

Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon

Katherine Gosselin

Université McGill

L'œuvre de Claude Simon comporte une dimension éminemment autobiographique et historique : l'enfance de l'auteur auprès de sa mère et de sa grand-mère, son expérience de la guerre d'Espagne puis de la débâcle de mai 1940, notamment, y sont constamment évoquées. Ancrés dans la réalité, ces événements prennent pourtant, entre les mains du narrateur, un sens proprement romanesque. En même temps qu'il n'existe pas en dehors de l'Histoire, le sujet-narrateur simonien ne peut donner un sens à cette existence que dans le mouvement de l'écriture : loin de chercher à brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, celui-ci revendique au

contraire son statut de sujet écrivain, exhibant le caractère re-composé, transformé de la réalité qu'il cherche à dire. La réalité est donnée invariablement chez Simon comme une *expérience* de la réalité, dont l'inscription dans la conscience, singulière et sensible, demeure fragmentaire. Cette expérience, il appartient à l'écriture romanesque de l'investir de son ordre et de son sens propres, sans en entamer la mobilité, l'irrésolution intrinsèques.

L'Acacia, paru en 1989, met au jour de manière ultime cette nécessaire mise en écriture de l'expérience. À la fin du roman, le héros-narrateur, de retour chez lui après avoir vécu la débâcle de 1940, incapable de reprendre la vie normale, s'assoit finalement à sa table de travail devant une feuille de papier blanc, pouvant voir par sa fenêtre « l'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin [et] touchait presque le mur » (p. 30). Cette finale donne son sens au titre du roman, et vice-versa; comme l'affirme Mireille Calle-Gruber, « c'est bien en couverture que se trouve le premier et le dernier mot du texte qu'il tient tout entier sous sa tutelle : on y vient, on y revient, puisqu'en fait on était toujours déjà auprès de l'acacia, on ne l'avait jamais quitté; on était dans le narré, le re-composé, dans le temps de l'écriture » (1991, p. 36); le récit de vie que donne à lire *L'Acacia*, qui articule les grandes dates de l'Histoire du XX^e siècle, est un produit de l'écriture. Mais la portée de la finale de *L'Acacia* va plus loin : elle reprend presque intégralement les premières phrases d'*Histoire*, roman paru en 1967, plus de trente ans plus tôt, et qui se terminait par un brusque retour à la question des origines. À la fin d'*Histoire*, le narrateur s'imaginait fœtus dans le sein de sa mère, « sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même » (p. 402), et, devant cette image, se demandait finalement : « moi ?... » (*ibid.*) En reprenant le

début d'*Histoire*, *L'Acacia* clôt un cycle dans l'œuvre simonienne; à tout le moins, il indique un certain achèvement ou point d'aboutissement — nécessairement romanesque — de la quête simonienne, telle qu'entreprise dans *Histoire*. Aussi les romans qui l'ont suivi, *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, parus respectivement en 1997 et en 2001, paraissent-ils déplacer sensiblement le sens de cette quête.

Le Jardin des Plantes et Le Tramway dans l'œuvre simonienne

Le Jardin des Plantes et *Le Tramway*, écrit Alastair B. Duncan, « sont des livres à base de vécu, plus encore que *Les Géorgiques* ou *L'Acacia*, car moins consacrés à la famille : la vie de l'écrivain y est au premier plan » (2006, p. XLIX). Dans *Le Jardin des Plantes*, Simon intègre aux éléments autobiographiques déjà présentés dans son œuvre son vécu d'écrivain du XX^e siècle. Dans *Le Tramway*, la narration remet en œuvre l'enfance de l'auteur, en la faisant résonner cette fois avec la vieillesse et la maladie qui la rendent manifeste, irrévocable. Les deux romans, s'ils se maintiennent au plus près de la vie de l'auteur, affirment plus que jamais l'impossible totalisation du sujet ainsi que sa nécessaire et continuelle re-composition, re-constitution par et dans l'écriture. S'inscrivant de la sorte, sur ces points tout à fait fondamentaux, en continuité avec l'esthétique développée tout au long de l'œuvre simonienne, *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* marquent cependant une rupture. Ils se distinguent en effet des romans qui les ont précédés par leur composition délibérément et manifestement fragmentée. Dans les deux derniers romans de Simon, des fragments de texte se succèdent, séparés par de larges blancs; dans la première partie du *Jardin*

des Plantes, ces fragments prennent même différentes formes géométriques et sont disposés d'une manière spécifique sur la page, comme des morceaux de divers puzzles susceptibles de s'imbriquer.

Malgré cette fragmentation commune au *Jardin des Plantes* et au *Tramway*, les deux romans sont très différents l'un de l'autre. *Le Jardin des Plantes* est un roman foisonnant : des événements historiques, tenant de la grande comme de la petite histoire, y côtoient en effet des souvenirs de lectures, de voyages, d'événements officiels, de rencontres, ces éléments s'interpellant les uns les autres, bien qu'ils appartiennent à des époques éloignées. Cette diversité est traversée, dans *Le Jardin des plantes*, par un entretien entre le narrateur, un auteur désigné par la simple initiale S. et un journaliste venu l'interviewer dans son appartement parisien. *Le Tramway* oppose au *Jardin des Plantes* sa brièveté et la concentration de ses motifs. En effet, *Le Tramway* fait principalement référence à deux époques, entre lesquelles oscille la narration : la vieillesse du narrateur, contraint par la maladie à un séjour à l'hôpital, et son enfance auprès de sa mère malade et mourante, vers laquelle il revenait en tramway chaque fin d'après-midi après la fin des classes. Sans négliger ces différences, nous voulons nous intéresser à la fragmentation structurante du *Jardin des Plantes* et du *Tramway*. La fragmentation fait partie intégrante de l'œuvre simonienne : l'on se souvient que Simon a longtemps envisagé le titre « Description fragmentaire d'un désastre » (Sarraute, 1963, p. 274) pour *La Route des Flandres*, plaçant la fragmentation de la mémoire au cœur de son entreprise romanesque. Évidemment, il ne s'agit pas ici d'aborder exhaustivement la question de la fragmentation dans l'œuvre simonienne, en traitant l'ensemble de ses manifestations et

enjeux; il s'agit plus précisément et plus modestement de cerner les modulations qui s'opèrent, dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, après la clôture accomplie dans *L'Acacia*. Cette modulation nous paraît amener et concentrer l'œuvre simonienne à sa source même, au fonds où elle avait puisé depuis son commencement; cette source, ce fonds, c'est la fragmentation de la mémoire, au sein de laquelle elle cherche non plus une liaison structurante qui la dépasse, mais une distribution, un aménagement qui permette d'y demeurer, d'y circuler.

Il convient de préciser ce propos en tenant compte de l'« évolution » de l'œuvre simonienne, plus particulièrement du tournant qu'elle prend dans les années soixante-dix, annoncé dans *La Bataille de Pharsale* (1969). Les *Corps conducteurs* (1971), *Triptyque* (1973) et *Leçons de choses* (1975) accordent une place prépondérante aux descriptions de représentations diverses (peintures, publicité, journaux, etc.), souvent non nommées et agissant simplement à titre de stimuli. Dans les années soixante-dix, l'écriture simonienne confie à ces descriptions de représentations le rôle de « générateurs » de fictions : ces descriptions, a priori sans rapport entre elles, donnent lieu à une pluralité de fictions autonomes, mais où elles font apparaître des éléments communs. Dans les romans des années soixante — dès *L'Herbe* (1958), puis dans *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962), *Histoire* (1967) et, dans une certaine mesure, *La Bataille de Pharsale* — et des années quatre-vingt — *Les Géorgiques* (1981) et *L'Acacia* (1989) —, la fiction est générée et déployée par un sujet habité par le passé qui cherche à se dire; si elle se configure spécifiquement par et dans le langage, elle demeure canalisée par le sujet qui porte ce langage et y mène une quête identitaire.

Dans son introduction aux *Œuvres* de Simon, Alastair B. Duncan écrit, à propos des romans des années soixante-dix :

Simon renonce largement à tout temps verbal autre que le présent. Disparaissent ainsi de son œuvre la présence d'une conscience qui se souvient, le travail de restitution, le poids et souvent le traumatisme d'un passé individuel. Le point de vue change fréquemment. [...] Les phrases [...] ne suivent plus les méandres d'une conscience qui glose le souvenir dans des parenthèses, des métaphores filées, de longues comparaisons approximatives. (2006, p. XXXVII)

En raison de cette disparition en leur sein d'une « conscience qui se souvient », les romans des années soixante-dix paraissent mettre en œuvre, comme nous le suggérons pour *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, une esthétique proprement fragmentaire; la « conscience qui se souvient », qui concentre en elle l'univers romanesque et relie ses différents éléments, fait place à différents points de vue qui se succèdent. Or, nous le verrons, les romans des années soixante-dix sont conduits par un principe de liaison spécifique, fondé sur les possibilités du langage pris en lui-même. Dans les romans des années soixante et quatre-vingt, ce principe de liaison n'est pas absent : il apparaît cependant comme un outil — certes privilégié — pour le sujet qui cherche à se dire et demeure subordonné à l'utilisation qu'il en fait. De manière globale, le roman simonien s'est donc déployé, au cours de son « évolution », selon deux principes de liaison, le premier, développé dans les années soixante et quatre-vingt, renvoyant plutôt au sujet parlant, qui utilise les possibilités du langage pour s'y construire, et le second, développé dans les années soixante-dix, renvoyant plutôt au langage lui-même, à l'ensemble de ses possibilités intrinsèques. *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* semblent privés de l'un et l'autre de ces principes.

Fragmentation de la mémoire : falsifications de la raison

Repartons de ce constat que pose Simon et qui fait du fragment la forme même que revêt la réalité dans la conscience, dès qu'elle s'y inscrit:

[...] nous ne percevons le monde autour de nous que par d'infimes fragments, que notre raison et notre habitude ordonnent, agglomèrent, reconstituent en une sorte de ciment préfabriqué, nous permettant ainsi de conjurer l'effroi que nous causeraient ces manques, ces béances, si nous savions les reconnaître. (Ézine, 1985, p. 57)

Notre perception *réelle*, souligne Simon, ne saisit de la réalité ambiante que « d'infimes fragments », qui demeurent déliés, désordonnés, épars. Dans une entrevue antérieure, Simon affirmait : « nous sommes absolument incapables de saisir une continuité. Si nous voulons simplement essayer de nous rappeler la journée que nous avons vécue la veille, nous allons nous apercevoir qu'elle est semée de trous. » (Knapp, 1970, p.183) Seules notre raison et l'habitude qui la conforte ordonnent les fragments de réalité perçue et colmatent les vides qui les disjoint : elles luttent contre l'atomisation, la mouvance et, en somme, le caractère insaisissable de la réalité à laquelle est condamnée la perception. Ce que la raison et l'habitude « ajoutent » et imposent à la perception réelle du monde, et qui lui est étrangère, c'est une continuité, rendue possible en vertu d'un principe de liaison chronologique et causale. Par exemple, alors que l'expérience particulière de la guerre doit être constituée d'une somme chaotique et inextricable de tensions extrêmes et de longues attentes, de perceptions vives et furtives, d'images persistantes, de sentiments hétéroclites, la raison et l'habitude tendent à substituer à cette vision morcelée et disparate un déroulement

chronologique et causal, une représentation commune et communicable de *la* guerre.

Le héros de *L'Acacia* fait l'expérience de cette uniformisation factice qu'opèrent la raison et l'habitude :

plus tard, quand il essaya de raconter ces choses [la longue chevauchée derrière son colonel et deux autres soldats après l'anéantissement de son régiment en mai 1940], il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'événements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire celui de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indécise, de ce qui lui parvenait à travers cette cloche de verre plus ou moins transparente sous laquelle il se trouvait enfermé. (p. 286-287)

Cet extrait de *L'Acacia* distingue deux ordres de réalité, dont le second s'avère factice, irrecevable : premièrement, l'expérience singulière du monde, qui renvoie à sa perception *réelle*, vraie (« à la vérité »); deuxièmement, la représentation ordonnée que la raison substitue à cette expérience singulière, fragmentaire et mouvante, au moyen de concepts et de conventions langagières. C'est le premier ordre de réalité qui intéresse Simon, celui dans lequel le monde, s'il est reçu singulièrement et fragmentairement, est bel et bien donné. Le second ordre de réalité renvoie à une construction a posteriori, falsificatrice : la raison et l'habitude donnent à l'expérience passée une forme prédéterminée et inauthentique.

À ces deux ordres de réalité correspondent deux formes d'écriture possibles. L'écrivain peut reconduire l'activité de la raison et de l'habitude. Dans une entrevue accordée à Claude Sarraute après la parution de *La Route des Flandres*, Simon définissait ainsi a contrario son entreprise romanesque : « l'archéologue comble les lacunes d'un monument en ruines par du ciment grisâtre. Pour moi, je refuse ce procédé, qui invente un ordre dont on ne saura jamais s'il est authentique. » (Sarraute, 1963, p. 273) L'archéologue se retrouve devant des fragments, témoins ou ruines d'une existence passée qu'il tente de reconstituer fidèlement; devant les fragments manquants, il utilise un « ciment grisâtre », « préfabriqué », qui demeure étranger aux fragments-témoins à partir desquels il travaille, et qui leur impose conséquemment *de l'extérieur* un ordre stable. Simon définit l'entreprise de reconstitution à visée mimétique, chronologique et causale du passé comme un assemblage et un colmatage inauthentiques, qui font tenir ensemble « de force » des souvenirs irrémédiablement fragmentés.

Pour Simon, le roman traditionnel concourt à une telle entreprise : il reconduit les mécanismes falsificateurs de la raison et de l'habitude, et ne présente de la sorte qu'une unité et une continuité apparentes. Aussi est-ce ce type de roman qui, finalement, s'avère fragmentaire. Dans un entretien avec Mireille Calle-Gruber, Simon affirme ainsi :

le roman traditionnel est, lui aussi, « construit de pièces et de morceaux ». On y trouve constamment la formule : « deux jours (ou trois, ou deux ans...) plus tard, notre héros, etc. », ou encore : « il ne se passa rien (!!!...) pendant les trois jours (ou semaines, ou années...) qui suivirent ces événements ». [...] Des trous donc. Et gros comme des maisons. Seulement [...] le lecteur ne les voit pas, simplement parce que dans ce genre de

romans « les pièces et les morceaux » sont disposés dans un ordre chronologique et causal. (Calle-Gruber, 1993, p. 10-11)

Simon aurait probablement été d'accord avec cet aphorisme de Valéry, selon lequel « le problème littéraire général est de lier » (1974, p. 1021). Pour Simon, l'écrivain travaille nécessairement avec une somme de fragments. Dans le roman « traditionnel », il relie ces fragments *de l'extérieur*; une seconde possibilité s'offre à l'écrivain, qui lui permet d'investir *de l'intérieur* la réalité fragmentaire de la mémoire, et, avec elle, celle du monde qui s'y est donné.

Fragmentation dans le roman simonien : cristallisation et liaison

Dans le *Discours de Stockholm*, Simon réaffirme l'inscription fragmentaire de la réalité dans la conscience, en insistant sur les combinaisons infinies dans lesquelles peuvent se présenter ces fragments au sein de la mémoire qui les conserve :

« Un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois. » Cette remarque est à rapprocher des phrases de Flaubert, à propos d'Emma Bovary : « Tout ce qu'il y avait en elle de réminiscences, d'images, de combinaisons s'échappait à la fois, d'un seul coup, comme les mille pièces d'un feu d'artifice. Elle aperçut nettement et par tableaux détachés son père, Léon, le cabinet de Lheureux, leur chambre là-bas, un autre paysage, des figures inconnues. »

Si Flaubert parle ainsi d'une femme malade, en proie à une sorte de délire, Tolstoï, lui, va plus loin et généralise quand il dit : « un homme en bonne santé ». Ils sont d'accord pour constater que toutes ces réminiscences, toutes ses émotions et toutes ses pensées se présentent à la fois, d'un seul coup, mais Flaubert précise pour sa part qu'il s'agit là de « tableaux détachés », en d'autres termes de fragments, et que l'aspect

sous lequel ils se présentent à nous est celui de « combinaisons ». (p. 26-27)

En colmatant les vides qui maintiennent disjoints ces fragments, la raison et l'habitude les empêchent de se combiner entre eux, selon leurs qualités propres : elles les ordonnent et les figent dans *une* combinaison, à laquelle elles les attachent au moyen du « ciment préfabriqué » des concepts et des conventions langagières. Cependant, malgré cette emprise de la raison et de l'habitude, les fragments de souvenirs qui habitent obscurément le sujet demeurent pour ainsi dire à la surface de sa conscience, prêts à l'assaillir en se combinant entre eux, mêlés de sensations et de pensées présentes. En subsumant l'aspect fragmentaire sous lequel la réalité est perçue par le sujet, la raison et l'habitude coupent ce dernier non seulement d'un accès authentique au monde extérieur, mais également d'un accès à sa propre réalité de sujet sensible et pensant. Les combinaisons de souvenirs et de sensations qui remontent à la surface de la conscience, dès lors, ouvrent un espace privilégié au sujet, dans lequel son expérience réelle du monde est préservée. Or ces combinaisons, en elles-mêmes, demeurent insaisissables : la simultanéité sous laquelle elles se présentent rend indiscernables les fragments qui les composent. Pour le sujet qui aspire à dire son expérience du monde et à *se* dire avec elle, il s'agit de délier les fragments de sa mémoire dans la linéarité du langage pour les relier ensuite en fonction des qualités sensibles que leur énonciation fait apparaître. Mais pour ce faire, il doit d'abord délier le langage dans l'écriture romanesque afin de faire éclater les conventions qui le soumettent à la raison et l'habitude.

L'écriture romanesque doit permettre aux fragments de se « cristalliser », pour reprendre un terme que Simon utilise

fréquemment : « lorsque je me trouve devant ma page blanche », affirme-t-il dans le *Discours de Stockholm*,

je suis confronté à deux choses : d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser (p. 24).

Pour Simon, les mots sont déjà des « carrefours de sens », susceptibles de contenir en eux et d'interpeller une pluralité d'images, d'émotions et de souvenirs :

comment l'écrivain chercherait-il à déceler les mécanismes qui font s'associer en lui ce « nombre incalculable » de « tableaux » apparemment « détachés » qui le constituent en tant qu'être sensible, sinon dans cette langue qui le constitue en tant qu'être pensant et parlant, et au sein de laquelle, dans sa sagesse et sa logique, nous sont déjà proposés d'innombrables transferts ou transports de sens? Les mots, selon Lacan, ne sont pas seulement « signes » mais nœuds de signification ou encore, comme je l'ai écrit dans ma courte préface à *Orion aveugle*, carrefours de sens, de sorte que déjà par son seul vocabulaire la langue offre la possibilité de « combinaisons » en « nombre incalculable ». (p. 28)

L'écriture simonienne crée un espace qui libère les mots de leur attache conceptuelle univoque et leur permet ainsi d'interpeller, par-delà le fragment de réalité qu'ils cherchent à cerner, une pluralité de fragments, qui présentent des échos, des qualités sensibles similaires. Ainsi libéré, le mot « accroche », dans le magma d'images, d'émotions et de souvenirs fragmentés qui habite la mémoire, des fragments « harmoniques » : il les cristallise, les rend saisissables ensemble et offre la possibilité de les lier les uns aux autres sans leur imposer un principe de liaison extérieur. De la sorte, le sujet peut donner forme, « mot à mot » (Simon, 1972, p. 73-

97), à son expérience du monde et se construire authentiquement en tant que sujet sentant et pensant. Mais cette construction du sujet par la cristallisation des fragments qui le composent n'est jamais définitivement accomplie, car elle n'épuise jamais leurs multiples combinaisons possibles. Générée par une énonciation subjective présente, par la parole d'un sujet *en train* de se dire, l'écriture simonienne n'attache pas définitivement les uns aux autres les fragments qu'elle convoque et rend possible leur éventuelle re-présentation dans la mémoire, leur éventuelle re-configuration dans le flux de l'énonciation, dans la continue « présentification » de l'écriture.

Si elle s'attache à traduire la fragmentation de la mémoire, l'écriture simonienne ne cherche pas pour autant à en rendre compte directement. Car si, comme l'indique le narrateur de *L'Acacia* dans l'extrait précédemment cité, « à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens », force est de constater que le roman de Simon a bel et bien une forme, comporte bel et bien des noms, des adjectifs, des signes de ponctuation (même des points), déploie bel et bien une temporalité, laquelle a assurément un certain sens. La réalité de l'écriture simonienne, conséquemment, ne doit pas correspondre exactement à celle, fragmentaire, de la mémoire, car elle ordonne et relie effectivement les fragments du passé. Certes, cet ordre et cette liaison apparaissent, en regard du déroulement chronologique (extérieur) du passé, fragmentés et décousus. En regard du sujet-narrateur qui les instaure au fil de son énonciation, ils s'avèrent cependant pleinement authentiques : ils correspondent à l'ordre et à l'enchaînement des fragments du

passé *pour le sujet* en qui ils surgissent et resurgissent sans cesse, en qui ils n'ont jamais fini de se re-présenter. Partant d'une réalité fragmentée, surgissant par combinaisons inextricables au sein de la mémoire et luttant contre la réalité factice, uniforme et commune qu'y substituent la raison et l'habitude, le roman simonien outrepassé ainsi l'une et l'autre, d'une part, par la « cristallisation » et l'enchaînement authentiques qu'il parvient à créer, et, d'autre part, par l'ouverture qu'il préserve au sein de cet enchaînement.

De la liaison à l'aménagement

Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, le « monde », la réalité extérieure est toujours appréhendée à partir de son inscription fragmentaire dans la conscience, mais cette fragmentation, plutôt que d'engendrer la recherche d'une liaison à partir de laquelle le sujet puisse se construire et se saisir de son identité, devient constitutive de la forme même du roman. D'un bout à l'autre de l'œuvre simonienne, l'inscription fragmentaire de la réalité extérieure dans la conscience demeure le fonds auquel l'écriture puise : elle apparaît fondamentalement comme une virtualité offrant une pluralité de combinaisons possibles, susceptibles d'être cristallisées puis enchaînées dans le langage. Jusqu'à *L'Acacia*, le roman simonien pouvait être défini comme l'actualisation ou la « présentification » d'un de ces enchaînements possibles. Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, le roman apparaît comme l'*aménagement* de cette fragmentation en elle-même, sans continuité actualisée, préservant pour la lecture des continuités possibles.

Les romans des années soixante-dix, malgré les descriptions et les fictions fragmentées qui les composent, actualisent bel et bien une continuité. Simon les présente comme des « collages » (1972, p. 113) : les morceaux, les fragments « collés » y tiennent ensemble en vertu des mots qui les ont convoqués simultanément. Un principe de liaison est effectivement à l'œuvre dans ces romans, fondé plus strictement cette fois sur les « carrefours de sens » qu'offrent les mots; ceux-ci, n'apparaissant plus comme les lieux privilégiés de « cristallisation » des « tableaux détachés » qui se combinent dans *une* mémoire, au sein d'*un* sujet, voient leur potentiel propre déployé et autonomisé. L'absence, dans ces romans, d'une « conscience qui se souvient », pour reprendre la formule d'Alastair B. Duncan, ou la dispersion de cette conscience, sa fragmentation en plusieurs « points de vue », libère du même coup le roman de la quête identitaire qu'il poursuivait — et poursuivra — et de l'enjeu de totalisation engagé par cette quête. Autrement dit, si nous distinguons *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* des romans des années soixante-dix, c'est qu'il n'y a pas dans ces romans de *sujet* en regard duquel la fiction peut s'avérer fragmentaire : le « collage » constitué au moyen des mots-carrefours, libérés du sujet qui les énonce *pour s'y construire*, tient ensemble tous ces morceaux¹.

¹ Au cours de la discussion qui a suivi cette intervention dans le cadre du colloque « Le réel dans les fictions contemporaines », Christian Milat a suggéré de distinguer, dans le cadre de cette réflexion sur la fragmentation chez Simon, le « fragmenté » et le « fragmentaire », c'est-à-dire, d'un côté, ce qui est disjoint, morcelé, et, de l'autre côté, ce qui est incomplet, ce dont il manque des morceaux, le lacunaire, les deux dimensions pouvant évidemment se recouper. Reprenant cette distinction proposée par M. Milat, nous pourrions affirmer que les romans des années soixante-dix, s'ils

Le Jardin des Plantes et *Le Tramway*, contrairement aux romans des années soixante-dix, ont pour point d'ancrage une « conscience », mais qui cette fois « se souvient », pour ainsi dire, à son insu. La narration, dans les deux derniers romans de Simon, n'est plus menée par une conscience qui fait l'action de se souvenir afin de parvenir à se dire : un décalage subsiste entre la narration et la conscience à laquelle appartiennent les fragments de souvenirs juxtaposés. Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, le narrateur *se regarde* en tant que sujet et fait le « portrait » de sa conscience fragmentée, somme de souvenirs, d'images et d'émotions disparates et inconciliables. Plus exactement, son rôle consiste, en faisant ce portrait, à aménager des passages : la forme du *Jardin des Plantes* et du *Tramway* est édifiée par les blancs qui séparent les fragments de la mémoire, et qui permettent au lecteur d'aller librement de l'un à l'autre.

L'écriture simonienne, affirme Mireille Calle-Gruber, a pour enjeu le *symbolon* grec, qu'elle nomme plutôt, reprenant la traduction proposée par Léon Robin à partir du latin *tessera*, la « tessère ». Le *symbolon* grec renvoie aux deux fractions d'une tablette partagée entre deux hôtes et dont le rapprochement, l'imbrication, marque une solidarité (2004, p. 34-35). Selon Mireille Calle-Gruber, l'écriture simonienne puise à de telles marques, aux empreintes laissées sur les fragments de la

demeurent fragmentés, ne sont pas fragmentaires, dans la mesure où le collage les présente comme un tout cohérent. Inversement, les romans des années soixante et des années quatre-vingt, qui n'apparaissent pas fragmentés en vertu de l'enchaînement accompli par et à même l'énonciation subjective, demeurent fragmentaires, ne parvenant jamais à achever la totalisation du sujet. Pour anticiper, disons que *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* intègrent les deux dimensions, le fragmenté et le fragmentaire, en se rattachant fondamentalement à la conscience d'un sujet, mais en renonçant à la liaison des fragments qui la composent.

mémoire et qui les désignent comme solidaires, « raccordables », joignables :

Le rapprochement, le mettre ensemble, et en semble, ce qui est séparé, telle est bien la question par excellence de l'écriture simonienne qui s'emploie à « jeter l'un contre l'autre » (*sum-ballein*) les fragments du récit et à désigner ainsi, en tous points du texte, des tessères : du fractionnement et du raccordable. (2004, p. 35)

Comme les deux parties de la tablette scindée en deux, les fragments de la mémoire ont gardé de leur fractionnement des marques, qu'ils portent pour ainsi dire sur leur corps; ce sont ces marques, ces tessères, qui les désignent comme raccordables et qui permettent le passage de l'un à l'autre; le passage, précise Calle-Gruber, c'est-à-dire aussi « la lecture, le déchiffrement » (*ibid.*). Jusqu'à *L'Acacia*, le narrateur simonien franchissait ce passage, du moins il œuvrait à cette lecture, à ce déchiffrement dans les méandres de sa mémoire. Dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway*, il semble laisser ce soin au lecteur; c'est, suggérerions-nous, la « raccordabilité » de sa mémoire qu'il met en œuvre, pour laquelle il aménage des passages, sans les franchir.

Le Jardin des Plantes : un « devenir-texte »

Comme l'indique le titre du roman, c'est à la manière d'un jardinier que le narrateur du *Jardin des Plantes* compose le « portrait d'une mémoire » : la mémoire est le sol fertile qu'il aménage. Il décrit ainsi le Jardin des Plantes à Paris :

[...] l'homme s'est appliqué là à pour ainsi dire domestiquer, asservir la nature, contrariant son exubérance et sa démesure pour la plier à une volonté d'ordre et de domination, de même que les règles du théâtre classique enferment le langage dans

une forme elle aussi artificielle, à l'opposé de la façon désordonnée dont s'extériorisent naturellement les passions. (*Jardin*, p. 61)

Les règles du théâtre classique asservissent les passions à des conventions esthétiques, au sein desquelles elles se présentent dans une forme ordonnée, qui les « domestique », les « dompte ». De la même façon, le *Jardin des Plantes* asservit la nature à une volonté d'ordre : il la présente dans un ordre artificiel qu'il lui impose et qui contrarie son foisonnement naturel, libre et désordonné. *Le Jardin des Plantes*, celui que nous lisons, domestique ainsi la mémoire et le désordre, l'enchevêtrement et la mouvance des fragments qui la composent; il sélectionne certains fragments et aménage entre eux des allées afin que le lecteur puisse y circuler; de la sorte, comme l'écrit Tiphaine Samoyault, « imitant le dessin horticole, la page d'écriture devient l'ouvrage du jardinier de la mémoire » (1997, p. 5).

Dans *Le Grand temps*, Mireille Calle-Gruber analyse la disposition de deux fragments du *Jardin des Plantes*, placés l'un en face de l'autre et séparés par un blanc diagonal (*Jardin*, p. 23-25). Le fragment qui occupe la partie gauche de la page et qui va s'amincissant décrit un tableau du peintre Gastone Novelli, intitulé « Archivio per la memoria »; le fragment qui occupe la partie droite de la page et qui va s'élargissant montre le narrateur aux prises avec sa jument au bord d'un ruisseau, dans les événements de mai 1940. Cette page, pour Mireille Calle-Gruber, présente le principe du *symbolon*; « plus précisément, ajoute-t-elle, elle *joue* avec le principe du *symbolon* car importe ici non pas l'entièreté parfaitement reconstituée (la surface refermée) mais la disjonction entre les deux fractions rapprochées » (2004, p. 42; l'auteure souligne). C'est la

disjonction, le blanc qui structure *Le Jardin des Plantes*; l'enjeu du roman de Simon ne réside pas dans la somme des fragments qu'il juxtapose, mais dans la circulation libre qu'il rend possible. Les fragments du *Jardin des Plantes* sont à la fois rapprochés et tenus à l'écart par le « jardinier de la mémoire ». Cet écart maintenu, rendu indélébile par le blanc, indique selon Calle-Gruber qu'« ils ne sont pas complémentaires [...] [mais] solidaires [...] dans la topologie que présente la page » (2004, p. 44). L'addition des fragments du *Jardin des Plantes* ne révèle en effet aucun sens qui subsumerait leur disjonction : « ils ne formeront jamais ensemble un texte unique. Ils attestent [...] de l'impossible lecture à la ligne » (2004, p. 42). La tension soulignée par Simon entre le « trouble magma de souvenirs, d'émotions, d'images » qui l'habite et la langue au sein de laquelle il doit « déplier », « en-ligner » les composantes fragmentées de ce magma, trouve une nouvelle résolution dans *Le Jardin des Plantes*. Le narrateur ne se fait plus lecteur de lui-même, ne construit plus un texte, même ouvert, inachevé, à partir des traces du passé imprimées en lui: il distribue spatialement ces traces, laissant aux lecteurs, à chacune de leur lecture, la possibilité de les « en-ligner », de les constituer en texte. *Le Jardin des Plantes* est un « assemblage sans résolution » (2004, p. 44) qui rend possible une pluralité de résolutions, mais qu'il ne contient, en ses blancs, que comme virtualités.

Les deux fragments du *Jardin des Plantes* dont Calle-Gruber analyse la disposition sont surplombés par le titre de la toile de Gastone Novelli, « Archivio per la memoria ». Calle-Gruber remarque :

L'expression sonne d'abord comme une redondance car « archive » désigne certes un lieu de collections, une histoire

documentée, mais aussi une mémoire. Une « mémoire pour la mémoire », donc, qu'est-ce à dire? Sans doute faut-il ici lui donner tout le sens d'une *archimémoire* c'est-à-dire de l'articulation qui précède la mémoire non pas en dehors mais en elle-même [...]: ce qui *de* la mémoire et *dans* la mémoire fléchit, incline vers. C'est cela que forment l'un à l'autre, l'un *pour* l'autre, c'est-à-dire « ensemble », les deux fragments de texte: un biais, une articulation qui incline à faire des phrases. (2004, p. 45)

En rapprochant tout en les maintenant à l'écart les fragments de souvenirs, le « jardinier de la mémoire » construit une « archimémoire », c'est-à-dire qu'il ne fait pas tant le « portrait d'une mémoire » qu'il exhibe ce qui rend la mémoire possible. Avant même que la mémoire n'intervienne et ne donne cours à ses multiples combinaisons, il y a entre deux fragments de souvenirs, si éloignés soient-ils dans le temps, si différents soient les émotions et les événements auxquels ils renvoient, une articulation. C'est en vertu de cette articulation que les deux fragments tendent l'un vers l'autre, peuvent être posés l'un en face de l'autre et incitent ainsi le sujet à faire des phrases. *Le Jardin des Plantes*, pour Calle-Gruber, fait le portrait du « *devenir phrase de la mémoire* » (2004, p. 45, l'auteure souligne); le roman de 1997 est non plus un texte actualisé à partir des possibles de la mémoire, un texte suscité par les articulations qui la précèdent, mais un « devenir-texte » (Calle-Gruber, 2004, p. 177), ces articulations elles-mêmes.

En comparant l'aménagement du Jardin des Plantes à la forme artificielle dans laquelle les règles du théâtre classique enferment le langage, le narrateur n'en décrivait qu'« une partie (la plus ancienne) » (*Jardin*, p. 61). Or, le Jardin comprend une seconde partie :

Contrairement aux sévères alignements de plantations et de décorations florales, cette partie s'inspire du style des jardins dits anglais, évitant tout effet de symétrie. De grands arbres centenaires [...] y poussent entourés d'une végétation variée et sauvage venue comme au hasard. (*Jardin*, p. 62)

Il y aurait ainsi deux « parties » dans le roman de Simon, l'une qui « domestique » l'exubérance de la mémoire, et l'autre qui tente de reproduire cette exubérance, faisant en sorte qu'elle paraisse se manifester d'elle-même. Ces deux parties du jardin parisien semblent d'abord renvoyer aux deux manières dont la narration du *Jardin des Plantes* dispose les fragments de la mémoire, leur faisant prendre différentes formes géométriques qu'elle distribue sur la page, ou les faisant se succéder l'un à la suite de l'autre, comme des paragraphes autonomes. Elles peuvent renvoyer également à une double interprétation du théâtre classique. Dans un fragment du *Jardin des Plantes* (p. 104-105), le narrateur se souvient d'une discussion à laquelle il a assisté à Calcutta entre Roger C. et le metteur en scène Antoine V., et qui portait sur « la façon dont doivent être dits les alexandrins ». Dans cette discussion, C. reproche « au retour des douze pieds sa monotonie »; V. soutient

qu'il en [est] là du langage comme de ces jardins, ces parcs aux allées taillées en forme de murailles, d'entablements, langue et nature également soumises à la même royale volonté d'ordre, de mesure et de mathématiques (*Jardin*, p. 104).

Au cours de la discussion, V., en « professionnel du théâtre », se met à réciter des vers, « appuy[ant] sa thèse par de longues tirades d'«*Andromaque*» ou d'«*Athalie*» » (*Jardin*, p. 104), à quoi C. réplique en récitant à sa manière « d'aussi longues citations de «*Bajazet*» ou d'«*Esther*» » (*Jardin*, p. 104). La diction des alexandrins que propose C. veut « briser » la monotonie du retour des douze pieds afin de redonner à l'extériorisation des

passions leur exubérance, leur désordre naturels, de la même façon que la seconde partie du Jardin des Plantes, le jardin dit « anglais », aménage la végétation *comme si* elle y était venue au hasard. Le narrateur du *Jardin des Plantes* ne choisit pas entre les deux parties du jardin qui donne son titre au roman, pas plus qu'il ne choisit entre les deux dictionnaires proposés par C. et V.

Le Jardin des Plantes, écrit Didier Alexandre, « souligne [...] l'importance [...] de la diction contre la fiction » (1999, p. 11). Les fragments du *Jardin des Plantes* sont jalonnés par un entretien entre le narrateur, qui devient dans la deuxième partie l'auteur S., et un journaliste venu l'interviewer. Le journaliste enregistre l'interview au moyen d'un magnétophone : les fragments de texte qui rendent compte de cette interview apparaissent alors comme la transcription de la bande sonore. Très vite, S. affirme son malaise devant le magnétophone; le journaliste le rassure rapidement, l'assurant qu'il ne s'agit que d'un « aide-mémoire » (*Jardin*, p. 79). Peu après que S. a repris son récit, le journaliste l'interrompt pour vérifier le bon fonctionnement du magnétophone : « 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 » (*Jardin*, p. 82). Le magnétophone, comme le remarque Didier Alexandre, apparaît d'abord comme une mémoire supérieure à l'écrit, en ce qu'il capte directement « la voix, ses rythmes, ses élans et ses défaillances » (1999, p. 7); surtout, il permet un retour en arrière, une répétition à l'identique, une restitution intégrale de ce qui a été. Pourtant, en ne reconnaissant pas sa voix reproduite sur la bande sonore, S. souligne une inéluctable différence à soi du sujet, une impossible adéquation : ainsi, dans la répétition que rend

possible le magnétophone, la voix instaure une rupture, « inscri[t] une différence » (Alexandre, 1999, p. 11).

La monotonie reprochée par C. au retour des douze pieds, répétitifs, s'applique à la diction classique comme aux jardins auxquels elle est comparée, tant par le narrateur que par V. Les fragments du *Jardin des Plantes*, en effet, reviennent constamment sur des souvenirs déjà visités; le « devenir-texte » serait-il ainsi condamné au ressassement, au piétinement? En commentant la discussion qui oppose C. et V., Didier Alexandre écrit :

Il [...] importe moins [à Simon] de résoudre un conflit d'esthétique classique que de montrer que dans ce combat de diction qui oppose V. et C. le plus important est la qualité différentielle d'une voix se manifestant à travers une répétition sur un fond sonore — une rumeur. (1999, p. 13)

Que ce soit dans le récit que fait S. au journaliste, qui lui demande « les faits bruts simplement dans leur matérialité » (*Jardin*, p. 272), ou dans les fragments de la première partie, agencés selon le désordre dans lequel ils se présentent naturellement, ce qui importe, comme dans les deux formes de diction des alexandrins que proposent C. et V., c'est la qualité de la voix humaine qui les incarne et qui vient introduire une différence, brisant la monotonie, la répétition. Car la voix, comme l'a souligné le narrateur qui ne reconnaît pas la sienne dans la bande sonore, n'est jamais pareille à elle-même pour le sujet qui l'émet : elle renvoie à un présent constamment réactualisé, reconfiguré.

Traversé par l'interview de S. par le journaliste, dont nous « lisons » la bande sonore, *Le Jardin des Plantes* est marqué par l'oralité. Cependant, le scénario cinématographique d'un roman

de S. transcrit à la fin (*Jardin*, p. 365-378), l'idiome indien dont Gastone Novelli tente d'établir le dictionnaire et qui se compose d'une infinité de variations et de modulations du seul son « A » (*Jardin*, p. 243-244), ces « A » dont Novelli remplira ensuite ses toiles (*Jardin*, p. 244-245), tous ces éléments déplacent l'espace auditif constitué dans *Le Jardin des Plantes* vers un espace visuel, qui est aussi celui du livre (Alexandre, 1999, p. 15-16), destiné à mieux mettre en forme le caractère fragmentaire de la mémoire. Mais la transposition au cinéma d'un des romans de S. demeure un projet et n'existe que potentiellement, dans une série de séquences et de plans fragmentés. *Le Jardin des Plantes*, ainsi, ne résout pas la question de sa fragmentation. Si *Le Jardin des Plantes* est marqué par l'oralité puis son déplacement vers un espace visuel, *L'Acacia* et, avec lui, les romans dont il clôt le cycle, demeurent marqués par l'écriture. « Dans *L'Acacia*, écrit Mireille Calle-Gruber, il y avait le narrateur écrivant auprès de l'arbre phosphorescent. Avec le récit du *Jardin des Plantes* qui fait don [...] de reprises, de repousses, c'est le livre même qui est arbre. Arbre de connaissance comme d'inconnaissance, dont chaque lecteur a la chance de devenir un rameau. » (2004, p. 173) En permettant au lecteur de circuler dans les allées de sa mémoire, le narrateur l'invite à s'asseoir lui-même auprès du grand arbre et à écrire ainsi son propre texte, à puiser aux blancs de la mémoire, son « inconnaissance », pour reconstituer lui-même les ramifications de l'arbre et intégrer sa généalogie.

Le Tramway : le texte devenu impossible

Le Tramway met en scène le pouvoir métaphorique de l'écriture. Comme Simon le rappelle souvent (voir notamment Calle-Gruber, 1993, p. 7), le mot « métaphore » vient du grec

« métaphora », qui signifie « transport ». Par la métaphore, l'écriture a le pouvoir de transporter l'un dans l'autre et de mettre ainsi en rapport les fragments de la mémoire : c'est au sein de ces rapports que se révèlent des liens susceptibles de structurer le sujet. Jusqu'à *L'Acacia*, la métaphore avait été, avec la métonymie, l'outil privilégié du narrateur simonien dans son travail de liaison. Dans *Le Tramway*, cet outil est présenté en lui-même, sans que la narration ne prenne le relais, ne l'utilise pour instaurer une liaison durable : la métaphore transporte de l'une à l'autre des extrémités de la vie sans les relier entre elles, sans établir de ponts qui permettraient de franchir la distance qui les sépare.

Le premier fragment du *Tramway* nous conduit d'emblée dans le tramway que prenait quotidiennement le narrateur à une époque de son enfance et qui menait de la plage à la ville, et inversement. Le narrateur évoque d'emblée le privilège que constituait pour lui le droit de « rester dans la cabine » près du conducteur, « au lieu d'aller s'asseoir à l'intérieur sur les banquettes » (*Tramway*, p. 12). Dès le début du roman, le narrateur se positionne auprès du conducteur de tramway : comme celui-ci, qui « transporte » son tramway de la ville à la plage et de la plage à la ville, inlassablement, le narrateur « transportera » son récit de l'enfance à la vieillesse et de la vieillesse à l'enfance, en faisant quelques arrêts dispersés en cours de route. Il se place ainsi d'entrée de jeu « aux commandes d'un processus métaphorique » (Alexandre, 2002, p. 82); devenu un vieil homme, il « endoss[e] [le] rôle » du conducteur qui le fascinait lorsqu'il était enfant, et devient comme lui un « passeur », selon une expression d'Anne-Lise Blanc (2002, p. 56), dans l'univers fragmenté de sa mémoire.

Les deux termes auxquels le « passeur » de la mémoire conduit le lecteur sont caractérisés par l'imminence de la mort : *Le Tramway* « transporte » du présent d'un vieil homme, récemment transporté d'urgence à l'hôpital, aux souvenirs d'enfance que font surgir en lui la maladie, qui gravitent autour de quelques images de sa mère mourante. Les fragments qui se juxtaposent au fil de ce transport apparaissent comme des unités autonomes, comme autant d'images surgies, devant lesquelles le narrateur demeure inapte à constituer un récit. Dans *Le Jardin des Plantes*, le narrateur aménageait l'espace de sa mémoire en y dégageant, à travers le récit fait au journaliste, un récit possible, nécessairement incomplet, mais susceptible d'être repris par le lecteur, au fil des allées aménagées pour lui. L'aménagement auquel procède le narrateur du *Tramway* ne rend pas possible une telle circulation; elle mène d'un extrême à l'autre de la vie en se concentrant sur les images de mort qui les habitent et qui demeurent seules.

Cette fragmentation pour ainsi dire irrémédiable du *Tramway* semble due à la situation particulière du narrateur, que la maladie et, plus particulièrement, la fièvre isolent du monde extérieur. Ainsi, en tentant de comprendre la présence de deux agents qu'il croit avoir entrevus de sa chambre à l'hôpital, il abandonne finalement :

[...] pensant Mais j'ai peut-être mal vu je confonds pensant Cette foutue fièvre, pensant... Puis trop fatigué pour soutenir l'effort de penser, me résignant à cette espèce de vase, de brouillard sans avant ni après (une deux heures plus tôt? ...).
(*Tramway*, p. 27)

L'état de fièvre, affirme plus loin le narrateur, « interpos[e] entre le monde extérieur et [lui] comme une sorte d'écran » (*Tramway*, p. 53); elle embrouille sa perception du monde :

[...] cet état fiévreux [...] me donnait l'impression d'être enfermé sous une espèce de cloche de verre à travers laquelle ce qui se passait à l'extérieur ne me parvenait que de façon confuse, c'est-à-dire qu'il m'était impossible d'établir des relations cohérentes de cause à effet. (*Tramway*, p. 113)

Ces passages font immédiatement écho à la situation du brigadier de *L'Acacia*, lui aussi « enfermé » sous une « cloche de verre », à travers laquelle la réalité lui apparaît « trouble », sans « consistance » (p. 286-287). Dans les affres de la guerre, le héros simonien, accablé par la saleté qui recouvre son corps, par la faim et la fatigue qui embrouillent son esprit, se retrouve isolé du monde extérieur : le monde ne lui parvient plus que dans un magma indistinct d'images floues, « indécises » et inextricables, au sein desquelles il lui est impossible d'établir une succession, un ordre, une causalité, une temporalité. De même, sous l'effet de la fièvre, le narrateur du *Tramway*, incapable « d'établir des relations cohérentes de cause à effet », doit se résigner à percevoir la réalité dans une « espèce de vase, de brouillard sans avant ni après », c'est-à-dire sans ordre chronologique et causal, et donc sans sens. La guerre, dans *L'Acacia*, et la maladie, dans *Le Tramway*, affectent le sujet de la même manière : en enfermant toutes deux le sujet sous une cloche de verre, elles empêchent la raison et l'habitude — on y revient — d'exercer leur activité, dont le point de départ consiste en une mise en ordre de la perception du monde extérieur. La guerre comme la maladie, autrement dit, empêchent la raison et l'habitude de subsumer la fragmentation du réel dans la conscience.

L'expérience de la guerre engage chez Simon la nécessité d'un récit qui la dise et donc la recherche d'une forme qui rende compte de son caractère informe, d'une liaison qui respecte son

caractère fragmenté. L'expérience de la guerre, pour le narrateur simonien, à la fois consacre l'impossibilité du récit « traditionnel » et maintient l'exigence d'un autre récit, plus authentique, fondé sur un autre usage du langage. Or la maladie n'instaure pas, pour le narrateur du *Tramway*, une telle exigence : émanant naturellement de la vieillesse, elle laisse le narrateur devant la seule impossibilité de la raconter, sans générer en lui le besoin de trouver une forme qui en rende compte. Aussi conduit-elle à une résignation : « me *résignant* à cette espèce de vase, ce brouillard » (*Tramway*, p. 27; nous soulignons), affirmait le narrateur. Pour le narrateur résigné, il n'y a plus rien à *narrer* : l'écriture, dans *Le Tramway*, écrit Didier Alexandre, « perd toute capacité narrative et, au-delà, tout pouvoir de constitution du sens, pour se focaliser sur les surgissements de la mort » (2002, p. 88). « Je ne parvenais pas, à travers ma cloche de verre, nous dit le narrateur du *Tramway*, à situer exactement les choses dans le temps » (*Tramway*, p. 116); tandis que, jusqu'à *L'Acacia*, cette impossibilité était surmontée par et à même la création d'un autre temps, d'une temporalité subjective, le narrateur du *Tramway* l'« accepte » en se faisant strict passeur : il juxtapose ses souvenirs comme autant de « scènes détemporalisées » (Alexandre, 2002, p. 83), « dans un hors-temps chronologique et calendaire, au gré des arrêts. Aucune logique efficiente ne structure [son] récit » (*ibid.*, p. 82).

Au « comment savoir? » que répète comme une obsession *La Route des Flandres* (1985 [1960], p. 278-291), *Le Jardin des plantes* substitue la question « comment imaginer? » (*Jardin*, p. 212); après avoir mis en œuvre la quête identitaire d'un sujet à travers les fragments de sa mémoire, le roman simonien présente la mémoire en elle-même comme ensemble de

fragments, porteur de textes possibles qui interpellent l'imagination et engagent une reconfiguration infinie. Le narrateur du *Tramway* semble avoir abandonné ces questions ou plutôt leur répond d'emblée par des « je ne sais plus » (*Tramway*, p. 76 et 86), des « je ne me souviens pas » (*Tramway*, p. 98). Et peut-être est-ce mieux ainsi, semble-t-il suggérer, évoquant à la toute fin du roman « l'impalpable et *protecteur* brouillard de la mémoire » (*Tramway*, p. 141, nous soulignons).

Dans une analyse célèbre de la « journée » qui structure *Histoire*, Jean Starobinski définit le brusque retour aux origines qui clôt le roman comme le point de départ d'une reconstruction de soi :

Histoire [...] s'achève sur l'image d'un commencement [...]. Ce n'est pas là conjurer l'échec dont la journée écoulée vient d'être le témoin; mais c'est du moins, pour le désir de savoir, le point de départ à partir duquel toute l'œuvre qui s'achève prend la valeur d'une précaire et monumentale reconstruction d'un moi vivant à partir de ces ruines. (1987, p. 32)

En reprenant le début d'*Histoire*, la fin de *L'Acacia* désigne un certain achèvement de cette reconstruction; plutôt, elle en donne les termes. Comme l'écrit Mireille Calle-Gruber, « [d]epuis ce point dernier [...], c'est [...] une relecture qui s'amorce, impérativement [...]. À rebours et en tout sens, le paradigme des volumes garantit *non pas une identité ou une origine mais une signature*. [...] Façon de dire qu'il n'y a de vie que récit de vie, lequel récit n'est que spéculations, fourvoiements, récritures. » (1991, p. 42, l'auteure souligne) Après la récriture ultime de *L'Acacia*, *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* exhibent la nécessité même de ces « spéculations », de ces « récritures » pour la constitution du sujet, somme mouvante de fragments. Après la « reconstruction » accomplie

dans *L'Acacia* à partir des « ruines » du sujet, pour reprendre le terme de Starobinski, les narrateurs du *Jardin des Plantes* et du *Tramway* s'intéressent à ces ruines en elles-mêmes. Dans *Le Jardin des Plantes*, le narrateur fait le portrait du sujet comme somme fragmentée et mobile de ruines, laissant le lecteur imaginer des reconstitutions possibles. Dans *Le Tramway*, il transporte le lecteur d'une ruine à l'autre, sans aménager d'espace dans sa mémoire pour des continuités possibles : les blancs du *Tramway* sont en quelque sorte des espaces creux, des abîmes, rendus saisissables par la métaphore, mais dont aucune narration ne peut prendre le relais. Présente au cœur de l'œuvre simonienne dès son commencement, l'inscription fragmentaire du réel dans la conscience devient finalement insurmontable pour le sujet; le « sujet-somme de ruines » n'est plus mobile, configurable, dans *Le Tramway*. Mais, par ses métaphores de « passeur », il parvient à maintenir ses ruines vivantes, et lui avec elles, et permet au lecteur, à défaut de les relier, d'aller sur les lieux de la mémoire.

Bibliographie

- ALEXANDRE, Didier. (1999), « L'enregistrement du *Jardin des Plantes* », *Littératures*, n° 40, printemps, p. 5-18;
— . (2002), « Locomotion, Transport, Émotion dans *Le Tramway* de Claude Simon », *Littératures*, n° 46, p. 77-90.

- BLANC, Anne-Lise. (2002), « Coupures, failles et voiles : les embrasures de la fiction dans *Le Tramway* », *Littératures*, n° 46, p. 45-56.
- CALLE-GRUBER, Mireille. (1991), « Claude Simon : le temps, l'écriture. À propos de *L'Acacia* », *Littérature*, n° 83, p. 31-42;
— (1993), « L'inlassable ré^a/en^crage du vécu », entretiens avec Claude Simon, dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Sainte-Foy, Le Griffon d'argile, et Grenoble, P.U.G., coll. « Trait d'union », p. 3-25;
— (2004), *Le grand temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.
- DUNCAN, Alastair B. (2006), « Introduction », dans Claude Simon, *Œuvres*, éd. Alastair B. Duncan avec la collaboration de J. H. Duffy, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. IX-LV.
- ÉZINE, Jean-Louis. (1985), « Simon sort du désert », entretien avec Claude Simon, *Le Nouvel Observateur*, 25-31 octobre, p. 56-57.
- KNAPP, Bettina L. (1970), « Interview avec Claude Simon », *Kentucky Romance Quarterly*, Vol. 17, No. 2, p. 179-190.
- SARRAUTE, Claude. (1960), « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », interview de Claude Simon, *Le Monde*, 8 octobre; repris dans Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », 1963, p. 273-275.
- SIMON, Claude. (1985 [1960]), *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « Double »;
— (1967), *Histoire*, Paris, Minuit;
— (1972), « La fiction mot à mot », dans Jean Ricardou (dir.), *Nouveau roman, hier, aujourd'hui*, Paris, U.G.E., coll. « 10/18 », t. 2 : *Pratiques*, p. 73-97;

- (1981), *Les Géorgiques*, Paris, Minuit;
- (1986), *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit;
- (1989), *L'Acacia*, Paris, Minuit;
- (1997), *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit;
- (2001), *Le Tramway*, Paris, Minuit.

SAMOYAUULT, Tiphaine. (1997), « Jardinier de la mémoire », *La Quinzaine littéraire*, n° 724, 1^{er} octobre, p. 5-6.

STAROBINSKI, Jean. (1987), « La journée dans *Histoire* », dans *Sur Claude Simon*, Paris, Minuit, p. 7-32.

VALÉRY, Paul. (1974), *Cahiers II*, éd. Judith Robinson, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade ».

Résumé

Cet article tente de situer *Le Jardin des Plantes* (1997) et *Le Tramway* (2001) dans l'évolution globale de l'œuvre de Claude Simon, en interrogeant la fragmentation structurante des deux romans. Il s'agit de cerner les modulations que font subir les deux derniers romans de Simon à l'esthétique du fragment développée depuis *La Route des Flandres* (1960) jusqu'à *L'Acacia* (1989). Cette modulation paraît amener et concentrer l'œuvre simonienne à sa source même, c'est-à-dire au cœur de la fragmentation de la mémoire. Si, jusqu'à *L'Acacia*, le narrateur simonien cherchait à instaurer une liaison qui rassemble et dépasse cette fragmentation, il cherche plutôt dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* à la distribuer spatialement, à l'aménager pour permettre au lecteur d'y circuler.

Abstract

The article attempts to situate *Le Jardin des Plantes* (1997) and *Le Tramway* (2001) in the development of Claude Simon's complete works through an analysis of the fragmentation of the structure of the two novels. From *La Route des Flandres* (1960) to *L'Acacia* (1989), Simon pursued an aesthetic of fragmentation which undergoes certain modulations in the two later novels, in which Simon's work appears to return to and focus on its initial point of origin in the core fragmentation of memory. Up until *L'Acacia*, Simon's narrator had always looked to establish a relationship which would piece together and overcome this fragmentation, whereas in *Le Jardin des Plantes* and *Le Tramway* he is more concerned with its spatial distribution, arranging it so as to permit the reader to circulate within it.