le journaliste voit ce qu'il (S.) veut dire mais qu'il n'a pas trop regardé si le journaliste peut comprendre pourquoi (...) j'en ai fais l'expédition cette fois où je suis resté seul à moitié assommé à courir (...) en voyant disparaître grand galop au loin les derniers de l'escadron, c'est comme ces arbres...

- *Quels arbres ?*
- *Ceux que les dessinateurs de racoleuses jaquettes représentent tout noir... (p.263)*

Enfin, nous dirons qu'hormis les voix identifiables des différents personnages, d'autres voix, ne renvoyant pas uniquement à des personnages, retentissent aussi. Pour démêler ces voix, il faut être attentif aux descriptions, aux interdiscours et percer les allusions et les mentions dans le roman.

2-2-2- les voix implicites.

Au travers de la trame, des personnages difficilement reconnaissables surgissent et s'expriment à travers des descriptions, et des comportements de protagonistes réels ou fictifs. Parmi les multiples voix qui habitent les personnages et résonnent dans leurs expressions, nous retenons les quatre principales qui renvoient respectivement à des personnes, des faits, des pays et un état. Il s'agit donc de déceler la voix des parents défunts, celle de l'Histoire falsifiée, celle de la Russie ni conservatrice ni démocratique et enfin celle de la mélancolie.

2-2-2-1- La voix des parents défunts.

Tout comme les précédents romans, *Le Jardin des Plantes* tait et révèle l'insurmontable manque des parents dont le père, mort en 1914, ne fut connu de l'enfant C.S. qu'à travers des récits et des éloges faits par l'entourage et la mère ne fit mieux puisqu'elle le privera d'elle en l'envoyant à Paris faire son collège. Connue uniquement à travers les archives familiales, l'image du père sera projetée dans le roman dans les subtiles descriptions de photos vues de *cavaliers aux sabres levés* morts honorablement dans le Meuse pour leur pays.

Interviewé sur les moments les plus douloureux de son enfance, C.S. révèle au passage le manque du père mais évite de s'y étaler, comme s'il refusait de se libérer de cette charge, préférant l'affliction à la catharsis :

Au cours de l'entretien qu'il eut au mois de mai 199...avec un journaliste venu le questionner, celui-ci lui demanda avec insistance s'il se sentait marqué par les premières années de son existence. (...) S. ne voyait pas très bien quel évènement au cours de cette période –sinon l'absence du père- aurait pu avoir sur la suite de sa vie une importance déterminante. (p.222)

Nous remarquons, par ailleurs, que la place que le texte consacre au père est très réduite comparée à celle consacrée à la mère : le souvenirs des promenades infantiles en sa compagnie, celui également des moments de tendresse qu'elle lui accordait, puis celui du deuil maternel dont l'homme ne ressort plus, sont toujours vivaces dans la mémoire de l'écrivain et continuent d'alimenter ses textes. Le passage le plus émouvant du roman reste celui de l'annonce au collégien par son oncle de la nouvelle du décès de sa mère dont les funérailles par la suite auraient de grandes conséquences sur l'homme:

*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 ! (p.227)*

La voix de cette mère qu'il ne croit toujours pas morte puisqu'il n'était pas présent lorsqu'elle avait rendu l'âme, et qu'on enterra vive, cette voix retentira tout le temps au vu de la gravure accrochée au mur du salon de la demeure familiale ; une gravure représentant le supplice d'une vestale enterrée vive.

2-2-2-2- La voix étouffée de l'HISTOIRE.

La part consacrée à l'Histoire dans ce roman n'est pas négligeable. Parler de l'Histoire dans une figuration romanesque c'est sans doute mettre sous lumière la part occultée par le didactique manuel d'Histoire. Puisque finalisatrice, l'Histoire discipline omet ou refuse de transcrire la dimension humaine des faits et passe sous silence ses pages noires.

Dès le début du roman, l'auteur attire l'attention sur la censure que font les tenants des discours officiels de tout ce qui pourrait porter atteinte aux « salvateurs » :

on conserve à la bibliothèque de l'université de Salamanque un exemplaire original des « colloques » d'Erasmus dont les censeurs de l'Inquisition ont occulté de nombreux passages sous une épaisse couche

d'encre noire Ces taches rectangulaires s'étendent parfois sur des pages entières parfois seulement sur un paragraphe d'autres fois deux lignes ou rien que quelques mots (p.33)

outré l'ouvrage d'Erasmus dont certains passages ont été endeuillés de noir par la censure ecclésiastique cette bibliothèque de Salamanque renferme quantité de documents précieux. (p.36)

L' HISTOIRE c'est certes de grandes figures qu'on survalorise, mais c'est aussi des victimes, des inoffensifs qu'on a entraînés dans des litiges qui ne les concernaient pas. La voix de ces oubliés de l'HISTOIRE retentit à travers le cri des rats que *le blanc, le malade* transperce avec plaisir :

Vers la fin de sa vie. Marcel Proust se faisait apporter dans le bordel pour hommes où il avait ses habitudes des rats qu'il s'amusait à tuer en les transperçant lentement à travers les barreaux de leurs cage à l'aide de ces langues aiguilles à chapeau comme en portaient les femmes à son époque (imaginer leur éclat métallique gris bleu, leurs têtes faites de ces cabochons de jais à facettes). Proust semblait éprouver un grand plaisir à leurs cris en même temps qu'au spectacle de leurs soubresauts et de leurs agonies (p.106)

A travers le cri de ces rats emprisonnés puis transpercés par le blanc, le civilisé, le malade (p.142) retentissent les voix de tous les prisonniers de guerre auxquels les forces coloniales font subir les pires sévices : tortures, calcination, abattage...

Très marqué par l'art pictural, l'auteur intègre, sous forme de descriptions, des photos dont celles de suppliciés des nazis :

Bien après la mort de N... je suis tombé par hasard en feuilletant un illustré sur une photographie où l'on pouvait voir, sur la gauche, deux hommes vêtus de sortes de pyjamas rayés suspendus à des troncs d'arbres par les poignets, les mains liées. Leurs bras ramenés en

arrière font avec le dos un angle aigu d'environ trente cinq degrés. Les épaules sont remontés et la tête projetée en avant. (p.124)

Art de la révélation, telle que défendue par Proust et Claude Simon, la description dans le texte simonien peut également être un porte-voix de ceux qu'on prive d'expression.

2-2-2-3- La voix de la Russie.

A travers les descriptions de lieux, de paysages, du commerce, des achats, et des habits de personnages vus ou rencontrés par C.S., en marge du colloque en Russie, la voix de la Russie faussement "conservatrice" retentit:

chuintement de l'invisible torrent les deux paisibles promeneurs haute coiffure caftan conversant Montesquieu non sur le bout de la langue quelque chose comme Ousbek ou Usbek l'autre (p.14-15)

quelles intrigues quels vizirs quels détours quels corridors quels lacets l'avaient hissé là assis main menant au bout de cette table vodka verboten élégant veston tailleur italien paraît-il chemise italienne crave idem parlant d'abondance visiblement très content de lui autre charabia déclaré valeur de l'humanisme devoir à présent avoir le pas sur valeurs du prolétariat Quoi ? (p.16-17)

Si ce deuxième fragment renvoie au président Gorbatchev qui tache de laisser l'impression d'ouverture et de modernité et surtout de libéralité à travers sa tenue vestimentaire et la vodka servie à ses invités dont C.S., la Russie demeure communiste, dictatoriale et conservatrice.

Ce trait apparaît à travers les proportions que pourraient prendre le refus de signer par exemple un engagement politico- idéologique « imposé » par la Russie aux participants au colloque. Et si ce refus de signer n'a pas eu de retombées directes sur

C.S. vu sa position de Nobel consacré, le sort infligé au jeune poète Brodski reste révélateur . C.S. dit à propos:

Je les avais envoyés promener mais eux l'avaient emmené au baignoire. (p.26)

Le texte met en évidence la mauvaise foi de l'accusation à travers les extraits du jugement de Brodski :

« Le juge : Quelle est votre profession ?

Brodski : J'écris des poèmes, je fais des traductions Je suppose... (...)

Le juge : Nous n'avons que faire de vos suppositions !

Répondez à la question : pourquoi ne travaillez-vous pas ?

Brodski : Je travaillais. J'écrivais des poèmes.

Le juge : Cela ne nous intéresse pas. (p 102)

« le juge : D'une façon générale, quelle est votre spécialité ?

Brodski : Je suis poète. Poète- traducteur

Le juge : Qui a décidé que vous étiez poète ? Qui vous a classé parmi les poètes ?

Brodski : personne... (p.105-106)

Cependant, considérant que Brodski était très jeune, on lui pardonna beaucoup. On se livra sur lui à un important travail d'éducation et on lui rappela plus d'une fois les responsabilités qu'il prenait en se livrant à des activités anti-sociales » (Leningrad- soir). (p.331-332)

Non seulement une telle commission n'est pas qualifiée pour juger de la valeur de la littérature ou du statut d'un écrivain, mais elle décide son expulsion de la Russie. Brodski restera si marqué par cette sanction que même une fois la peine tombée, il refuse de retourner dans son pays :

je lui ai demandé si la Russie ne lui manquait pas Il (Brodski) regardait les danseurs de son visage toujours sans expression Il a dit non pas du tout J'ai dit Maintenant ils vous

*donneraient sûrement un visa de tourisme vous pourriez y aller
vous Il a dit non je n'y reviendrai jamais. (p.34)*

2-2-2-4- la voix de la mélancolie.

L'écriture de Claude Simon est, dans l'ensemble, une écriture de désastre, de ruines, et de séismes, c'est aussi une écriture archivistique puisqu'elle est faite à partir d'archives et parle aussi d'archives : les photos de personnes suppliciées, calcinées ou enterrées vives, les description de lieux et constructions en flammes, la relations de récits traumatiques...tout participe à inscrire un trait commun qui est le malheur, l'abattement moral et physique, les flammes, le deuil, voire la mélancolie

Berlin est 197..(vérifier) station de métro au milieu des ruines (...) marchant solitaire au pieds des façades longue muraille brûlée brun noir aux fenêtres béantes sur le ciel orange qui déclinait rougissant vermillon velouté. (p.17)

Dix ans après, elles portent toujours le deuil de mon père tué sur la Meuse. (p.75)

En restant dans la métaphore du jardin, les arbres dans le roman correspondent aux différents sous-genres littéraires qu'on a précédemment recensés. La taille, la couleur les branches, les feuilles diffèrent d'un arbre à l'autre. Cependant, si l'arbre se compose de trois parties visibles qui sont le tronc, les branches et les feuilles, et si nous supposons que le roman est un ensemble de variantes autour du super thème qui est la mélancolie, les troncs de tous les arbres sont identiques puisqu'ils renvoient tous à la mélancolie. Les branches de chaque arbre pourraient être les différents thèmes développés au sein de chaque thématique, les feuilles, dans ce cas, sont les motifs qui travaillent ces thèmes.

Pour concrétiser cette métaphore, nous proposons l'exemple -ou l'arbre- du moi : les thèmes tels qu'évoqués tout au long de notre analyse, sont : la chute dans le

bassin public, le décès de la mère, la guerre civile espagnole, la débâcle de 1940... Les motifs qui travaillent ces thèmes et permettent d'y inscrire le trait de mélancolie sont nombreux. Pour le premier thème qui est celui de la chute, les motifs sont : *le tapis des feuilles mortes, la pourriture, la couleur marron, la décomposition de feuilles noirâtres, d'une consistance gluante, la chute, les commentaires moqueurs, l'humiliation...*(p.222). Pour le thème de la mort, nous avons trouvé comme motifs : *la gravure, les fossoyeurs, la terre, la boue, le prie dieu, le cercueil, le passage dans la chapelle, la fermeture, le voile, demi évanouie, la fascination horreur, le brun foncé, les pleures...*(p.234). Quant au thème des guerres, il est rendu au moyen de motifs encore plus nombreux : *le feu, la couleur rouge, la jument, la folie, le ruisseau, les boules couleur gris fer, le sang, les balles, les canons, la peur animale incontrôlable l'immense pluie de feu...*(pp.22-46-64-82-138-139...).

Au terme de cette courte réflexion sur la plurivocité, dimension très importante dans la conception simonienne de la polyphonie, nous concluons par l'idée que la structure éclatée du roman ne dessert pas finalement le dessein de l'auteur qui vise à traduire le désastre et la mélancolie. Les fragments inscrivent, chacun de son côté, une pièce d'un même puzzle.

Aussi, dans le chœur polyphonique, les voix ne sont pas du tout discordantes, bien au contraire, elles sont harmonieuses, d'autant plus qu'elles "chantent la même mélodie" ; à savoir celle de la mélancolie. Enfin, la polyphonie est produite dans le texte au moyen d'une poétique propre à l'écriture simonienne, celle de la reprise : d'un fragment à un autre, d'un personnage à un autre, d'une situation d'énonciation à une autre, les faits peuvent avoir différentes versions ; principe qu'il est temps d'étudier.

2-3- Analyse de quelques variations polyphoniques.

L'originalité de ce roman est que chaque thématique est reprise dans des univers différents, et chaque discours est combiné avec plusieurs énonciateurs. Preuve que les récits portent en eux même leur mise en doute puisqu'ils ne sont pas la propriété d'un seul énonciateur mais au contraire, ils peuvent en avoir plusieurs. Aussi les différentes versions des faits se contestent-elles parfois étant donné que le statut des rapporteurs n'est pas identique.

Les variations dans ce roman sont soit occasionnées par une reprise par un même énonciateur d'un même contenu thématique d'un fragment à un autre; ce qui donne une forte impression que l'auteur se livre plutôt à un exercice de style à la manière de Raymond Queneau. Soit elles correspondent aux différentes versions inhérentes à la relation d'un même fait, aussi exact soit-il. Encore une fois l'exergue du deuxième chapitre : *on a recensé 365 démonstrations différentes du théorème de Pythagore d'Elisha Scott, inséré à la page 155, valide l'existence de versions variables des faits.*

Nous avons vu dans le point précédent que le narrateur anonyme reprend et développe toutes les thématiques inaugurées par C.S. Ce qui donne un effet de dédoublement de la fiction et crée à la fois une polyphonie énonciative et établie un dialogisme constant entre ces deux principales figures du roman :

Des années plus tard, un journaliste m'a demandé comment on faisait pour vivre avec la peur (p. 35) VS Le journaliste a demandé à S. comment on faisait pour vivre avec la peur (p.259)

A une échelle plus grande, le texte opère des variations polyphoniques plus complexes où un fait, aussi anodin soit-il, se trouve combiné avec plusieurs protagonistes. Nous retenons, à titre d'exemple, les versions qui renvoient au récit de la

percée de Clairfayt par Rommel le soir du 16 mai jusqu'à son arrivée à Avesnes le 17 mai. Ce récit est le seul dans le roman qui soit combiné avec un nombre aussi important d'énonciateurs. Il s'agit respectivement de la version donnée par Rommel, par son fils, par l'historien, par le narrateur anonyme et par C. S. Ce récit est fait une fois par Rommel lui-même dans ses carnets:

« Le chemin de l'ouest était désormais libre. La lune était levée, de 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 (...). Tous nos projectiles étaient traçant et le régiment traversa la deuxième ligne en répondant de chaque côté sur la compagnie une immense pluie de feu (...). Partout les soldats français étaient allongés à terre (...). Il n'y eut nulle part tentative de résistance (...). Les troupes françaises se rendaient dès notre arrivée » (p.138-139)

Mais quand il s'adresse à sa femme, Rommel lui dit à propos de la percée dans une lettre :

« Très chère Lu- Tout est merveilleux jusqu'à présent. J'ai pris une avance sur mes voisins. Je suis complètement enrôlé à force de crier. J'ai tout juste eu trois heures de sommeil et un repas de temps en temps. A part cela, en pleine forme » (p. 84)

Plus loin, ce même récit sera rendu par S. mais cette fois-ci sous un angle de perception différent :

la brigade (...) avançant lentement d'abord, sans autres obstacles que les voitures de réfugiés vite basculées dans les fossés par les premiers blindés, jusqu'au moment (...) où, brusquement, et quoique aucun projectile ne les ait atteint, deux ou trois éclairs surgis dans la nuit sur leur droite leur fit croire qu'ils étaient attaqués, sur quoi, aussitôt les conducteurs (...) tirant sur tout et sur rien, sur les ombres,

sur les buissons, les maisons, les reflets de la lune sur les vitres, les voitures des réfugiés (...) la route maintenant comme une traînée de feu dans la nuit (p. 207-208)

La version de S., qui raconte le fait de l'intérieur comme s'il l'avait réellement vécu, excède celle donnée par Rommel. Elle dénonce le manque de vérité de la relation historique.

De la première version des faits ressort l'exaltation de la force des troupes allemandes emportées par un élan militaire les poussant à avancer vers l'Avesnes même s'il faut tout anéantir au passage. Dans la deuxième, par contre, C.S. reprend le récit de Rommel ⁵⁹ afin de mettre l'accent sur la violence des allemands qui laissent la route comme *une traînée de feu*. Aussi C.S. dénonce-t-il l'incrédibilité de la version des choses qu'ils donnent

- si on compte ceux qui ont réussi à s'enfuir dans l'obscurité, il devait bien y avoir une douzaine de mille

- ...une douzaine de mille de soldats français avec fusils, fusils-mitrailleurs, mitrailleuses, anti-chars, tanks, canons...

- les canons ne sont pas à comptabiliser : on leur avait retiré leurs obus. Pas plus tard que le matin même

-retir...

- C'est du moins ce qu'il y a écrit sur ces papiers soigneusement conservés sur des rayons (pp.208-210)

Supérieure à ces deux versions qui sont plus ou moins subjectives, celle donnée par le narrateur anonyme se réclame être neutre, objective, puisque lui seul est capable d'un regard surplombant, sa version s'apparente à celle de l'historien :

⁵⁹ Les fragments du récit de Rommel sont donnés entre parenthèses et guillemets dans le texte original (« ... »)

Les trajectoires respectivement suivies par S. e tR se trouveront confondus (...) Rommel sera passé là au cours de la nuit à la tête de sa division et, sur sa lancée, aura continué tout droit sur Avesnes (p.160)

Bien au dessus de toutes ces versions celle de l'historien est la plus objective, la plus raisonnable et surtout la seule reconnue et validée car elle est supposée être la plus fiable :

« Le 16 mai à 11h 30, (...) 16heures 45_ par 20, les chars ennemis débouchent des lisières de CLAIRFAYTS, ils se déploient et en oblique traversent le glacis. Le groupe 105 déclenche le tir N° 8 puis, par téléphone, le Capitaine V... prévient le Cdt B... qu'il n'a plus de munitions et qu'il se replie (...) Il y a une autorité responsable, on n'envoie pas un groupe lourd aux feu sans munitions, car ce manque de munition à seul permis à une Panzer de percer la ligne à CLAIRFAYTS » (Annexe n°1 au journal de marche du 84° RIF- SHAT= Service historique des armées de terre- château de Vincennes) ».(p.143-144)

Mis à part les versions qui renvoient à la percée de Rommel, nous remarquons que la plupart des récits sont combinés avec au moins les deux principaux narrateurs. Par exemple, l'entretien avec le journaliste est une fois rendu par C.S. et une autre fois par le narrateur anonyme.

De même pour le fragment qui se rattache à Novelli dont une version est donnée par C.S (p.120), une autre par le narrateur anonyme (pp.233-243) :

Il m'a dit qu'à Dachau on l'avait pendu attaché par les poignets jusqu'à ce qu'il s'évanouisse (p.120) Vs A part l'allusion au supplice (la punition, la pendaison par les mains liées dans le dos jusqu'à l'évanouissement) qu'il subit et sur lequel ne s'étendit pas et dont S. se fit seulement plus tard une image au vu d'une photographie publiée dans un illustré, il ne reparla jamais de ce qu'il avait enduré là (p.235)

Les exemples qui cristallisent les variations polyphoniques sont si nombreux dans le texte qu'il n'est possible de les recenser tous. Nous nous bornerons alors à conclure que s'il est une poétique qui se dégage du roman c'est bien celle de la reprise. La reprise, dans l'écriture de Claude Simon, produit d'une part la polyphonie dans toutes ses formes mais aussi crée la diversité dans le roman et décentralise tout discours, toute parole en favorisant la circularité de cette parole entre les protagonistes qui occupent à tour de rôle le devant de l'action et aussi celui de la narration.

Néanmoins, le traitement à égalité de tous les personnages, aussi opposés soient leurs camps, mais aussi de leurs discours opposés - du moins différents - n'est pas sans créer des tensions entre les personnages au sein de la fiction. La parole est toujours reprise ailleurs par quelqu'un d'autre qui la conteste, la retourne ou simplement l'enrichit de sa propre vision et l'alimente de son expérience.

Il existe une photographie de Rommel prise (...) peu après la percée de sa division à Clairfayts. (...) On ne voit pas trace sur sa joue de la blessure que dans ses « carnets » il dit avoir reçue à peine quelques jours avant (« la blessure saignait abondamment mais » etc.). Il savoure visiblement son récent exploit et fixe hardiment (orgueilleusement) l'objectif du photographe. (p127)

La différence entre les actants cristallisée dans l'expression d'idées différentes installe une dynamique de dialogisme qu'il est temps de mettre au jour.

Chapitre III : le dialogisme

1- Aperçu sur le concept de dialogisme.

Pour expliquer le caractère dominant des œuvres de Dostoïevski qui repose sur des contradictions dans la psychologie des personnages, et pour rendre intelligible cette présence dans un même discours de positions contraires qui ne se résolvent pas dans une synthèse mais qui restent en interaction au sein de la structure dynamique du roman, Bakhtine est parti d'une conception générale de l'homme qui ne peut être conçu qu'en tant que sujet résultant d'interactions humaines.

Dans cet ordre d'idées, cet être de langage ne peut s'appréhender que de manière dialogique tant la langue qu'il utilise et les mots dont il se sert pour parler (dialoguer) ne sont pas les siens propres mais des mots hérités d'autrui, des mots déjà utilisés.

De fait, leur appropriation par le sujet parlant traduit involontairement déjà un être divisé, multiple, et interrelationnel. Bakhtine dit à propos de la langue utilisée pour notre expression quotidienne qu'elle *n'est pas formée pour les besoins de notre subjectivité mais héritée d'autrui*. Pour cela, parler c'est *se situer dans la langue commune et n'y avoir de place que relativement aux mots d'autrui*.

Ou encore :

*Aucun membre de la communauté verbale ne trouve jamais des mots de la langue qui soient exempts des inspirations et des évolutions d'autrui. Non, il reçoit le mot par la voix d'autrui, et ce mot en reste rempli. Il intervient dans son propre contexte à partir d'un autre contexte, pénétré des intentions d'autrui. Sa propre intention trouve un mot déjà habité*⁶⁰

Etant échange d'énoncés, toute communication comporte donc une dimension dialogique, puisque le discours rencontre sur son chemin toujours celui d'autrui et ne

⁶⁰ Todorov, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine Le principe dialogique*, Paris, Ed. Le Seuil, 1981, p.77

peut s'en détourner. Il est conduit à rentrer en interaction avec lui puisque *l'être même de l'homme est une communication profonde*⁶¹. Confirmation d'autant plus appuyée pour le genre romanesque dont l'objet spécifique et fondamental est toujours *l'homme parlant et son discours*⁶².

Cette orientation dialogique est donc un phénomène caractéristique de tout discours y compris celui du roman, car aucun énoncé ne peut être attribué au seul locuteur mais il est le produit de l'interaction avec un auditeur et du contexte dans lequel il a surgi.

Transposé dans l'œuvre de Dostoïevski, ce principe a permis à Bakhtine de déceler les formes de la présence de la parole d'autrui dans le discours. Cette présence relève soit d'un dialogisme linguistique ; dimension inhérente à toute expression langagière puisqu'elle est involontaire, soit discursif lorsque c'est en considération d'autrui que le discours du personnage est émis, soit textuel lorsque l'écrivain se réfère dans ses œuvres non seulement à la réalité mais aussi à la littérature précédente et imagine cette référence comme un dialogue constant avec elle.

Imprecis et ambigu dans l'œuvre de Bakhtine au point de se confondre totalement avec celui de polyphonie, le concept de dialogisme va reprendre un élan exceptionnel dans la sémiotique textuelle notamment dans les travaux de Kristéva qui le baptisera « intertextualité » ; puis Genette qui le fait renvoyer à un réseau encore plus complexe, à savoir "la trans-textualité".

⁶¹ Bakhtine, Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, Paris, Ed. Le Seuil, 1970, p. 148

⁶² Ibid. p.103

2- Les formes de dialogisme dans *Le Jardin des Plantes*.

L'analyse de la dimension polyphonique dans le chapitre précédent et surtout celle des variations polyphoniques a révélé que les mêmes faits sont portés par différents énonciateurs. Nous avons, pour cela, conclu que ces énonciateurs entretiennent des rapports plutôt tendus tellement leurs angles de perceptions et leurs idéologies diffèrent ; chose qui provoque de continuelles confrontations entre et les personnages et les discours qu'ils tiennent.

Il est permis de considérer, dès lors, les idées développées par les différents personnages comme dialogiques, parce que non seulement elles sont en continuelles interactions, mais elles peuvent également se développer en réaction les unes par rapport aux autres et se contester les unes les autres.

Véritable substrat à la polyphonie dans ce roman, le dialogisme est donc à la fois idéologique et discursif : idéologique parce que les personnages portent en eux des idées et des positions idéologiques très fermées, et ces personnages croient tellement en ces idéologies qu'ils portent, qu'ils apparaissent non pas uniquement comme des esclaves mais aussi comme des aliénés ; ils ne réfléchissent plus et surtout ne pensent jamais à épouser d'autres idéologies et d'autres convictions. Leurs croyances fermées les conduiront fatalement à la mort, sinon à l'aliénation.

Nous pensons également qu'il est question de dialogisme discursif parce que les discours que les personnages prononcent sont toujours habités par d'autres discours et intègrent des points de vues pour les contester ou les contredire.

Pour vérifier nos suppositions, nous allons tenter, à travers quelques exemples, de démontrer comment l'attrait de l'irrationalité et celui de l'aliénation spécialement favorisent l'épanouissement du dialogisme. Aussi, le monologue comme le discours

relaté vont s'avérer être les meilleurs foyers de la polyphonie tellement ils sont construits dans une optique de dialogisme très subtil.

2-1- Le dialogisme idéologique.

Le dialogisme idéologique s'exprime dans le roman à travers les positions divergentes des personnages et l'irrationalité psychologique qui régit leurs comportements.

2-1-1- Personnification de l'idée et divergences idéologiques.

La richesse inventive du roman, la pluralité *d'idées non achevées*⁶³, habitant les différents personnages et les poussant à défendre continuellement leurs positions, font du roman un espace d'expression mais surtout de confrontation entre idéologies différentes ou parfois mêmes opposées.

Cette confrontation continue entre les idées du roman est le mode de vie de ces mêmes idées, elle est aussi la raison première du dialogisme, parce que les idées du roman ne sont pas des idées abstraites ou virtuelles, elles sont vivantes et personnifiées parce qu'elle s'incarnent dans des agissements personnels.

En effet, pour qu'elle soit insérée dans une sphère de dialogisme l'idée doit être vivante, personnifiée et surtout non achevée, c'est-à-dire pouvoir s'exprimer à l'intérieur du discours des protagonistes ; telle est la condition d'après Bakhtine :

*Pour que les rapports de signification et de langage deviennent dialogiques, ils doivent s'incarner c'est-à-dire entrer dans une autre sphère d'existence, devenir discours, c'est-à-dire énoncés et obtenir un auteur, un sujet de l'énoncé*⁶⁴

⁶³ Expression empruntée à Dostoïevski.

⁶⁴ Bakhtine, Mikhaïl, *Poétique de Dostoïevski*, Op.cit, p. 295

L'auteur concède à ses personnages une liberté sans commune mesure, en se soustrayant carrément lorsque ses personnages prennent la parole. Il les laisse dire dans leur langage propre ce qu'ils pensent d'eux et du monde qui les entoure sans qu'il se permette de commenter, d'approuver ou de désapprouver leurs pensées quelles que soient leur valeur. Il semble sans position aucune dans ce roman, tellement aucun personnage n'exprime des idées qui peuvent lui être attribuées, parce que aucun personnage n'est positif et donc aucun personnage ne peut être "le porte voix" de l'idéologie de l'auteur.

C'est pour cela d'ailleurs que nous avons, à plusieurs reprises, été tentée de substituer C.S. à l'auteur mais en s'immiscant dans sa psychologie et en évaluant les idées développées par ce personnage, il s'est avéré qu'elles ne sont pas toutes positives et donc ne peuvent être attribuables à l'auteur ; qui ne peut être négatif et parfois même aliéné. Pour cela, nous les avons, d'autres fois, substituées au narrateur anonyme, mais même ce dernier est sans position apparente, il est externe aux faits qu'il porte tels quels, et il ne prend position avec aucun parti et ne compatit avec personne. Nous sommes amenée de dire, donc, que l'auteur est tout a fait absent ou du moins il est neutre, il n'interfère pas dans les idées que développent les protagonistes, aussi négatives soient-elles.

En revanche, Rommel, cet homme qui par le comportement et le commandement personnifie le nazisme même, est présenté dans le roman comme étant une grande figure de l'Histoire, trop d'espace lui est consacré et il est donné à voir comme un vrai héros. L'auteur semble sympathiser avec cette double victime des nazis et des alliés qui, malheureusement, n'a pas subi le sort qu'il devait subir. Or, Rommel est le responsable direct de l'anéantissement de l'escadron dont Claude Simon faisait parti quand il était engagé en 1940?

« ...tous nos projectiles étaient traçants et le régiment traversa la deuxième ligne en répondant de chaque côté sur la compagnie une immense pluie de feu... » (p.138)

On avait déposé le cercueil recouvert d'un étendard rouge et blanc avec en son centre, dans un cercle, quelque chose comme une araignée noire, ses assassins marchant solennellement en tête du cortège, tout de suite après sa famille (p.209)

La question qui s'est posée à nous est comment démêler l'idéologie de l'auteur si cette dernière n'est portée par aucune voix du roman ? Est-ce que c'est parce qu'aucun personnage, de part sa psychologie irrationnelle, n'est en mesure de la rendre, ou parce que l'auteur part du principe de non imposition à ses lecteurs d'aucune idéologie ?

Répondre à une telle interrogation n'est pas évident à ce stade de réflexion et surtout à partir d'un seul support d'analyse. Il faut bien évidemment pouvoir prouver cela dans toute l'œuvre de Claude Simon pour en conclure

2-1-2- Irrationalité psychologique et expression de l'aliénation.

Afin de libérer ses personnages (y compris celui qui constitue à bien des égards son double ; à savoir C.S.), l'auteur leur concède un trait de psychologie irrationnelle, et c'est cette irrationalité qui crée les tensions et permet l'installation du dialogisme.

La psychologie irrationnelle est une dominante de la personnalité des personnages qu'ils soient réels ou fictifs surtout les personnages historiques ou militaires. Elle trouve son expression à travers une histoire de fous où il est question d'un pari fatal entre deux colonels :

...deux baigneurs avers qui parient dix francs à qui restera le plus longtemps sous l'eau sans remonter à la surface pour respirer et dont on retrouve le lendemain les deux corps noyés (p.278)

Ou encore dans les ordres irréflechis ou même absurdes des militaires:

Rommel raconte qu'à l'aube du 17, alors qu'il approchait de Landrecies, il a fait prisonnier un lieutenant-colonel français qui, dit-il, s'est montré particulièrement irritable lorsqu'il lui a demandé son nom et son affectation. Il l'a alors fait conduire au colonel Rothenburg et celui-ci lui a ordonné de monter dans son char, mais, comme le français s'y refusait (« d'une manière cassante », écrit Rommel), au lieu de l'envoyer rejoindre les autres prisonniers, Rothenburg a ordonné de le tuer (« il fallut se résoudre à l'abattre »). (p.145)

Le colonel Rey qui continue à avancer vers la mort certaine est aussi fou que celui qui le suit sans désapprobation aucune. .:

J'ai dit au journaliste que c'était un assassinat. Mais il venait de jeter tout l'escadron dont il avait pris la tête dans cette embuscade et (ce gros lourdeau de sous-verge qu'il montait à cru –signe qu'il n'avait sans doute plus toute sa tête) on peut légitimement penser que, consciemment ou non, il cherchait une mort honorable. (p.148)

Si cette scène, "initiatique", est reprise plusieurs fois dans le roman par C.S. ce n'est pas uniquement dans un dessein de souligner d'absurdité du commandement des militaires mais aussi pour évacuer et se libérer une fois pour toutes de ce souvenir traumatique de la mort certaine qu'il a frôlée :

...mourir dans l'après-midi sauf qu'il n'y avait personne pour me regarder pas de spectateurs, pas d'arène pas de petite trempette pas d'applaudissement seulement le riant verdoyant passage printanier riant soleil de mai (...) de petites boules couleur gris fer commencèrent à s'élever ça et là dans le pré. (p.22-23)

Le journaliste lui demandant s'il regrettait cette soumission au colonel fou, si surtout il comptait aller jusqu'au bout dans cette soumission si, bien évidemment, son

colonel n'était pas mort, C.S. répond par l'affirmative. Le narrateur anonyme ne manquera pas, lui aussi, de souligner l'aliénation du colonel et partant celle du brigadier, en se servant une fois du style direct et une autre fois au style indirect:

-Mais, l'interrompt le journaliste, en supposant qu'il n'ait pas été tué dans les cinq minutes, vous auriez quand même continué ?

- Continué ? dit S. Vous voulez dire si j'aurais continué à le suivre ? Mais naturellement ! J'avais dit oui...De quoi aurais-je eu l'air ?...Mais avant ça j'obéissais : c'était sur son ordre que je l'avais suivi, que... (p.292)

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-Château à Avesnes, le 17 mai 1940, avec la certitude d'être tué dans la seconde qui allait venir. (p.223)

S'il est dans ce roman un irrationnel invétéré c'est décidément C.S., la dureté des épreuves qu'il a subies depuis son enfance jusqu'à l'exploitation idéologique de sa figure d'écrivain l'ont rendu mélancolique au point de paraître fou. Son aliénation est logique car elle est la conséquence de tout ce qu'il a enduré. A propos de la débâcle de 1940, il dit :

Je m'étais pris moi-même à ce jeu d'idiot, que j'ai voulu jouer le troisième baigneur, montrer qu'aussi bien que deux colonels j'étais aussi capable de rester sous l'eau jusqu'à ce qu'on me repêche noyé. Allez savoir ce qu'on peut penser ou ne pas penser dans ces sortes de moments. (p.288)

Invité à signer, en marge du colloque, un engagement, il réagit très violemment et maltraite même l'interprète qui lui remet un texte pour le signer :

A la fin j'ai pris la feuille (sur laquelle il devait signer l'engagement demandé par les Russes) je l'ai froissée j'en ai fait une boule et la lui ai fourrée dans les mains J'ai dit voilà et maintenant fouttez-moi la paix. (p.17-18)

Par ailleurs, l'aliénation n'est pas uniquement présente dans l'entourage immédiat du protagoniste, mais partout. En effet, invité une autre fois à un congrès en Chine, C.S. se rend compte que l'aliénation morbide y est :

Vous voyez ces sortes de congrès ne sont pas complètement inutiles puisque avec un peu de chance on pourrait réussir à faire mourir par étouffement dans un ascenseur un Chinois que vingt ans de prison dans son propre pays n'avaient pas réussi à tuer. (p.267)

Décidemment, les histoires d'aliénés ne manquent pas dans ce roman, partout où le protagoniste va, il en apprend :

A Austin, au Texas (...) quelques mois avant l'arrivée de S., un fou armé d'une carabine et tirant d'une fenêtre a tué six ou sept passants. (p.301)

Quant à Rommel il est à la fois victime de son irrationalité qui le soumet aveuglément aux caprices de ceux qui le commandent, et aussi de sa psychologie irrationnelle qui ne lui permet pas d'admettre que la défaite est une possibilité inhérente à la guerre, la trahison de son serviteur puis son empoisonnement par les nazis cristallisent respectivement son aliénation et celle de ceux qu'il a servis :

Fidèle à son éthique de la force, il se prépare lorsque la défaite se révèle inévitable à trahir la dictateur auquel il a prêté serment et dont il a servi les desseins avec tant d'enthousiasme (...). Hospitalisé en Allemagne puis immobilisé chez lui par une longue convalescence, Rommel attendra jusqu'à la mi octobre qu'Hitler ait décidé de son sort (...) seul son titre de maréchal et son prestige tant en Allemagne, qu'à l'étranger ont fait hésité Hitler sur la façon de le tuer. Finalement comme il est d'usage pour les rats, on a décidé d'employer le poison (p.35)

Proust, l'homme de société, l'artiste de renommée, souffre lui aussi de déséquilibre psychique et d'un dédoublement de la personnalité, magnifiquement

traduits en texte par la superposition d'extraits de romans d'une extrême beauté et des comptes rendus par les partenaires de ses vices. Comment l'auteur d'une si aboutie œuvre puisse, une fois dans le bordel pour hommes, se faire appelé Charlus et se plaire à percer jusqu'à la mort des rats qu'on commande spécialement pour assouvir ses fantasmes de névrosé.

Des soldats en permission descendus du front pour se faire un peu d'argent en satisfaisant aux goûts de Charlus (en fait, aux goûts de Proust (p.142

Avec ce cas de Proust ; l'irrationalité atteint un autre niveau car elle ne permet pas uniquement l'opposition idéologique des personnage positifs/ négatifs, mais aussi cet exemple montre que le dialogisme peut s'établir dans le comportement et les idées d'une même personne

En conclusion, nous dirons que la psychologie irrationnelle est utilisée par l'auteur comme un procédé efficace pour libérer ses personnages de son idéologie, d'une part, et installer le dialogisme, d'autre part. Aussi, notre réflexion nous a permis de conclure que les idées dans le roman, portées par des aliénés n'arrivent ni à s'affirmer ni à se détruire, elles restent sans conclusion parce que l'auteur ne les résout pas, il laisse l'opposition dialogique sans solution aucune, et c'est au lecteur donc d'en déduire les synthèses.

2-2- Le dialogisme discursif.

Le dialogisme discursif apparaît dans le roman à travers les mots des personnages, leurs discours dialogués, monologués ou relatés, ainsi qu'à travers le ton ironique de certains protagonistes, et aussi l'expression de la négation.

Nous nous limitons, dans ce présent mémoire, à l'analyse de deux formes d'énonciation qui sont le monologue et le discours relaté au style indirect libre car, à notre sens, ce sont ces deux formes de discours qui mêlent et fusionnent subtilement deux ou plusieurs énonciations et partant, superposent deux ou plusieurs voix

2-2-1- le monologue.

Le récit est centré autour du personnage narrateur C.S ; figure principale du roman, qui raconte dans un flux de conscience et dans un désordre chaotique de la mémoire une pluralité de souvenirs imprécis. La relation lacunaire sera, certes, dès le deuxième chapitre supplantée par une autre forme de discours plus tangible et plus compréhensible pris en charge par le narrateur anonyme, mais la forme monologuée du discours accompagnera l'expression directe des protagonistes, tout au long du roman, à chaque fois que la parole leur est léguée.

Le roman s'ouvre, effectivement, sur une exposition par C.S. de ses souvenirs imprécis, sous forme d'un monologue ; ou un discours immédiat que l'auteur transcrit sans lui apporter un arrangement aucun :

« *m'efforçant dans mon mauvais anglais*

Peut-être que j'avais trop bu seulement ç'avait eu l'effet contraire de celui qu'ils avaient sans doute espéré

*Frounze Kirghizstan coeur de
L'Asie Appelaient ça un « forum » cinq jours*

*de verbiage déclamations paix entre les
peuples amour fraternité etc. à l'invitation de
grand écrivain Prix Lénine Héros du travail etc
président 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) après
discours inaugural invocation aux vieux de la
Montagne puis s'endormant A la fin caviar
esturgeon langue fumée vodka et alors comme
une addition discrètement glissée au dessert
ce salmigondis.»*

*second mari de la plus
belle femme du monde
je l e poussa i du coude
lui montrai m'efforçant
dans mon mauvais ang-
lais il pris un air ennuyé
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 que ce*

*Sur la scène les deux Harlem Brothers
avaient interrompu leur numéro comique (p.11-12)*

L'absence de ponctuation, le flux des souvenirs, les digressions inhérentes à la réminiscence, l'incohérence des propos montrent que le discours est bien au dessus du patronage de l'auteur qui non seulement se soustrait carrément de la narration mais aussi refuse d'arranger le style de ce soliloque ou la pensée intime de C.S. est enregistrée puis transcrite fidèlement.

Le "je" qui parle mais qui ne se présente pas dans cet incipit, et par la suite dans tout le premier chapitre, ne sent, on dirait pas, le besoin de lever l'ambiguïté qui tourne autour de son identité, tellement il suppose que personne n'entend ce discours ou plutôt ce dialogue qu'il tient avec lui-même puisqu'il ne parle à personne d'autre qu'à lui-même. Le personnage se dédouble, s'adresse à son autre moi comme l'on s'adresse

habituellement à un auditeur autre, lui parle de son étonnement et de son malaise, de son dégoût de l'hypocrisie et de manque de vraisemblance du pays organisateur du colloque, de sa politique dérisoire et aussi des invités, des Nobel ou "des spécimens" qui permettent d'être surexploités ; d'être réduits à des échantillon.

Phrases hachées, rythme accéléré, imprécision des souvenirs, marques de l'oralité, absence d'arrangements syntaxiques, tous ces traits confirment que le personnage parle à lui-même dans un discours non prononcé ; un monologue intérieur, non altéré, non plus par la plume de l'auteur.

Pratique généralisée dans le roman, surtout dans le premier chapitre ou c'est le personnage narrateur qui monopolise la narration, le monologue supplante la narration traditionnelle parce qu'il permet l'expression libre du protagoniste et du cheminement désordonné de ses pensées sans régulation aucune.

Dans cette forme de discours, l'énonciateur propose une parole tierce, indicible, qu'il mêle à son propre monologue qui devient forcément un type d'analyse intégrant un point de vue autre, la distanciation est moins marquée dans cette forme de discours car l'énonciateur implique toute sa subjectivité du fait qu'il est supposé parler à lui-même. Discours non prononcé donc, le monologue intérieur nous introduit dans la pensée du personnage, dans le surgissement incontrôlé et désorganisé de cette pensée au moyen de phrases courtes, nominales pour la majorité, les associations d'idées, les interrogations...

*Naturellement c'était lui qui avait fabriqué ce chef-d'œuvre
bafouillis Générations futures Récoltes que nous aurons semées Nous
savons que nous devons mourir mais nous voudrions que ce soit le tard
possible etc. etc. deux pages comme ça motion finale Addition à payer.
(p.13)*

Fatigué (malaise ou ivre peut-être)

Apparemment somnolent ou faisant

*semblant prudemment éclipsé au
moment stratégique ?(p.14)*

L'énonciateur tient un vrai dialogue avec lui-même, il se demande des explications, en rappelant à son autre moi ce que le discours prononcé, lors du colloque afin de feinter les participants et les entraîner dans une magouille idéologique, a d'absurde et de dérisoire.

Un rapide détour par l'historique du monologue, nous révèle que cette forme est relativement nouvelle. Elle s'épanouit le plus avec Joyce, Virginia Woolf et devient presque une constante dans le Nouveau Roman. Mais c'est le français Edouard Du Jardin qui en usa le premier dans son roman *Les Lauriers sont Coupés*⁶⁵. Dans un essai paru en 1931 et intitulé le monologue intérieur, Du Jardin définit le monologue intérieur comme étant *un discours sans auditeur et non prononcé par lequel une personne exprime sa pensée la plus intime, la plus roche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire dans son état naissant par le moyen de phrases réduites au maximum syntaxial de façon à donner l'impression tout- venant*

Genette, par contre, substitue le discours immédiat au monologue intérieur puisque d'après lui, il s'agit d'un discours *émancipé de tout patronage narratif*.⁶⁶

Pour ce qui est de notre roman, nous dirons que s'il est une autre preuve de subversion de canons dans l'écriture simonienne, c'est que le monologue s'introduit au sein du dialogue pour le supplanter, tantôt sous la forme non prononcée, tantôt sous la forme affichée du monologue extérieur, théâtral.

En effet, l'entretien avec le journaliste livré sous la forme habituelle du dialogue n'est pas un vrai dialogue mais plutôt un monologue à haute voix puis un discours

⁶⁵ Du Jardin, Edouard, *Les Lauriers sont Coupés*, Paris, Ed, Flammarion ,1988

⁶⁶ Cf. Genette Gérard, *Figure III*, Paris, Le Seuil, 1972

immédiat ; c'est-à-dire un monologue intérieur, lorsque ce que C.S. pense du journaliste devient indicible.

Je me demandais ce qu'il pouvait bien comprendre de ce que je lui racontait lui avec ses lunettes de docteur sa montre suisse sa cravate de bon goût et sa chemise qui sortait de chez le blanchisseur. (p.96)

Si le dialogue qui tend à faire partager des opinions avec l'autre, est sous tendu par la force persuasive et ne peut s'établir que s'il y a comme un accord - du moins tacite- entre les interlocuteurs d'accepter de se partager des opinions, essayer de se convaincre mutuellement, revenir, éventuellement, sur leurs positions. Le dialogue ou l'entretien avec le journaliste devient stérile du fait que ce journaliste est, d'après C.S., incapable de se représenter ce qu'a vécu ce dernier, ni ne peut se représenter ce dont il lui parle. Le journaliste ne s'intéresse réellement à ce qu'il entend que dans le sens où il fait son travail, il ramasse une matière ; ce qui "lui fera gagner de l'argent".

De nouveau je me demandais ce que tout ce que je lui racontais là pouvait bien représenter pour lui (...) je savais que tout ce que je lui disais ne pouvait l'intéresser (...) c'était comme si je lui parlais dans une langue qui lui est inconnue (p.83)

Conscient de cela, le protagoniste prend la chose du meilleur côté ; il saisit l'occasion pour se libérer définitivement de ceux qui, dans sa mémoire constituent les points les plus vulnérables. Telle une catharsis, la parole du protagoniste nie toute autre parole qui se mettrait sur son passage, qui s'opposerait à elle, ou lui porterait préjudice. Le protagoniste nie son interlocuteur dont la présence pour lui n'est plus que formelle

Par ailleurs, pour distinguer monologue intérieur et monologue extérieur, nous proposons les passages suivants :

Il dit d'un ton un peu indulgent Mais ce n'était qu'un épisode. De nouveau je me demandais ce qu'il pouvait bien comprendre de ce que je

lui racontait lui avec ses lunettes de docteur sa montre suisse sa cravate de bon goût et sa chemise qui sortait de chez le blanchisseur. Pas plus qu'il ne pouvait se faire une idée de ce que c'est de passer dix heures sur une selle d'armes puis de se laisser tomber tout équipé sur le carreau d'une cuisine puis de remonter avant l'aube à cheval d'y passer encore toute une journée d'être attaqué le soir par des avions, de dormir de nouveau (...) J'ai dit Est-ce que vous pouvez essayer d'imaginer... (p.96)

Est-ce que le devoir d'un officier supérieur s'il juge un ordre désastreux n'est pas de refuser de le suivre (...) est-ce que le colonel était tenu d'obéir « aveuglément » au général (au général suicidé de la veille (...)) Et s'il venait de laisser ces deux cavaliers absolument libres de continuer à le suivre ou non (...) Pardonnez-moi, je pense à haute voix.(p.295-296)

Peut-être que le journaliste se fatigue-t-il d'entendre S. monologuer ... (p.269)

L'ironie des propos tenus secrètement à l'égard du journaliste, dans le premier extrait, ne peut exister, pour diverses raisons, que dans les pensées intimes de l'interviewé, nous ne supposerons, en aucun cas, qu'ils aient pu être verbalisés (bien que le personnage nous ait paru parfois atteint d'aliénation), parce que le journaliste n'en a fait la mention.

Par contre, le deuxième extrait et le troisième rendent compte que tout l'entretien est un monologue fait par S. sans considération pour son interlocuteur. Les interrogations prononcées par S. ne sont pas orientées vers le journaliste, qui ne peut apporter de réponse. S. pose plutôt ces questions à son autre moi, à ce moi intime, intérieur, invisible.

A travers le troisième extrait, nous confirmons la stérilité de l'entretien qui tourne au monologue, puisque S. ne tient plus en considération la présence, ni la compréhension du journaliste. Certes, syntaxiquement, les réflexions à haute voix ont la forme extérieure du dialogue parce qu'elles sont à la forme interrogative mais en réalité ce n'est qu'un monologue. Au monologue, l'auteur substituera le discours indirect libre afin de lever l'ambiguïté et la désorganisation de la pensée du personnage aliéné, et appeler le narrateur anonyme à poursuivre le compte rendu de l'entretien devenant impossible, arrivant à une impasse.

2-2-2- le discours relaté.

Les discours relatés prennent une place de choix, dans ce roman, tellement ce dernier est conçu avec une pluralité de personnages, acteurs ou narrateurs qui tournent forcément en énonciateurs ou asserteurs. En effet, en plus du narrateur anonyme et S. qui s'accaparent la narration ainsi que la mise en mots des tiers parlants, les différents personnages du roman se transforment, tantôt, en narrateurs pour relater d'autres fictions, tantôt, en asserteurs lorsqu'il s'agit de prendre en charge d'autres discours. Pour cela, qu'ils rapportent avec ou sans évaluations les paroles des tiers, les discours relatés recensés (surtout ceux relatés au style indirect libre) rendent, tout le temps, compte de tensions entre les discours citants et les discours cités.

Notre intérêt, par contre, ne sera pas porté sur le discours direct ou le discours indirect autant il sera orienté vers le discours indirect libre, parce que notre but à travers cette analyse est bien de démontrer le caractère dialogique de certains discours et aussi comment une pluralité de voix habitent et s'expriment à travers un seul acte d'énonciation. Effectivement, dans le discours direct comme le discours indirect les frontières entre le discours citant et le discours cité sont nettement marquées - bien qu'il

soit question de rapporter des propos pour s'en moquer ou seulement s'en démarquer-, par contre, le discours indirect libre, meilleur foyer de la polyphonie qui soit, est pluriel, ambigu et partant, difficile à interpréter tant il fusionne intelligemment deux ou plusieurs actes d'énonciation difficilement attribuable à leurs véritables énonciateurs.

2-2-1- le style direct.

Dans le discours direct, nous trouvons séparément deux centres, deux unités distinctes, voire deux actes d'énonciation disjoints étant rapportés à leurs situations d'énonciation respectives. Il n'est possible d'y voir du dialogisme dans cette forme de discours puisqu'il n'est question d'un mélange des voix entre l'instance citante, qui est généralement le narrateur, et l'instance citée, qui renvoie aux personnages. Ducrot a démontré, à travers ses études sur les formes du discours et sur la polyphonie énonciative spécialement, qu'il n'est possible de voir du dialogisme dans un discours que dans le cas où deux voix se disputent un seul acte de locution, c'est-à-dire, un seul locuteur autour de qui s'organisent les repères spatio-temporels et le locuteur fait référence à des propos qui ne sont pas les siens et qu'il mêle à son discours ; ce qui ne peut être le cas du discours direct.

Soit les passages suivants :

*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. (p.75)*

*Je le lui dit Il se tourna vers l'autre et lui parla en russe très vite(...)
Excusez-nous il Je répétais Qu'est-ce que c'est que ces façons ? Il dit
Excusez-nous il est ivre il n'a pas l'habitude. (p.103)*

Ici, le personnage-narrateur se fait le porte-parole de ses propos et de ceux de son interlocuteur. A priori, S. ne modifie en rien la parole de son interlocuteur ni la

sienne propre, qu'il transcrit telles quelles. Certes, l'usage très approprié de la ponctuation fait que la citation ne se reconnaisse pas aux guillemets, comme il est d'usage, cependant, le contexte (C.S. raconte les détails d'un entretien avec un journaliste dans le 1^{er} passage, ceux du colloque dans le 2nd), et les expressions introductives (*J'ai répété sa question - Il a dit*), en plus de la majuscule permettent tous de faire renvoyer les propos, chacun à son énonciateur.

L'interjection *Hé !*, en plus du point d'interrogation permettent de qualifier le discours direct comme étant un discours mimétique, parce qu'il imite le comportement du personnage et sa réaction au moment où il entend la question du journaliste. Les points de suspension, par contre, traduisent à la fois la précipitation, l'emportement et l'attrait d'oralité du dialogue.

Dans le dialogue qui suit, la mise à la ligne qui correspond à chaque fois à un tour de parole, signale l'indépendance syntaxique du discours direct. De plus, les noms des interlocuteurs et les deux points qui introduisent les propos, mais surtout les tiennent indépendants, signalent que le dialogue est rapporté par une instance non reconnaissable (C.S. ou le narrateur anonyme) :

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

Stavroguine : Certainement.

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

Stavroguine : C'est une allégorie ?

Kirilov : non...pourquoi ? Ce n'est pas une allégorie. C'est une feuille, tout simplement. Une feuille, c'est bien. Tout est bien. (p.60)

Le discours direct contient ici tous les indices de l'énonciation, tous les embrayeurs : pronoms personnels, indicateurs de temps sont relatifs au locuteur (je- dix ans- les temps verbaux...). Aussi, la ponctuation à l'intérieur des paroles (point de suspension et points d'interrogation) retranscrit le ton à la fois d'étonnement et d'interrogation du personnage Kirilov. Nous remarquons qu'il n'y a dans ce dialogue aucune marque de subjectivité du narrateur, et l'instance citante ici se borne à citer fidèlement les propos des interlocuteurs. Nous ne pouvons considérer les discours directs analysés plus haut comme dialogiques parce que ces discours sont nettement isolés soit par les deux points, soit par un acte (verbe ou une expression) de locution. Nous dirons donc, que les discours direct sont monologiques.

2-2-2- le style indirect.

Contrairement au discours direct, le discours indirect peut constituer une possible sphère du dialogisme, parce que dans cette forme de discours, il s'agit de la version que donne le rapporteur ou l'asserteur des propos d'un tiers. Le D. cité est dans ce cas pas totalement indépendant du discours citant ; en tout cas, syntaxiquement le D. cité est une subordonnée conjonctive, interrogative, ou complément d'objet du verbe du D. citant. Aussi, les embrayeurs dépendent de l'énonciation du rapporteur.

Soit l'exemple suivant :

Arrêté par la police allemande Gastone N...fut envoyé au camp d'extermination de Dachau et torturé Il dit qu'après non seulement il ne pouvait plus supporter le vue d'un Allemand ou d'un uniforme mais même celle d'un être dit civilisé. (p.19)

Nous remarquons que la parole rapportée dans ce passage n'est plus citée exactement, sa modalité énonciative change, les personnes grammaticales et les temps verbaux, eux aussi, se modifient. La ligne de démarcation tracée au moyen du pronom

relatif, nous permet de dire que bien qu'il s'agisse d'une intégration d'une énonciation dans une autre, les propos, tout en perdant leur indépendance syntaxique, sont rapportés, en principe, *in extenso* puisque l'asserteur s'engage, en disant : « il dit », à rapporter l'énonciation telle quelle.

Parfois, le discours direct est intégré dans le discours indirect, tel le passage suivant :

Il dit qu'il fut alors peut-être plus effrayé qu'il ne l'avait été la veille lorsqu'il avait découvert les flèches. S'il s'agissait d'un message, il était claire qu'il prenait maintenant l'allure d'une sommation : « Ce que vous appelez en français une sommation sans frais » (...) il raconta cela dans une de ces petites tavernes... (p.239)

Nous remarquons que le locuteur- rapporteur transforme, lorsqu'il les rapporte, la structure syntaxique de la phrase directe, la personne grammaticale : *il*, l'indicateur déictique de temps : *la veille*. Cependant, l'indicateur *maintenant*, inséré dans la phrase qui introduit le discours direct, prête à équivoque. S'agit-il dans cette phrase d'un discours direct ou indirect parce qu'en principe, *maintenant* se transforme dans le D.I., en *à ce moment là*. S'agit-il, dans cette phrase d'une autre forme de discours ?

2-2-3- le style indirect libre.

Le recours, par le narrateur anonyme, à cette forme d'énonciation est fait dans l'intention de pouvoir rapporter les propos et les pensées du personnage sans les contraintes du style direct, ni la lourdeur du style indirect, encore moins l'incohérence et l'inachèvement du monologue intérieur. Plus souple, mais ambigu, le D.I.L. associe subtilement les propriétés du D.D. et celles du D.I. parce qu'il prend des deux formes de discours.

la phrase problématique, repérée dans le passage analysé plus haut : *S'il s'agissait d'un message, il était clair qu'il prenait maintenant l'allure d'une sommation* , contenant à la fois des marques du D.D et celles du D.I. nous fait douter sur son attribution au narrateur- rapporteur ou au personnage- énonciateur , et si c'est le deuxième cas, s'agit-il de parole réellement prononcée ou simple pensée verbalisée par la suite dans l'énoncé : « *Ce que vous appelez en français une sommation sans frais* ».

De prime abord, nous supposons que la phrase est :

- 1- Une description imputable au narrateur en tant que témoin fictif de l'histoire, capable, de part les pouvoirs dont il se réclame, d'anticiper sur les faits comme sur les propos des personnages.
- 2- C'est le D.I.L. d'un propos de Novelli : « *S'il s'agit d'un message, il est clair qu'il prend maintenant l'allure d'une sommation* ». Dans ce cas, les propos ont été réellement prononcés dans l'histoire par le personnage et le narrateur en a simplement effacé le caractère délocutif pour les traduire en leur contenu.
- 3- Une interprétation au S.I.L. des pensées de Novelli, d'un sentiment qu'il ne verbalise pas mais auquel il fera allusion dans la phrase au D.D. Dans ce cas, le narrateur est l'interprète de la conscience du personnage.

Difficile de trancher même si l'on se réfère aux contextes de l'énonciation et de l'assertion, nous dirons uniquement que le 1 est peu probable du fait que le narrateur n'évalue pas ses personnages, il n'interprète pas non plus leurs comportements ou discours, le 2 et 3, tout en renvoyant au D.I.L., renvoient à une forme de dialogisme parce que la voix du narrateur se mêle complètement à celle du personnage. L'auteur procède volontairement à un brouillage des pistes, comme il est d'usage dans la littérature du XIX^e et XX^e siècle, pour laisser le lecteur indécis quant à l'attribution de certains propos du texte à leurs énonciateurs authentiques: s'agit-il de paroles du

personnage, de ses pensées, ou encore d'une intervention du narrateur ou de l'auteur qui choisit délibérément de prendre différentes distances par rapport à ses personnages ; une distance ironique, critique, évaluative...

En lisant surtout les fragments qui se rapportent au narrateur anonyme, nous remarquons que celui-ci opte pour le D.I.L. afin de pouvoir se tenir à distance par rapport à ses personnages. N'est-ce pas là un autre procédé libérateur des personnages et de leurs discours et donc un autre moyen favorisant l'installation d'un dialogisme à la fois idéologique et discursif.

Pour pouvoir dégager les caractéristiques du D.I.L., nous proposons un autre extrait :

Il raconta donc cela : le dernier salon qu'il pénétra et où la première chose qu'il vit fut sur un chevalet comme on en trouve dans les écoles pour supporter le tableau noir, non pas un flamboyant coucher de soleil ou les meubles aux ombres violettes d'un camp moissonné mais d'une carte d'environ, dit-il, un mètre sur deux (...) 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, mais (l'actuel général en chef), glabre, mou, légèrement empâté : un sédentaire, un habitué des salons et des cabinets de ministres, parvenu à la haute fonction qu'il occupait non pas par quelque talent de stratège mais apparemment pour son aptitude à faire antichambre dans les vestibules⁶⁷. (pp.169-170)

Pour analyser le D.I.L. dans ce passage, nous nous intéresserons aux deux énoncés introduits par les deux points que nous supposons être au S.I.L, tant ils fusionnent les particularités suivantes :

- 1- Syntaxiquement, la construction est celle du discours direct : pas de subordination. C'est donc une partie du caractère énonciatif qui est conservée.

⁶⁷ C'est nous qui soulignons.

- 2- La ponctuation qui marque l'indépendance du D.D. est utilisée (les deux points)
- 3- Les phrases du premier énoncé souligné sont suivies d'un verbe de parole en incise *dit-il* qui signale une prise de distance de la part du narrateur ou de l'auteur vis-à-vis des propos rapportés.
- 4- La personne est celle du D.I., ce qui est signe de dépendance.
- 5- Il en est de même des temps des verbes ; la concordance des temps relative à la l'emploi du D.I est respectée.

La double appartenance du premier énoncé souligné au D.D. et au D.I. lui donne l'avantage d'être à la charnière des deux formes de discours, et donc, de cumuler les avantages des deux discours. Cet énoncé nous apparaît riche, souple et moins contraignant, mais ambigu car il ne nous permet pas de trancher. Nous dirons qu'il est au D.I.L. parce que ce n'est pas l'auteur du discours cité original comme c'est le cas d'habitude dans le D.D. qui parle puisque les propos ne sont pas exacts, et ce n'est pas un D.I., non plus, puisque les deux points séparent le discours citant du discours cité, aussi, il y a absence de subordination syntaxique à l'égard du discours citant. Cependant ce qui est exceptionnel dans ce premier énoncé c'est qu'on arrive, comme même, à attribuer les propos au narrateur anonyme qui mêle subtilement une autre énonciation à la sienne, ce qui n'est pas le cas pour le deuxième énoncé souligné qui est difficilement attribuable à un énonciateur précis du fait que au moins trois voix, celle du personnage énonciateur (Churchill), celle du narrateur asserteur et celle de l'auteur se confondent dans la bouche d'un même énonciateur. A quel énonciateur rapporter les propos soulignés ? La réponse n'est pas évidente parce qu'elle ne peut être prouvée. En tout cas, il s'agit d'une réflexion intime, une critique indicible extraite d'une pensée personnelle, mais inconnue. Nous nous bornerons à dire qu'il s'agit d'un énoncé confus, ambigu situé dans une zone à frontières imprécises ; c'est le D.I.L.

En optant pour cette forme de discours, et en laissant délibérément la frontière floue, l'auteur fait des propos du texte des discours doubles, dialogiques et donc ouverts.

Bilan de la deuxième partie.

Il ressort de cette réflexion sur les différentes voix du discours des personnages, et leurs divergences idéologiques que l'œuvre est effectivement dialogique car l'auteur fait de l'espace du roman un lieu d'expression et d'épanouissement d'idées et de points de vue divergents sur un même problème ou sur des problèmes variés sans qu'aucune des idées ne soit complètement validée. C'est au lecteur donc de se placer à l'intérieur de cette dynamique interactionnelle et de réfléchir pour se faire une opinion.

Aussi, à travers l'analyse du dialogisme discursif, nous déduisons que le roman est construit selon deux modes de narration principaux, qui sont le monologue et le discours relaté. Ces deux modes sont utilisés par les deux principaux énonciateurs : C.S. opte pour le monologue, tantôt intérieur, tantôt extérieur, pour narrer ou plutôt pour faire part de ses réminiscences, ses divagations, ses soliloques, et ses souvenirs incertains.

Le narrateur anonyme, de part le rôle qu'il est censé accomplir, de part la subjectivité et la distanciation qu'il est tenu prendre vis-à-vis de ce qui ne le concerne pas et qu'il est pourtant appelé à rendre, il utilise le discours relaté comme un canal par lequel il fait passer les propos et parfois mêmes les pensées des protagonistes

Conclusion générale.

Au terme de notre double réflexion sur le collage et la polyphonie, nous dirons que toutes les analyses auxquelles nous nous sommes livrés dans le présent mémoire, convergent vers la proposition que l'écriture de Claude Simon, dans ce roman, tend à excéder les possibles de l'écriture même. L'expression de l'excès est ici rendue non pas à travers l'appropriation de nouvelles techniques d'écriture, pour s'inscrire définitivement dans l'optique postmoderne, mais pour une mise à l'épreuve de ces techniques mêmes, afin de les outrepasser.

L'expression de l'excès devient la poétique propre de Claude Simon, tellement elle convient à son double projet, qui est, d'une part, traduire le tragique, l'absurde, l'hétérogène, et l'excès qui régissent le monde qui nous entoure, et, d'autre part, tracer le portrait d'une mémoire elle aussi excédée par des épreuves de différentes natures.

Les assises de cette poétique de l'excès, que tout lecteur attentif décèlerait pour peu qu'il arrive à rassembler, par le travail de *lecture-écriture* cher à Barthes, les morceaux éparpillés du roman, se résument dans les points suivants :

- Par l'usage tourmenté que l'auteur fait de la langue, en pervertissant les signes de ponctuation jusqu'à leur abolition totale, en coupant les constituants de la phrase par des récits entiers, en faisant, tantôt, s'allonger la phrase sur plusieurs pages, tantôt, la réduire à un mot, en habillant ces mêmes mots de sens inouïs, ou en les associant de manières insolites, il bannit les lois du français qui ne lui ont pas permis la réalisation de ses projets, et inscrit, à travers cette nouvelle écriture, de nouvelles normes pour la langue française et surtout pour l'écriture du romanesque.
- De plus, par la consécration de la discontinuité et du fragmentaire, et aussi, le sapement de la temporalité, des lois de la causalité, et de la chronologie,

par l'estompement également des barrières entre les genres, ajouté à cela le recours à d'autres moyens d'expression (la peinture, le cinéma, la littérature, la sculpture, la photographie), et à d'autres formes de discours (littéraire, historique, critique), l'auteur rompt une fois pour toutes avec le roman traditionnel, pour dire surtout, d'une part, l'impossibilité d'existence d'un roman pur, et, d'autre part, l'échec de l'écriture linéaire et chronologique dans sa tentative de mimer, et encore moins de représenter le réel. Notre auteur consacre, par ce nouveau projet d'écriture du littéraire, l'interdisciplinarité comme une forme et un moyen de représentativité du réel

- Aussi, en faisant du roman le lieu de rencontre de plusieurs modes, plusieurs sous-genres littéraires, en y incluant également des textes juridiques, des récits-témoignages, des archives et comptes rendus militaires, et en intercalant le tout d'idylles, de fragments autobiographiques, de correspondances d'hommes de lettres ou d'extraits de romans, l'auteur donne à lire, au sein d'un même roman, un roman de voyages, un roman d'épreuves, un roman d'apprentissage, un roman biographique, un roman autobiographique, un roman historique, un roman familial...voire un roman total, *un roman cosmos* pour ainsi dire.

- Par le développement d'intrigues d'importances inégales, le texte dit l'épaisseur et la complexité du réel, et en faisant pivoter ces mêmes intrigues les unes sur les autres, il dit également que les récits peuvent être à tiroirs multiples, ils peuvent s'enchâsser et en enchâsser d'autres ; le procédé de la mise en abyme permet alors cette complexification et un dédoublement des intrigues, il permet aussi d'inscrire la poétique du texte en son sein même

- En transportant son lecteur, après virage syntaxique inopiné, d'un bout du monde à un autre, en le faisant voyager également dans des endroits jamais

visités, en l'introduisant dans le monde des politiciens, des militaires, des gouverneurs, des écrivains, des peintres, des cinéastes, et des critiques littéraires, en le tenant, également pour témoin de l'intimité et de la face cachée des grande figures de notre Histoire (Gorbatchev, Proust, Rommel, Churchill, Dostoïevski, Camus, Novelli, Flaubert...), il dit qu'aucun espace, hormis celui du roman, ne peut autant contenir, ni autant dire.

- Par ailleurs, en mêlant autobiographie et fiction, l'auteur ouvre dans l'écriture postmoderne un nouvel espace pour exprimer, au moyen de l'écran de la fiction, non pas uniquement le moi personnel, encore moins un moi imaginé, mais un moi travaillé dans et par l'écriture. L'autofiction confirme qu'aucune formule existant déjà ne permet de reproduire intégralement le vécu d'une personne et que chaque trajectoire personnelle ou scripturale reste une aventure unique.

Si je narre (ou relate par écrit) un évènement qui vient de m'arriver, je me trouve déjà comme « narrateur » (...), hors du temps et de l'espace où l'épisode a eu lieu. L'identité absolue de mon " moi " dont je parle, et aussi impossible que de se suspendre soi-même par les cheveux ! Si véridique, si réaliste que soit le monde "représenté", il ne peut jamais être identique, du point de vue spatio-temporel, au monde réel, "représentant" celui où se trouve l'auteur qui a créé cette image.⁶⁸

- Par la technique de collage que l'auteur utilise différemment de ses contemporains, il tend, à l'instar de Proust, vers la recherche et la restitution d'un passé dont ne subsistent plus que des fragments épars. L'embrassement de ce passé, à la fois traumatique, obsessionnel et insaisissable, serait dérisoire en dehors du collage qui ne se légitime comme mode d'écriture que parce qu'il est l'image même du monde. Le monde qui nous contient n'est-il pas un magma

⁶⁸ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Op. Cit. p.396

impossible à saisir dans sa totalité ? Le collage ne peut donc, en aucun cas, être d'un intérêt fantaisiste ou théâtral.

- Quant à la polyphonie, l'auteur la vivifie en multipliant les combinaisons et en faisant de son roman un lieu où se fondent des consciences et se confrontent des discours. Le roman est donné comme un creuset dans lequel se rencontrent différents langages sociaux, politiques, idéologiques, et dans cette confrontation de points de vue se met en place la dialogisation de la parole, et la pluralité énonciative est présentée sous un jour nouveau.

Pour ce qui est de ce dernier point, nous dirons que l'expression de l'excès réside, ici, dans la complexité du système polyphonique du roman. Nous avons vu que le roman met à l'épreuve le genre polyphonique canonisé par Bakhtine et Kristeva en proposant une matière aux combinaisons réversibles. La polyphonie consistait jusque là à la mise en scène d'une pluralité énonciative sous tendue par une pluralité idéologique ; tel était le modèle Claude Simon s'est servi de celui-ci et l'a mis à l'épreuve en multipliant les associations et les combinaisons, et en faisant de la mise en doute des discours la devise même de vie de ces derniers, dans et à travers les différents univers du roman et les différentes thématiques développées

Pour toutes ces raisons, nous dirons que *Le Jardin des Plantes* radicalise les traits de la modernité et s'inscrit définitivement dans l'optique postmoderne la plus avant-gardiste, puisqu'il est arrivé à faire des principes de métissage des genres, du brouillage des pactes, de l'usage tourmenté de la langue et de la mise en question de l'unité et de l'homogénéité, les lois de composition de cette fresque des temps moderne, qu'est *Le Jardin des Plantes*. Ce roman constitue donc cette composition complexe imaginée par Bakhtine :

*Le roman est un genre à vocation plurivocale et pluri- stylistique.
On peut distinguer toutes sortes de strates vocales : narration littéraire*

(voix essentielle mais généralement impure : souvent elle stylise des formes de narration orale et elle intègre des formes de discours ne relevant pas de l'art littéraire (écrits moraux, digressions savantes, déclamations rhétoriques...). A cette voix narrative déjà composite s'ajoutent les styles des personnages avec toutes leurs caractéristiques (dialectes sociaux, maniérismes d'un groupe, jargons, langage des genres, des âges, des autorités...⁶⁹

Enfin, nous ne manquerons pas de reconnaître que notre analyse de cette œuvre maîtresse a ouvert notre intérêt sur de nouvelles pistes de recherches, à savoir: les modalités de l'insertion des intertextes, l'apport de la description, la non présence féminine, l'écriture du deuil, l'usage de l'allégorie, l'arborescence syntaxique et thématique, les techniques de montage de textes, l'apport des techniques cinématographique dans l'écriture, la poétique de la reprise, l'obsession de certaines couleurs ou images, les modalités de ponctuation et d'articulation...et tant d'autres sujets auxquels notre recherche future ne manquera pas de s'intéresser.

⁶⁹ Op. Cit.p. 88

Références bibliographiques.

Bibliographie de Claude Simon.

- 1945 Le Tricheur, Ed. Sagittaire ; repris par les Ed. Minuit
- 1947 La Corde Raide, Ed. Sagittaire ; repris par les Ed. Minuit
- 1952 Gulliver, Calmann-Lévy.
- 1954 Le Sacre du Printemps, Calmann-Lévy ; repris, en 1974, dans la collection « Le livre de poche ».
- 1957 Le Vent, tentative de restitution d'un retable baroque, Ed. Minuit
- 1958 L'Herbe, Ed. de Minuit ; repris en 1986, dans la collection « Double »
- 1960 La Route des Flandres, Ed. Minuit ; repris en 1963, dans la collection « 10/18 », puis en 1984, dans la collection « Double ».
- 1962 Le Palace, Ed. Minuit ; repris en 1970, dans la collection « 10/18 ».
- 1966 Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Mirô, Ed. Maeght.
- 1967 Histoire, Ed. Minuit ; repris en 1973, dans la collection « Folio ».
- 1969 La Bataille de Pharsale, Ed. de Minuit.
- 1970 Orion Aveugle, Genève- Paris, Skira, collection « Les sentiers de la création ».
- 1971 Les Corps Conducteurs, Ed. Minuit.
- 1973 Triptyque, Ed. Minuit.
- 1975 Leçon des Choses, Ed. Minuit.
- 1981 Les Géorgiques, Ed. Minuit.
- 1984 La Chevelure de Béatrice, Ed. Minuit ; reprise du texte de Femmes.
- 1986 Discours de Stockholm, Ed. Minuit
- 1987 L'Invitation, Ed. Minuit.
- 1988 Album d'un amateur, Remagen- Rolandseck, Rommerskirchen Verlag, coll. « Signature ».

1989 L'Acacia, Ed. Minuit.

1992 Photographies, Maegent.

1997 Le Jardin des Plantes, Ed. Minuit.

2001 Le Tramway, Ed. Minuit.

Dictionnaires et encyclopédies.

- Ducrot, Oswald & Todorov Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique du langage*, Paris, Ed. Le Seuil, 1972
- *Dictionnaire littéraire de langue française*, Paris, Ed. Bordas, 1988
- *Dictionnaire de langue française*, Hachette, 2005
- Dubois, Jean & Giacomo, Mathée & Guespin, Louis & Marcellesi, Christiane et Jean Baptiste & Movel, Pierre, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Ed. Larousse, 1999
- Média Dico. Dictionnaire électronique
- Encyclopédie électronique Universalis 2005
- Encyclopédie électronique Encarta 2004
- Dictionnaire international des termes littéraires (Dictionnaire électronique)

Les ouvrages théoriques.

- Achour, Christiane & Rezzoug, Simone, *Convergences critiques. Introduction à la lecture du littéraire*, Alger, Ed. OPU, 1990
- *Actes du Colloque International de Cerisy sur Claude Simon*, Paris, Ed. Les Impressions Nouvelles, 1986
- Actes du Colloque International de Cerisy sur le Nouveau Roman, *Le Nouveau roman : hier, aujourd'hui*, Paris, Ed. Union Générale d'Édition, 1972
- Bakhtine, Mikhaïl, *Poétique De Dostoïevski*, Paris, Ed. Le Seuil, 1970.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Ed. Gallimard, 1978, pour la traduction française.
- Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Ed. Minuit, 1970
- Brunel, Pierre, *la littérature française aujourd'hui*, Paris, Ed. Librairie Vuibert, 1997

- Buraud, Alain, *L'Écheveau de la mémoire, La route des Flandres de Claude Simon*, Ed. Christine Génin, 1997
- Calle, Mireille (sous la direction de), *Claude Simon : Chemins de la mémoire*, Grenoble, Ed. Presses Universitaire de Grenoble, 1993.
- Dällenbach, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Ed. Seuil. 1988.
- Dällenbach, Lucien, *le Récit spéculaire*, Paris, Ed. Le Seuil, 1977.
- Delacroix, Maurice & Hallyn, Fernand (Sous la direction de), *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires*, Paris, Ed. Duculot, 1995
- Fromilhague, Catherine & Sancier, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Ed. Bordas 1991
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Ed. Le Seuil, 1972
- Gerin, Christine, *L'écheveau de la mémoire : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Ed. Champion, 1997
- Gide, André, *Journal*, Paris, Ed. Gallimard, 1939 (1^{ère}s éditions 1889)
- Janssens, Peter, *Claude SIMON : Faire l'histoire*, Paris, Ed. Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- Kristeva, Julia, *Le Texte du roman*, Paris, Ed. Mouton Publishers, 1970
- Kristeva, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Ed. Le Seuil, 1969
- Lejeune, Philippe, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.
- Lejeune, Philippe, *L'autobiographie en France*, Librairie Armand Collin, Paris, 1971.
- Longuet, Patrick, *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*, Paris, Ed. Minit, 1995
- Maingueneau, Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Ed. Bordas, 1986
- Maingueneau, Dominique, *L'Énonciation en linguistique*, Paris, Ed. Hachette, 1994
- Miraux, Jean- Philippe, *L'autobiographie : Ecriture de soi et sincérité*, Nathan, Paris, 1996
- Mougin, Pascal, *L'effet d'image : essai sur Claude SIMON*, Paris, Ed. L'Harmattan, 1998.
- Mougin, Pascal, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon : l'imaginaire biographique*, Paris, Ed. Lettres Modernes, 1996

- PIEGRAY- Gros Nathalie, *Claude Simon, les Géorgiques*, Paris, Ed .Presses Universitaires de France, 1996
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ed .Le Seuil, 1978
- Ripolli, Ricard, *L'écriture fragmentaire : théories et pratiques*, Actes du 1^{er} Congrès International du groupe de recherches sur les écritures subversives, Barcelone, 21-23 juin 2001, Ed. Presses Universitaires de Perpignan, 2002.
- Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Ed. Gallimard, 1948
- Suhamy Henri, *La Poétique*, Paris, Ed. PUF, 1991
- Todorov Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique*, Paris, Ed. Le Seuil, 1981
- Torel, Jean, *Clefs pour la littérature*, Paris, Ed. Seghers, 1971
- Viart, Dominique, *Une Mémoire Inquiète. « La Route des Flandres » de Claude Simon*, Ed. PUF, 1977
- Wolf, Nelly, *Une littérature sans histoire, essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Ed . DROZ, 1995.

Les revues :

- Belarbi, Mokhtar, *Pour une autobiographie moderne*, La revue des Lettres Modernes, L'Icosathèque n°22, 2004
- Morel Jean-Pierre, *Revue Esthétique*, n°3, 1978
- Morestier Martin, *L'Art du collage*, Ed. Dessain et Tolra, Larousse Bordas, 1996

Les sites d'internet consultés :

- [www. Vox-poetica.org](http://www.Vox-poetica.org)
- [www. labyrinthe.fr](http://www.labyrinthe.fr)
- www.fabula .org
- [www. Ccic- cerisy. Asso..fr](http://www.Ccic- cerisy. Asso..fr)
- www.fort.unt.edu
- www.fl.ulaval.ca/cuentos
- www.wikipedia.org
- <http://halshs.ccsd.cnrs.fr/docs00/02/96/66/pdf/>

Annexes.

Annexe n° 01 : Le texte prononcé à l'occasion du décernement du Prix Nobel de Littérature à Claude Simon.

Discours prononcé par le professeur Lars Gyllensten de l'Académie suédoise.

Majesté, Madame, votre Altesse, Madame, Mesdames et Messieurs,

C'est à la fin des années cinquante que Claude Simon commença vraiment à attirer l'attention, à l'époque de la grande vogue de ce qu'on a appelé le « nouveau roman ». Les nouveaux écrivains rompaient avec les règles du roman conventionnel selon lesquels un récit doit présenter une trame réaliste et se dérouler dans un ordre chronologique perceptible et cohérent. Leurs ouvrages se présentaient comme des montages ou collages utilisant la langue comme matériau. Leur champ d'action était le domaine de la mémoire et des associations apparemment libres. Des fragments arrachés à des époques diverses étaient juxtaposés en raison des correspondances entre leur contenu ou leur charge émotionnelle, mais non sur la base de leur succession chronologique dans un écoulement normal du temps. L'influence des arts plastiques se faisait fortement sentir. Une image présente en effet simultanément tous ses éléments. Le flux des perceptions successives est créé par le déplacement de l'émotion créatrice du spectateur de l'un à l'autre des éléments qui, en réalité, se présentent simultanément comme un tout ininterrompu.

*Claude Simon avait débuté avec quelques romans partiellement autobiographiques parus entre 1945 et 1954. Le style narratif y était à peu de choses près traditionnel, quoique influencé par Faulkner. Le changement de technique romanesque chez Simon apparut avec *Le Vent* (1957) et *L'Herbe* (1958), ouvrage qu'il considère lui-même comme la charnière de sa création littéraire. Ces deux récits ont pour ordre le Midi de la France, où Simon a lui-même ses racines et son domicile, et son activité d'exploitant viticole. Le héros du vent est un homme mystérieux, complexe, à la fois égaré et plein d'intuition, en proie aux provocations hardies de ses proches. Il revient dans la petite ville méridionale pour prendre possession d'une propriété- et se trouve mêlé à des conflits de toutes sortes. Et par-dessus tout cela souffle le mistral rude, le vent qui imprègne les hommes de son infatigable, desséchante, poussiéreuse haleine- élément non humain dans lequel vivent les hommes comme si, malgré toutes*

leurs préoccupations et leurs prétentions, ils étaient prisonniers de conditions plus permanentes et plus puissantes qu'eux-mêmes. Dans ces deux romans, l'auteur tisse une toile serrée et suggestive de mots, d'incidents et de milieux, avec des glissements et des rapprochements d'éléments amenés par une autre logique que celle qu'impose la continuité réaliste du temps et du lieu. On y voit comment l'art stylistique de Claude Simon prend forme – tout ce qui fait qu'on reconnaîtra sa prose dans ses œuvres ultérieures. La langue se met à vivre de sa propre vie. Les mots et les descriptions s'engendrent mutuellement. Le texte pousse comme si la langue était un organisme vivant indépendant qui bourgeonne, produit des rameaux et sème ses propres graines, et comme si l'auteur n'était que l'instrument ou l'intermédiaire de cette force créatrice.

C'est ainsi que Claude Simon a lui-même décrit sa méthode de travail, surtout d'après ce qu'il a éprouvé en écrivant le livre *Histoire* (1967) – une perception extatique de ce qu'il y a de sensuellement vivant et de captivant dans le fait de se consacrer au travail de la langue, à ses souvenirs et à ses séductions. Ce livre est un des sommets de production littéraire de Simon, peut-être l'ouvrage où l'originalité de sa langue est le plus nettement mise en valeur.

Il a été précédé de deux autres romans, où on peut trouver quelques-uns des thèmes de base qui reviennent sans cesse dans les récits de Claude Simon – *La Route des Flandres* (1960) et *Le Palace* (1962). Le premier est à l'origine du succès international de Simon. C'est un souci vaste et complexe, comportant des éléments fortement autobiographiques et d'autres empruntés aux souvenirs et aux traditions de la famille. Le flux abondant de la narration avec les morcellements et les rapports discontinus entre divers décors et récits à l'intérieur des récits fait éclater les cadres de la technique narrative réaliste dans l'acception traditionnelle du terme. Le roman se présente comme une description pénétrante de la déroute française de 1940, à laquelle Simon lui-même participa comme officier de cavalerie. L'expérience vécue par Claude Simon au cours de cette guerre, et au cours de la guerre civile espagnole, le marqua d'une empreinte profonde et revient sans cesse dans son œuvre. La cruauté et l'absurdité dominant – imprévisibles. Ce qui avait paru soigneusement planifié s'achève dans le chaos et la débâcle. Chacun traverse ses propres épreuves et doit se tirer d'affaire de son mieux. Telle était l'expérience que Simon avait eue de la guerre d'Espagne, décrite entre autres dans *Le Palace* et dans son dernier roman, le plus significatif, *Les Géorgiques* (1981). Malgré toute la sympathie que lui inspiraient, à lui et à bien d'autres, les partisans du gouvernement en lutte contre le fascisme, il fut

bientôt évident que ces tenants du gouvernement de leur côté ne pouvaient pas suivre des stratégies ni des opérations réglées et intelligemment élaborées. Au contraire, les combattants se divisaient en factions qui s'opposaient les unes aux autres, se livraient à des sabotages et des attaques périlleuses. L'image que présente Claude Simon de la guerre d'Espagne et des intellectuels idéalistes qui voulaient trouver un contenu idéologique indiscutable au combat contre l'oppression est une version à la fois grotesque et tragique, pleine de compassion autant que d'ironie, de la réalité de la guerre et des difficultés qu'ont les hommes à conduire eux-mêmes leur destin. *La Route des Flandres* et *Les Géorgiques* présentent, clairement perceptible au sens et dans un langage hautement suggestif, un entremêlement extrêmement complexe de souvenirs personnels et de traditions familiales, d'expériences acquises au cours de la guerre récente et de leur pendant à des époques révolues. Les parallèles sont permanents. La violence et l'absurdité sont un trait commun, ainsi que la sympathie douloureuse et pénétrante exprimée par l'auteur en un contraste paradoxal avec la fascination que ces manifestations exercent visiblement sur lui. C'est de la même façon que Simon décrit les liaisons érotiques. Là aussi on constate une fixation sur la violence et la domination brutale, ou sur les assauts comparables à ceux auxquels se livrent des combattants. C'est une vie tragique de l'existence qui se fait jours également jour ici – une image de la soumission des hommes à leurs passions destructrices et à leurs pulsions égoïstes, déguisées en une recherche de communion et d'intimité.

En contraste avec ces descriptions se présentent des passages d'un tout autre caractère – de tendresse et de fidélité, d'attachement envers les tâches et les devoirs, de solidarité avec les parents morts ou vivants. Un trait particulièrement marquant est l'attachement à ce qui pousse et se développe indépendamment de la soif de pouvoir des hommes et de leurs entreprises démesurées. Les meilleurs personnages des romans de Simon sont ceux qui se soumettent à cette croissance et la servent. Nous rencontrons quelques vieilles femmes, fidèles à la terre, à la famille et aux traditions. Nous rencontrons aussi chez le guerrier brutal et désillusionné un amour fidèle envers sa jeune épouse morte. Nous rencontrons un esprit de sacrifice et une persévérance patiente qui sans faire de manières se cachent au fond de ces êtres, alors même qu'ils apparaissent emplis d'égoïsme et de brutalité.

Là où l'on trouve surtout cette croissance, cette force créatrice et cette endurance, c'est dans la langue et la mémoire, où ce qui est et ce qui a été ressuscité, doué d'âme et de vie grâce aux mots et aux récits dont nous semblons être plutôt les

instruments que les maîtres. On peut considéré l'art romanesque de Claude Simon comme une sorte de représentation de quelque chose qui vit en nous, que nous le voulions ou non, que nous le croyions ou non –souce d'espoir, en dépit de toute la cruauté et l'absurdité qui sont, par ailleurs, traduites dans ses romans avec tant de clarté, de pénétration et de profusion.

Monsieur Claude Simon,

Pour caractériser vos romans, on devrait pouvoir faire oeuvre à la fois de peintre et de poète. Ebn ce peu de temps qui m'est imparti, j'ai été forcé de me contenter d'autre chose : un compte rendu assez abstrait et sommaire. Si j'ai pourtant réussi à exprimer tant bien que mal haute estime que vos oeuvres peuvent susciter chez un lecteur, je me déclarerai satisfait.

Sur ces mots, je vous prie, au nom de l'Académie suédoise, de bien vouloir accepter l'expression de notre admiration et de nos félicitations les plus cordiales.

Enfin, je vous invite à recevoir de la main de Sa Majesté le Roi le Prix Nobel de littérature de cette année.

Stockholm, 10 décembre 1985.

Traduit du suédois

Annexe n° 02 : le fragment du texte ayant servi à démontrer la fragmentation mineure.

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 voudrait 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 » pouvaient 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. Il avait une quarantaine d'années environ. Il était habillé plutôt comme un homme d'affaire que comme un journaliste, c'est-à-dire pas ce laisser-aller un peu ostentatoire, plus ou moins bohème ou artiste que ceux-ci affecte parfois. Il avait l'air efficace, ; précis, portait une cravate discrète et au poignet une montre carrée plaquée or, ou peut-être vraiment en or, au cadran noir où se pressaient comme des lunes plusieurs petits cadrans indiquant chacun je suppose le mois, le jour, l'heure les minutes et les secondes. Le bracelet était fait de fines lamelles du même métal, parallèles et articulées. Il a dit le thème de la guerre revient avec insistance chez vous. On a même avancé que c'est là la clef qui conditionne tout ce que vous avez écrit et que...J'ai dit que Ho c'était tout de même un peu exagéré, un peu réducteur, que j'avais tout de même écrit pas mal d'autres choses et que...Mais il m'a coupé, il a dit Tout de même admettez que...derrière les verres de rectangulaires de ses lunettes à monture dorée elle aussi il me regardait d'un œil attentif, professionnel, neutre, comme un médecin. Il avait aussi l'air d'un démarcheur en train de m'évaluer pour me convaincre de lui vendre mon appartement ou de changer ma vieille voiture pour une neuve. J'ai dit que Oui c'était vrai que ça revenait souvent mais...Il a dit Pourquoi ? J'ai dit que Vous savez je n'ai pas beaucoup d'imagination alors à part mes tous premiers bouquins qui n'étaient pas très fameux les suivants ç'a toujours été plus ou moins à partir de choses que j'ai vécues, de mes expériences personnelle, ou encore de vieux papiers de famille, et tout ça...il a dit oui qu'il savait mais que ce qui l'intéressait c'était ça : mon expérience personnelle, alors j'ai dit que Ma foi il se trouvait qu'entre autres il y avait eu la guerre et qu'il fallait croire que ça avait produit sur moi une forte impression, peut-être parce que j'étais trop émotif, ou trop fragile, ou peut-être encore parce que je n'avais pas eu le temps de m'habituer, parce que je ne l'avais pratiquement faite que huit jours et que...

Il a dit sauf huit jours ? J'ai dit Seulement. Oui. J'ai essayé de prendre un ton de plaisanterie j'ai dit par contre aux places de choix, aux fauteuil d'orchestre comme on

dit dans le jargon du rugby pour les poids lourds de la première ligne Sauf que je n'était pas catégorie poids lourds mais dans une de ces divisions dites légères que les règles du Service en compagnie modèle 1870 veulent qu'on envoie d'abord entamer la conversation prendre langue en quelque sorte et que malheureusement ceux d'en face ne semblaient pas connaître ce manuel 1870 et qu'ils étaient le contraire de légers et que quant à la conversation ils avaient tout de suite commencé par les gros mots Ha ha ha !... Mais il me regardait d'un air réticent, comme gêné, réprobateur même 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 fait 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, sauf qu'à certains moments sans crier gare cette chose vous arrivait tout à coup dessus : les explosions, les crépitements des mitrailleuses, le bruit assourdissant, les cris, les ordres, les contrordres, les hennissements, les chevaux emballés, après quoi tout redevenait calme et alors vous n'aviez plus qu'à chercher à retrouver votre souffle et à vous compter. Chaque fois un peu moins. Et que comme ça à la fin, au matin du huitième jour, le colonel ne ramenait plus derrière lui et tout et pour tout son régiment que deux cavaliers. Dont moi, et voilà.

Il a répété sur le même ton réticent Et voilà ? J'ai redit Oui, en gros, voilà. J'ai dit que Remarquez ce n'était pas si mal, qu'à côté de lui il y en avait un autre (un autre colonel) : celui du régiment avec lequel nous faisons brigade.

Celui-la, il ne ramenait plus rien. Même pas un cheval. Tous ceux de son groupe de commandement avaient été tués et il avait été obligé de marcher à pied toute la nuit avant de tomber sur le nôtre qui lui avait donné le cheval d'un mort.

Quant au régiment qui commandait la brigade (ou plutôt qui avait commandé la brigade) c'était encore plus simple : la veille il s'était fait sauter la cervelle. Mais tout ça je ne l'ai su qu'après. Pour le moment, tout ce que je savais c'était qu'un peu plus tôt le régiment qui battait en retraite était tombé colonel en tête dans une embuscade, que par un incroyable concours de chance je m'en était tiré vivant, encore une fois démonté, que j'avais marché dans les bois en me dirigeant au soleil vers l'ouest et que

tout à coup, par encore le plus grand des hasards, au détour d'un chemin j'avais retrouvé le colonel ou plutôt ces deux colonels qui avaient comme ça l'air de faire une promenade, suivis d'un cavalier conduisant deux chevaux de main sur l'un desquels le colonel m'avait simplement ...Mais j'ai déjà raconté tout ça, je...Il a dit Non continuez c'est très intéressant, je...Vous permettez qu'on enregistre ? Sans attendre ma réponse il avait déjà sorti de sa mallette un petit magnétophone qu'il a examiné avant de le poser entre nous sur le coin de la table.

J'ai dit Je n'aime pas beaucoup cet instrument. Je n'ai pas le don de la parole. C'est même sans doute pourquoi j'écris, je...Il a dit On arrangera tout ça, c'est simplement comme aide- mémoire, après je...Par exemple, excusez-moi, est-ce qu'on ne pourrait pas fermer la fenêtre ?...Parce que le bruit de la rue...J'ai dit Oui bien sûr. Je me suis levé, j'ai marché jusqu'à la fenêtre. Il avait plu. Les branches et les troncs mouillés des platanes se détachaient en noir, comme vernis, sur leur feuillage lavé lui aussi par la pluie, d'un vert tendre. Il cachait maintenant le gros nid que deux pies ont construit depuis quelques années dans les plus hauts rameaux de l'un des arbres et où elles viennent vers la fin du mois de mars ou au début avril. Elles le consolident et pendant une dizaine de jours elles sont obligées de le disputer à deux corneilles qui tentent de s'y installer. La même chose se répète tous les ans. C'est une scène curieuse où il n'y a jamais à proprement dire de bataille, d'affrontement direct –du moins je n'y ai jamais assisté- mais une sorte de processus d'intimidation, chacun des quatre oiseaux se posent ici et là sur les branches encore nues qui se balancent sous leur poids, puis s'envolent pour se poser de nouveau à quelques mètres de là, l'un d'eux s'éloignant parfois, disparaissant au-dessus des toits pour revenir un moment plus tard, le nid inoccupé constituant pour ainsi dire comme le centre d'attraction de cette sorte de parodie guerrière qui semble avoir ses règles, ses conventions et son issue décidée à l'avance car en définitive ce sont toujours les pies qui, quoique les petites que les corneilles, ont gain de cause et finissent par occuper la place. Mais lorsque les arbres ont mis leurs feuilles, on ne voit plus rien. J'ai refermé la fenêtre sur le grandement des voitures et suis venu me rasseoir.

Entre temps, il avait manipulé son appareil. Il s'est penché une dernière fois sur lui et a dit Si vous voulez bien allons-y. Oui vous avez raconté tout ça. Mais la peur, je veux dire comment est-ce que c'est exactement, comment fait-on pour la surmonter ou disons simplement pour la supporter, pour...J'ai dit Vous savez, on s'y fait. Et aussitôt j'ai dit que Non, ce n'était pas vrai. Qu'on ne s'y habitue pas. Jamais. Qu'on a toujours

peur. Tout le temps. C'est-à-dire avant ou après. C'est-à-dire quand on n'est pas en train de courir, ou de galoper, de se jeter par terre, de se relever, de remonter à cheval, de sauter de nouveau à terre, de courir à quatre pattes...Et ça à partir de la première bombe qui tombe tout à coup à côté de vous. Je dis tout à coup parce qu'il y a deux jours que vous êtes à cheval, que vous avancez sans que rien ne se passe sauf, parfois, à droite ou à gauche, ou même en arrière de vous, des bruits assez lointains d'explosions, et jusque-là c'est seulement l'appréhension, avec quelque chose comme une curiosité, une excitation, et vers midi, le deuxième jour, vous avez traversé la Meuse, puis, un peu plus loin, une petite ville avec sur une place un kiosque à musique –vous savez : un de ces kiosques en dentelles de fonte, peint en bleu ciel- et des gens qui vous regardent passer sans rien dire, avec seulement un air consterné, et vous n'avez rien non plus à leur dire, rien qu'a détourner votre regard quand vos yeux croisent les leurs, et dans le silence tout ce qu'on entend c'est le crépitement des sabots sur les pavés de la place où s'élève le kiosque, et peu après la sortie de la ville on fait passer de peloton en peloton que l'ennemi est signalé, et à ce moment il y a quelque chose qui se crispe en vous, mais quand vous êtes de nouveau dans la compagnie vous avez beau écarquiller les yeux et tendre l'oreille vous ne voyez ni n'entendez rien qui ressemble à des tirs ou à des explosions qui donneraient à penser que vous approchez du danger – parce que vous vous figurez qu'il doit y avoir un endroit d'où on devrait entendre au moins quelques rafales, quelques coups de fusil, même isolés, tirés en se repliant par ceux qui ont signalé l'ennemi, mais rien, toujours rien : alors imaginez le calme fin d'une journée de printemps où tout semble comme verni, frais, émaillé, les rayons du soleil déclinant qui percent en oblique les feuillages des arbres bordant la côte que monte maintenant au pas l'escadron, et à part toujours le bruit des sabots c'est le silence, personne ne parle, vous regardez seulement les premiers groupes des réfugiés qui cheminent en sens inverse, et tout à coup, sans que rien ne se soit encore produit, sans raison apparente, vous les entendez crier, ou plutôt criailler, les piailllements aigus des femmes, trop aigus, presque indécents, au point que vous vous demandez avec une sorte de condescendance apitoyée Qu'est-ce qui leur prend, qu'est-ce qui leur prend ? en même temps que vous les voyez tous, femmes, hommes, enfants, abandonner les chariots, les bicyclettes ou les poussettes qu'ils traînaient et se jeter dans le fossé et alors, sans que vous ayez seulement entendu venir les trois avions qui volent haut, tout à coup cette espèce de buisson de poussière dans le champ, à quelques mètres de vous, crépitant d'étincelles dans un bruit ou plutôt un fracas assourdissant, et le souffle de la

bombe qui vous frappe sur le côté comme des coups de poing, et alors, puisque c'est ça que vous me demandez, ça y est : la peur. Animale, incontrôlable, aussi incontrôlable que votre cheval emballé dont vous sentez confusément les muscles se tendre et se détendre entre vos cuisses en même temps que, paradoxalement (il y a de quoi rire : c'est vraiment ridicule, puisque vous êtes là précisément pour ça), ...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 ! Et à partir de là...

Il a dit excusez-moi, vous permettez ? Comment il allongeait le bras pour saisir le petit magnétophone sa manche est remontée, découvrant complètement cette grosse montre- bracelet avec ses cadrans pour les secondes, les minutes, les heures, dont les aiguilles tournaient en rond. Comme si le temps n'avancait pas, tournait sur lui-même, repassait toujours par les mêmes endroits, faisait pour ainsi dire du sur- place. De toute façon si le chien renonce à attraper sa queue, il la traîne toujours derrière lui.

Il a dit Voyons si ça marche l'autre jour ce machin n'a pas... Il a appuyé sur une touche, puis une autre et j'ai entendu ma voix en sortir –ou plutôt pas exactement : une voix métallique, timbrée, qui n'est pas la mienne ou du moins celle que j'entends quand je parle, disant : ...une sorte d'indignation scandalisée mais sapristi on cherche pour de bon à me tuer et à partir de là...Puis la sienne- mais celle-là c'était la même que celle que j'avais entendue : Excusez-moi vous permettez... Il a dit Ça va c'est OK, a de nouveau appuyé sur deux touches et a dit continuons. Allez-y. j'ai dit 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 ? Il a dit Mais non pas du tout au contraire ça répond exactement à ma question continuez.

Assis comme il l'était sur le divan face aux fenêtres, le plus souvent la lumière se reflétait sur les verres de ses lunettes et je ne pouvais pas voir son regard. Comme si j'étais en train de parler à un aveugle. De nouveau je me demandais ce que tout ce que je lui racontais là pouvait bien représenter pour lui. Puisque aucune montre ne pouvait revenir en arrière. Il y avait seulement le magnétophone qui le pouvait. Quoique ce ne fût pas exactement ma voix... Il a dit Et après ça ? J'ai dit après ça ?... Eh bien, après ça, une fois que vous avez réussi à reprendre votre cheval en main et vous reprendre vous aussi en main et quand vous avez compris que les avions peuvent arriver comme ça d'un moment à l'autre, où que vous soyez et sans la moindre possibilité de vous dépendre, alors, la peur, ça y est, elle est là, installée une fois pour toutes. Comme un état naturel, une des données de l'existence...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. Mais j'ai quand même essayé de lui décrire ça : par exemple le soir, quand peu à peu, plus ou moins loin, les explosions et les crépitements des mitrailleuses s'espacent, deviennent sporadiques, reprennent parfois, comme furieux, comme une dernière rafale d'injures, rageuse, un court moment, puis s'espacent un peu plus, cessent enfin tout ç fait, et qu'alors le silence s'installe, la nuit commence à tomber, la paix du soir, l'air qui fraîchit, la légère brume bleutée qui monte des prés humides, les bois qui s'enténébrent, et alors, dans ce calme, parce que la tension retombe, quelque chose de difficile à) décrire, peut-être le plus insupportable : cette espèce de détresse, d'accablement, ce sentiment d'abandon, de misère physique et morale... Parce qu'on sait que le lendemain, dès qu'il fera jour, ça va recommencer, que dans ces dois, derrière ces collines, se met tranquillement en place cette énorme machine qui va de nouveau se déchaîner, hurler et déchirer l'air...Il a dit « le bruit et la fureur » ! J'ai dit Non. Beaucoup de bruit mais pas de fureur. Encore une chose qui vous déprime encore plus. C'est-à-dire que ceux d'en face avaient l'air de faire ça comme à l'exercice, comme un travail exécuté avec soin, avec méthode, sans s'énerver. Parce qu'il n'a pas fallu longtemps pour comprendre ce qui se passait, et que ce qui se passait c'était exactement comme si on avait organisé une rencontre entre une équipe de patronage et un team professionnel... (pp. 75-84)

Résumé.

En faisant des principes de métissage des genres, des codes et des formes de discours ses pierres de touche, l'écriture fragmentaire de Claude Simon outrepassé tous les canons esthétiques habituels pour s'inscrire dans l'optique postmoderne la plus avant-gardiste.

En effet, l'usage, par l'auteur du *Jardin des Plantes*, du collage et de la polyphonie entre autres aboutit non pas uniquement à produire un artifice typographique ou une nouvelle technique narrative, mais crée une forme- sens capable de traduire, d'une part, la complexité, l'hétérogénéité et l'absurdité du monde, et, d'autre part, retracer la simultanéité du déferlement des souvenirs et des images dans la mémoire d'un homme très marqué par son siècle éclaté, qu'est le XX^e siècle.

ملخص.

عنوان الأطروحة: تقنيات مزج أنواع وأشكال الكتابات وبوليفونيا الأصوات في رواية حديقة

النبات لكلود سيمون

باستعمال تقنيات مزج أنواع وأشكال الكتابات والخطابات ، تعتبر الكتابة المتقطعة للكاتب كلود

سيمون من أحداث كتابات الرواية في أواخر القرن العشرين .

بالفعل لم يؤدي استعمال تقنيتي التلصيق والبوليفونيا في رواية حديقة النباتات إلى تسجيل شكل

جديد للكتابة ولا تقديم تقنية روائية جديدة بل لترجمة من جهة، الشكل المعقد للعالم ،ومن جهة أخرى

تصوير طريقة تراحم الصور و الذكريات في ذاكرة إنسان جد متأثر بأحداث القرن العشرين.

