

# Tableaux mémoriels : écriture et mimésis de la conscience chez Claude Simon

Autor(en): **Scartocci, Mélanie**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **60 (2013)**

Heft 1: **Fascicule français. Le conflit urbain**

PDF erstellt am: **25.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-391105>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# Tableaux mémoriels : Écriture et mimésis de la conscience chez Claude Simon

Claude Simon ne raconte pas sa vie, nous le savons ; mais si son œuvre n'est pas autobiographique, elle n'en est pas moins tout entière « à base de vécu », comme il s'en est expliqué à de nombreuses reprises :

Les points de départ... Pour moi, *c'est copier la vision subjective du monde que j'ai pu avoir*<sup>1</sup>.

Cependant, la « copie » ainsi visée achoppe assez vite sur un pouvoir de déviation interne à la langue :

l'on écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au *présent* de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention<sup>2</sup>.

La contradiction possible entre ce « prodigieux pouvoir »<sup>3</sup> des mots au moment présent du travail scriptural et la restitution par leur truchement d'un vécu est aussitôt levée, puisque Simon affirme au contraire qu'il s'agit plutôt d'une « symbiose » entre ces deux pôles de son écriture.

Or, s'il y a symbiose entre le projet de restituer un vécu et l'autonomie de la langue, c'est qu'il existe d'une façon *primordiale* une similarité entre la remémoration et la création littéraire. Cette dernière peut même se concevoir comme une mimésis du fonctionnement de la remémoration. Telle est du moins l'hypothèse que nous allons développer ici, en nous attachant plus particulièrement aux derniers romans de l'auteur : les textes simoniens, plutôt que de restituer des impressions passées avec *exactitude*, parviennent à mimer, à figurer le processus de remémoration qui anime

---

<sup>1</sup> Claude Simon, in Galia Yanoshevsky, *Les discours du nouveau roman : essais, entretiens, débats*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2006, p. 314.

<sup>2</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Paris, Minuit, 1986, p. 25.

<sup>3</sup> Claude Simon, Préface à *Orion aveugle*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, 2006, p. 1182.

l'auteur au moment de la tentative de transcription de ses souvenirs, grâce à un travail de recherche formelle infiniment recommencé.

## Le réseau analogique : structure du texte et de la mémoire

Le modèle de *La Route des Flandres*, pour Dorrit Cohn, c'est « la mémoire s'impliquant elle-même »<sup>4</sup>. Généralisons cette affirmation à l'ensemble de l'œuvre : la mémoire constitue chez Claude Simon un thème omniprésent en même temps que le modèle structurant de ses textes :

Car il s'avère [...] que le voyage du texte à travers la langue-réseau, voyage censément réglé par une « *logique interne au texte, propre au texte* », entraîne aussi des parallèles et des contrastes entre, non pas des mots, mais des éléments psychologiques – souvenirs et sensations<sup>5</sup>.

Grâce à son imagination et au pouvoir évocateur des mots, Simon parvient, au moment de concrétiser les souvenirs par le langage, à élaborer une structure textuelle qui ressemble à s'y méprendre à celle de la mémoire. En effet, si les mots sont des « nœuds de significations<sup>6</sup> » ou des « carrefours de sens<sup>7</sup> », qui appellent toujours d'autres mots dans un réseau analogique infini, les idées ou souvenirs remémorés sont pour Simon de même nature :

J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience<sup>8</sup>.

Un tel enchaînement des souvenirs se traduit dans l'œuvre simonienne par une structure favorisant « la juxtaposition et l'interruption »<sup>9</sup>. La linéarité du langage pose ainsi problème pour la restitution du vécu, car elle ne

---

<sup>4</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, Paris, Seuil, 1981, p. 211.

<sup>5</sup> Célia Britton, « "ce paysage inépuisable". Sens et référence dans la conception simonienne de la langue », *Revue des Lettres modernes, série Claude Simon, 1 : à la recherche du référent perdu*, textes réunis par Ralph Sarkonak, Paris, Minard, 1994, p. 107.

<sup>6</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm, op. cit.*, p. 28.

<sup>7</sup> *Idem.*

<sup>8</sup> Claude Simon, entretien avec Claude Sarraute, in « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », *Le Monde*, 8 octobre 1960.

<sup>9</sup> Lucien Dällenbach, reproduit dans Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « double », 1982 [1960], p. 301.

correspond pas à la structure de la pensée ou du souvenir ; il y a dans le processus mémoriel une simultanéité que la langue – dans son usage *conventionnel* – ne peut restituer :

Un homme en bonne santé, écrit Tolstoï, pense couramment, sent et se remémore un nombre incalculable de choses à la fois<sup>10</sup>.

C'est à cause de cet antagonisme que Simon adopte, au moins dès *La Route des Flandres*, une structure fragmentée ou éclatée qui lui permet d'échapper à l'ordre du roman conventionnel qu'il juge fallacieux et de constituer un récit respectant l'« architecture purement sensorielle »<sup>11</sup> de la conscience.

### Invitation au(x) jeu(x) typographique(s)

Or cette structuration devient « visible » dans *L'Invitation* – ce qui constitue l'innovation de ce roman par rapport à *La Route des Flandres* – grâce au jeu de la typographie. Sur le plan visuel, la continuité textuelle du roman de 1960 est remplacée ici par dix-neuf « fragments » de texte apparemment hétéroclites et séparés par des « blancs » qui sont autant de doubles retours à la ligne. Entre ces différents blocs de texte, il y a donc à la fois écart et proximité sur l'espace de la page. Cela dit, la matière textuelle établit clairement une discontinuité spatio-temporelle au sein de cette succession apparente – bien que relative en raison de l'espacement typographique – des différentes sections. En outre, le brouillage chronologique que cette structure entraîne s'intensifie au fil du texte.

Ainsi, la première portion de texte<sup>12</sup> se termine logiquement par un point et la seconde est entamée par une majuscule. Si nous ne comprenons pas d'abord le lien qui les unit, nous avons l'impression pourtant de lire successivement deux souvenirs dans leur globalité. Or, au fil des pages les transitions se font plus brutales :

et maintenant, assis au bout de cette table qui ressemblait à celle d'un banal conseil d'administration d'une société anonyme ou pas, d'une banque internationale ou

---

<sup>10</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>11</sup> Claude Simon, entretien avec Claude Sarraute, *art. cit.*

<sup>12</sup> Claude Simon, *L'Invitation* Paris, Minuit, 1987, p. 14.

pas, avec son plateau ciré comme un miroir, ses verres et ses bouteilles d'eau minérale, dans la salle aux murs nus, sans un portrait, ni de ses prédécesseurs ni de lui-même, il...<sup>13</sup>

Ainsi se termine l'un des fragments, non seulement au milieu d'une phrase, mais avant même que l'action du sujet ne soit nommée ; la description de la scène reste suspendue et ne sera reprise qu'une vingtaine de pages plus loin<sup>14</sup>.

Cette interruption révèle deux choses : d'abord, toutes les informations perçues par un sujet se bousculent et n'ont pas le temps d'être nommées avant qu'un autre souvenir ne survienne – c'est ce que figure bien l'accumulation de détails tout au long de ce fragment – et la contiguïté des souvenirs dans la mémoire ne répond aucunement à une logique de cause à effet, ou de succession temporelle (les deux souvenirs évoqués n'obéissent ni à l'une, ni à l'autre).

Plus loin encore, les fragments ne sont même plus délimités par les points de suspension qui indiquaient dans l'exemple précédent la coupure et la reprise d'une scène déjà évoquée<sup>15</sup>. Désormais, les portions de texte, toujours espacées de la même façon, ne comportent ni majuscules, ni points. Elles apparaissent comme des instantanés, de brèves impressions rétinienne, une suite d'instantanés purs et isolés :

les quinze invités debout sur leurs reflets inversés dans le miroir du parquet de bois précieux marqueté, colossale salle Saint-Georges orgie de marbre, d'or, banquettes orange et noir entre les colonnes polies au-dessous des fenêtres surmontées des plaques où sont gravées en lettres d'or les noms des princes-généraux [...]...<sup>16</sup>

Or cette évocation est immédiatement suivie par une seconde image, apparemment sans lien avec la première :

tellement vieille, fantomatique, ruine au centre du plateau vide, poussiéreux, elle-même comme tombant en poussière, grisâtre, se tenant là, épuisée, larges cernes au charbon autour de ses yeux, accueillant les compliments avec un sourire confus, harassé, remerciant, gardant au creux de son bras un des bouquets aux fleurs déjà fanées<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 48 et 66.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 91-92.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 92.

Ces deux fragments sont comme des images immobilisées dans la mémoire : le premier n'est composé que de phrases nominales, qui décrivent la posture des personnages et le décor d'une salle en les figeant – il pourrait d'ailleurs s'agir de la description d'une photographie. Quant au second fragment, il décrit l'attitude de la danseuse en la figeant elle aussi, mais grâce cette fois à l'usage typiquement simonien du participe présent qui ne délimite pas les actions dans le temps.

Associé au morcèlement du texte, l'usage du participe présent et de la phrase nominale réalise grammaticalement la succession des images du souvenir par tableaux détachés – contigus et hétéroclites – dans la mémoire. S'il y a saut typographique entre deux fragments, il y a aussi proximité, tant dans l'espace visuel de la page qu'au niveau de leur thème – et donc, par extension, saut spatio-temporel entre deux souvenirs dans la mémoire en même temps que contiguïté du fait de ce lien thématique.

En effet, pour figurer le « désordre » des souvenirs dans la mémoire, l'écrivain établit paradoxalement un ordre rigoureux fondé systématiquement sur l'usage de mots-charnière, qui instaurent l'alternance des fragments dans un réseau de similitudes ou de différences thématiques : l'évocation de Tolstoï<sup>18</sup> renvoie à sa ressemblance avec l'un des invités<sup>19</sup> ; la mention de chevaux dans un programme<sup>20</sup> produit un rapprochement avec le rire « semblable à un hennissement »<sup>21</sup> de deux pasteurs, avant que le texte revienne à la description de ces mêmes chevaux<sup>22</sup>. Mais les liens peuvent aussi être plus discrets. Ainsi par exemple les « rideaux »<sup>23</sup> de la voiture à travers laquelle le narrateur perçoit la ville font glisser le récit vers le souvenir du « rideau »<sup>24</sup> d'une salle de spectacle.

### Un pas de plus dans l'exploration du *Jardin des Plantes*

L'agencement typographique du *Jardin des Plantes*, comme celui de *L'Invitation*, figure à son tour dans l'espace concret de la page l'enchaînement

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>21</sup> *Idem.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 14.

naturel des idées et des images au sein d'une conscience. Simon poursuit et approfondit donc dans ce roman l'exploration des possibilités visuelles qu'offre la langue pour constituer « ce que l'on pourrait appeler le "portrait d'une mémoire" »<sup>25</sup>.

Car c'est bien un portrait qui se dessine ici, où Simon tente de rendre évident le fonctionnement de la mémoire en travaillant encore une fois sur l'a-linéarité du texte ; le morcellement et la disposition de ce dernier font éclater la chronologie des événements et figurent la simultanéité de souvenirs hétérogènes dans la mémoire. Disposant des fragments de textes en « lopins »<sup>26</sup>, sans « volonté d'ordre [...] rigide »<sup>27</sup>, à l'image des parcelles de la partie la plus récente du Jardin des plantes, à Paris, Claude Simon parvient à figurer la simultanéité des souvenirs :

[il] présente certains de ces fragments en des blocs aux formes géométriques qu'il dispose en regard sur une même page, traduisant ainsi la simultanéité de la mémoire, et mettant le lecteur face au défi auquel l'auteur doit lui aussi se confronter : dans quel ordre parcourir les plates-bandes de ce jardin de souvenirs ?<sup>28</sup>

Cet agencement offre à la langue la possibilité, si ce n'est de donner à lire simultanément, du moins de rendre visible la simultanéité de souvenirs hétérogènes dans la mémoire.

Notons néanmoins que cette tentative de mise en page nouvelle n'est présente que dans les vingt premières pages du roman puis plus sporadiquement par la suite. Son abandon signifie-t-il qu'elle n'est pas assez convaincante ? Ou révèle-t-il la volonté de Simon de ne pas figer la restitution dans un procédé unique ?

En tous les cas, cette mise en page permet de saisir visuellement le caractère fragmentaire de la perception humaine et des réminiscences mémorielles, mais aussi la simultanéité de ces « fragments » dans la conscience. L'attrait pour l'image, qui caractérise cette ouverture du texte, se prolonge dans la transcription d'une partie du roman en scénario.

---

<sup>25</sup> Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997, quatrième de couverture.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>28</sup> Alastair B. Duncan, « Introduction », in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », tome 1, 2006, p. L.

Si les références au cinéma ne sont pas nouvelles dans l'œuvre simonienne, la prise au sérieux du montage cinématographique qui clôt le roman constitue en revanche l'une des innovations de ce dernier. La présence de ce scénario révèle l'intérêt que Simon porte aux techniques de montage du cinéma, comme il le déclarait déjà à propos de la construction de *La Route des Flandres* :

C'est probablement cette conception du roman, totalement subjective qui m'a conduit à un mode de travail assez proche des méthodes employées dans le cinéma. Par exemple, j'ai écrit *La Route des Flandres* par petits morceaux, fragments sans suite que j'ai ensuite montés, articulés les uns aux autres au moyen de charnières [...] comme on procède, je crois, pour un film<sup>29</sup>.

Cette technique de montage est encore plus flagrante dans *Le Jardin des Plantes*, où les « séquences » de souvenirs sont clairement espacées par des intervalles, tels des plans successifs. Si ces espaces séparent les différents souvenirs – qui se situent dans des univers spatio-temporels distincts – ils permettent aussi de les rapprocher dans l'espace matériel de la page. Ainsi, l'abandon soudain d'un fragment de texte au profit d'un second fragment, puis la reprise du premier, brisent la linéarité essentielle de l'écriture et figurent la simultanéité de ces deux souvenirs dans la mémoire. L'alternance de fragments relatifs à l'entretien de S. avec le journaliste avec d'autres relatant des souvenirs de voyages fonctionne de cette façon<sup>30</sup>. Ainsi, ce que le cinéma peut montrer simultanément – en divisant l'écran en plusieurs portions représentant la simultanéité des scènes qui s'y déroulent<sup>31</sup> – l'écriture le figure successivement par ce jeu de coupures et de reprises des séquences.

Il serait ainsi possible de numéroter les portions de texte du *Jardin des Plantes* de la même façon que les plans du scénario présent à la fin du roman. Mais si ce scénario révèle l'influence du montage cinématographique sur celui du roman, la progressive disparition des indications de tournage au fil des plans, ainsi que les directives complémentaires partant en tous sens ou encore la remarque ironique finale (« Il vaudra donc

<sup>29</sup> Claude Simon, « Enquête », in *Premier plan*, n° 18, 1961, pp. 32-33.

<sup>30</sup> Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., pp. 259-296.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 212.

mieux s'en abstenir<sup>32</sup>) dévoilent les limites du modèle et annoncent le retour à la pratique romanesque. En effet, le roman prend fin non pas avec le plan de montage précis du film qu'il pourrait devenir, mais en ouvrant au contraire sur un texte foisonnant de directives qui brouillent la clarté des images, comme le souligne Jan Baetens :

[À la fin du roman] on découvre, non pas plan par plan, ce qui aurait finalement constitué une réplique de l'ordre linéaire, mais par extraits en même temps que de façon « translinéaire » une série fort touffue de « Directives complémentaires » (375-378) qui brouillent l'idée claire et distincte qu'on avait d'abord retenu du plan de tournage. [...] En inscrivant les « Directives complémentaires » finales dans le moule d'un texte classique suivi [...], *Le Jardin des Plantes* effectue sinon une véritable révolution, du moins un tour d'écrou bien plus subtil que si le texte avait renoué avec l'éclatement initial des pavés imprimés [...]<sup>33</sup>.

La mise en page originale du début du texte ne fait que rendre plus explicite et « voyant » le « b.a.ba du faire, et pourquoi pas aussi du *savoir-faire* simoniens »<sup>34</sup>, car les glissements d'un souvenir à l'autre se font aussi – et depuis longtemps chez notre auteur – au sein d'un même paragraphe et parfois de la même phrase grâce à l'usage de la syllepse :

Beaucoup [des Musulmans que S. observe depuis sa fenêtre] sont employés au ramassage des *ordures* [...]. Après le marché qui se tient trois fois par semaine ils nettoient la place à l'aide de longs balais aux crins apparemment en matière plastique, du même vert que leurs combinaisons. S. se souvient d'avoir vu à Calcutta une montagne d'*ordures* à peu près de la hauteur d'un deuxième étage et sur laquelle des enfants à moitié nus disputaient des choses à des corbeaux et des *vautours*. On appelle là-bas ces derniers « les éboueurs » et on compte sur eux pour le nettoyage des villes. Tour à Bombay au sommet de laquelle on dépose les morts pour qu'ils s'en nourrissent. Mais sur cette route il n'y avait pas de *vautours*. Seulement les pillards et, à un endroit, un essaim de grosses mouches qui tournoyaient autour des naseaux d'un cheval tué<sup>35</sup>.

La transition entre les souvenirs se fait par des mots-charnière, et de plus en plus implicitement. En effet, si le premier glissement est motivé – « S. se souvient » – les suivants interviennent sans transition, ce qui brouille

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 378.

<sup>33</sup> Jan Baetens, « Eloge de la ligne », in *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, études réunies par Sjeff Houppermans, Amsterdam/New York, Rodopi, 2001, p. 38.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>35</sup> Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, *op. cit.*, pp. 276-277 (nous soulignons).

fortement la chronologie qui passe du souvenir de l'entretien avec le journaliste au souvenir de la route des Flandres pendant la guerre, en passant par celui d'un voyage en Inde. Mais la phrase qui suit explique la contiguïté de ces événements hétérogènes: «S. dit tout haut: Pardon, j'étais distrait, vous...»<sup>36</sup>. C'est donc, dans cet extrait, non seulement les techniques utilisées pour rendre compte de l'enchaînement des souvenirs dans la mémoire, mais aussi leur explication – le flux de pensées de S. – qui sont dévoilées.

L'excès de la ligne a donc lieu au sein du *Jardin des Plantes*, comme dans les autres romans simoniens, dans le corps même du texte, mais aussi – et c'est ce qui constitue sa particularité – par le biais d'une mise en page qui tente de matérialiser la simultanéité des souvenirs et leur désordre au sein de la mémoire.

### Trajets elliptiques : Tramway-texte-mémoire

Si *Le Jardin des Plantes* fait subir au texte un éclatement visuel inégalé dans l'œuvre, *Le Tramway* renoue avec un récit plus homogène, présentant de nouvelles variations formelles – ce qui laisse penser que notre auteur cherche encore au terme de son entreprise romanesque d'autres techniques de restitution du vécu.

Ultime roman de Claude Simon, *Le Tramway* évoque des souvenirs relatifs aux deux termes de la vie de l'auteur: l'enfance, la vieillesse. Effectuant des trajets – symbolisés par ceux du tramway – de l'un à l'autre de ces pôles, ce roman clôt l'œuvre par un mot-clé: «mémoire»<sup>37</sup>.

Mais *Le Tramway* n'est pas – malgré une narration à la première personne – un texte autobiographique, car:

il ne s'agit en rien de recréer le flux continu d'une vie mais de mettre en place un dispositif, d'opérer un montage où jouent entre eux, en fragments discontinus, des moments et des espaces hétérogènes «à base de vécu» [...]. Ce travail de montage [...] lie plus étroitement que jamais, dans ce dernier livre, déchirures de la forme et du sens<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 277.

<sup>37</sup> Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Minuit, coll. «double», 2001, p. 132.

<sup>38</sup> Joëlle Gleize, «*Le Tramway*, 'foudroyante discontinuité' de la mémoire», *Littératures*, n° 46, 2002, pp. 22-23.

Nous allons pour notre part tenter de montrer que dans *Le Tramway*, Claude Simon affirme plus que jamais l'absence de signification des événements évoqués – et figure ainsi d'autant mieux l'enchaînement des idées et souvenirs dans la conscience – par le biais d'une structure frappée d'une discontinuité pour ainsi dire irrémédiable.

Constitué de deux séries de fragments – l'une portant sur l'enfance du narrateur et l'autre sur son hospitalisation à un âge avancé – *Le Tramway* les fait alterner selon les modes bien connus chez Simon de l'analogie ou de l'opposition. Les deux séries ou « thèmes » distincts abordés dans le roman sont ainsi systématiquement liés – la plupart du temps par des références à la mort. Celle-ci se retrouve en effet dans les deux séries de souvenirs évoqués, qu'il s'agisse des multiples personnes au seuil de la mort et de « l'éventualité de la mort »<sup>39</sup> du narrateur à l'hôpital ou encore de celle de sa mère, dans le cas des souvenirs de l'enfance.

La succession des fragments n'est donc pas le fruit du hasard. Elle est construite au contraire de manière rigoureuse – et offre une certaine autonomie au texte, qui ne se réduit pas à sa dimension référentielle, mais fonctionne comme un tout cohérent. Si ce mode d'enchaînement des différentes portions de texte assure donc une continuité (thématique, plutôt que chronologique), la succession entre les fragments d'une même série semble mettre à mal, tout en la simulant, cette même continuité.

Dans *L'Invitation* et *Le Jardin des Plantes*, un fragment textuel débutant par une marque de reprise syntaxique établissait une jonction avec le dernier fragment mentionné et interrompu sur le même thème ; ainsi, cette portion de texte du *Jardin des Plantes* se termine par des points de suspension qui suggèrent son inachèvement :

Parce que c'est un mot ambigu, à malentendus, disant que probablement pour le journaliste...<sup>40</sup>

Mais le récit de l'entretien se poursuit – après un autre souvenir et donc un autre fragment textuel – en reprenant les derniers mots du fragment, qu'il complète afin de souligner la continuité entre les deux :

disant que probablement pour le journaliste, comme d'une façon générale, le mot mélancolie doit faire surgir de ces images plus ou moins mièvres [...] <sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Claude Simon, *Le Tramway*, op. cit., p. 50.

<sup>40</sup> Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 301.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 302.

Dans ces deux romans, lorsqu'un fragment débute par une minuscule, il prend en général le relais du dernier fragment portant sur le même thème : la séquentialité est assurée entre les fragments d'une même série.

Mais rien de tel dans le dernier roman de Simon, où la discontinuité s'introduit au sein d'une même série, ruinant toute cohérence entre les fragments – et, par symétrie, entre les souvenirs qu'ils évoquent. En effet, la reprise d'un fragment par un second plus loin dans le texte simule la continuité du récit d'un même souvenir tout en la contrariant par des ellipses et le brouillage de la chronologie. Ainsi :

Les marqueurs de reprise lexicale ou de continuité syntaxique, qui paraissent assurer la cohésion textuelle, masquent en réalité des ruptures de construction<sup>42</sup>.

Par exemple, le premier fragment lié à la série de l'enfance du narrateur se termine de façon abrupte par des points de suspension et au milieu d'une phrase :

[...] comme si elle [la mère du narrateur] leur reprochait [...] de s'être sortis de cette guerre qui lui avait arraché à elle aussi une moitié d'elle-même, de sorte que cet horifiant statut d'hommes-troncs qui faisait d'eux des créatures en quelque sorte mythiques [...], semblait comme une inapaisable protestation, comme si leur existence (ou leur obstination à vivre) était perçue par elle comme un affront à sa douleur, un ricanement sans cesse renouvelé du sort, et...<sup>43</sup>

Ce récit lié à l'enfance se poursuit plus loin comme suit :

toutefois (contrairement aux habitués vêtus d'inglorieux uniformes enfermés dans le suffocant vestibule aux relents ammoniacaux et en dépit du fait qu'à l'instar du wattman les deux ou trois voyageurs qui se tenaient aussi dans la cabine tiraient par intervalles sur de semblables mégots) ce n'était pas (puisque eux-mêmes ne fumaient pas) la possession de tabac qui conférait aux collégiens admis aussi à voyager là ce sentiment d'appartenir à une sorte de club d'initiés mais bien plutôt [...]<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Catherine Rannoux, « Aiguillages et voies de traverse, les trajectoires de la phrase dans *Le Tramway* de Claude Simon », *Sofistiké*, n° 1, 2009, p. 167.

<sup>43</sup> Claude Simon, *Le Tramway*, *op. cit.*, pp. 22-23.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 27.

La jonction syntaxique des deux fragments ne peut être faite : il y a discontinuité entre les deux membres de la phrase. Pourtant, le lecteur établit un lien entre ces deux fragments : la discontinuité syntaxique est masquée par la continuité thématique ; on croit renouer avec le récit du souvenir lié au tramway. Il est donc difficile de dégager un sens de cette suite de souvenirs qui n'offre qu'une apparente continuité. Ceci d'autant plus que les sauts temporels entre les fragments d'une même série s'amplifient au fil du roman.

Considérons ainsi le fragment suivant, qui évoque allusivement la mort de la mère du narrateur :

... simplement quand je suis revenu pour les grandes vacances après Pâques la liseuse n'était plus là je me rappelle que sans rien dire je l'ai cherchée [...] <sup>45</sup>.

Cette phrase, où les marqueurs de continuité syntaxique sont évidents – points de suspension, minuscule et référence explicite à une explication antérieure par l'adverbe « simplement » – ne constitue pourtant la suite d'aucun autre fragment. Au contraire, elle opère un saut (temporel et textuel) non seulement par-dessus le fragment lié au thème de l'hôpital, mais aussi et surtout par-dessus plusieurs fragments liés au thème de l'enfance. En effet, l'allusion à la disparition de la « liseuse » renvoie à la première occurrence de ce terme, qui se situe bien plus tôt dans le texte :

[...] on déposait chaque après-midi cette chaise longue, ou plutôt cette liseuse, où était couchée non pas maman mais l'espèce de momie à tête d'épervier [...] <sup>46</sup>.

La mort maternelle suggérée par la disparition de la liseuse oblige le lecteur à effectuer un retour en arrière non seulement dans le texte, mais encore dans la série mémorielle liée à l'enfance. La continuité que feint ce fragment masque non seulement le saut de plusieurs blocs de texte dans le roman, mais aussi l'ellipse temporelle qui permet de ne pas évoquer frontalement la mort de la mère.

Si les romans antérieurs offraient une chronologie, certes subjective, mais dont la continuité était malgré tout assurée au sein des fragments

---

<sup>45</sup> Claude Simon, *Le Tramway*, op. cit., p. 64.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 35-36.

d'une même série, *Le Tramway* semble se résigner à « l'impalpable et protecteur brouillard de la mémoire »<sup>47</sup>, tout comme son narrateur :

trop fatigué pour soutenir l'effort de penser, me résignant à cette espèce de vase, de brouillard sans avant ni après [...] <sup>48</sup>.

De la même façon, le dernier roman de Simon échoue à « établir des relations cohérentes de cause à effet (d'avant ou d'après) »<sup>49</sup> entre les souvenirs et se contente de les évoquer successivement comme autant de « scènes détemporalisées »<sup>50</sup> dont les liens et par suite, le sens sont difficiles à établir. La structure du roman qui feint – en même temps qu'elle l'annule – la continuité textuelle, témoigne de la discontinuité des souvenirs qui sont, selon Didier Alexandre :

des images juxtaposées dans un hors temps chronologique et calendaire [...]. Aucune logique efficiente ne structure le récit [...]. On a donc bien, comme chez Proust, une invraisemblance, mais celle-ci n'affecte nullement la fiction : elle cautionne les trajets de la mémoire qui, par ressemblance et contiguïté, rétablit de manière fragmentaire et incomplète le présent du passé<sup>51</sup>.

La fragmentation, dans *Le Tramway*, est *irréversible*, disions-nous. En effet, celle-ci n'inscrit pas seulement dans le texte le caractère fragmentaire des souvenirs dans la mémoire, mais elle en révèle les lacunes, parfois imperceptibles – comme le figurent les jonctions simulées entre les fragments qui masquent en réalité des manques (textuels et mémoriels) – et souligne ainsi la continuité toute relative entre ces souvenirs. Voilà pourquoi l'écriture « perd [ici] toute capacité narrative et, au-delà, tout pouvoir de constitution du sens pour se focaliser sur les surgissements de la mort »<sup>52</sup>, mais aussi sur les autres images du souvenir. Le lien entre « déchirures de la forme et du sens »<sup>53</sup> est donc plus fort que jamais dans ce roman qui présente le portrait d'une mémoire par tableaux (irréversiblement) détachés. Il semble que Simon, confronté à la fragmentation de

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>50</sup> Didier Alexandre, « Locomotion, Transport, Emotion dans *Le Tramway* de Claude Simon », *Littératures*, n° 46, 2002, p. 83.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>53</sup> Joëlle Gleize, « *Le Tramway*, 'foudroyante discontinuité' de la mémoire », *art. cit.*, p. 23.

la mémoire, n'est plus en quête d'« une liaison structurante qui la dépasse, mais [d']une distribution, [d']un aménagement qui permette d'y demeurer, d'y circuler »<sup>54</sup>...

Ainsi, l'auteur nous donne à lire le monde tel qu'il est, tel qu'il a été perçu par lui et tel qu'il s'en souvient, mais n'essaie plus d'en dépasser le caractère fragmenté – comme le montre par exemple son incapacité à dégager un sens des mots « fleurs » et « mort », son « cerveau restant seulement sous le coup de l'accouplement des deux mots »<sup>55</sup>.

## Mémoire et écriture : une symbiose primordiale

La structure textuelle connaît ainsi de nombreuses variations dans l'œuvre simonienne. Si la fragmentation du récit semble, au fil de l'œuvre, correspondre de plus en plus à la vision du monde et à la structure de la mémoire telles que Simon les envisage, elle est pourtant tantôt abandonnée – dans *L'Acacia* – tantôt redoublée visuellement par une mise en page originale – dans *Le Jardin des Plantes* – ou textuellement par des ruptures syntaxiques – dans *Le Tramway*. Ces variations constantes participent de la poétique de l'épanorthose<sup>56</sup> simonienne et révèlent l'impossibilité pour l'écrivain de trouver la meilleure manière – la manière enfin définitive – de dire le vécu, car :

aucun discours du monde ne peut mettre en forme, sans la trahir, l'expérience singulière et traumatique du sujet. Il y a crise du récit chez Simon, parce que ce récit n'est jamais le récit propre de l'expérience singulière du réel [...]. L'œuvre de Simon est une immense tentative toujours recommencée dominée par le minimalisme discursif de l'oncle Charles : « ... je veux dire que tout ce que tu peux faire c'est d'essayer de mettre l'un après l'autre des sons qui... »<sup>57</sup>.

---

<sup>54</sup> Katerine Gosselin, « Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon », @analyses [En ligne], Dossier « Fiction et réel », mis à jour le: 26/03/2009, URL: <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1371>.

<sup>55</sup> Claude Simon, *Le Tramway*, op. cit., p. 108.

<sup>56</sup> Cette poétique de la reprise incessante, de la reformulation par aménagements infimes de l'expression est l'objet d'un développement de Dominique Viart dans son ouvrage intitulé *Une mémoire inquiète : « La Route des Flandres » de Claude Simon* (Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 259).

<sup>57</sup> Didier Alexandre, « 'Le fin dessin [...] sur le fond noir'. Le récit malgré le monde dans *Les Géorgiques* », *Revue des Lettres modernes, série Claude Simon*, 5 : « *Les Géorgiques* » : une forme, un monde, textes réunis par Jean-Yves Laurichesse, Paris, Minard, 2008, pp. 77-78.

Il y a donc une défaillance inhérente à toute tentative de restitution du vécu : l'aboutissement de la quête d'exactitude simonienne paraît impossible. Mais est-ce vraiment le cas ? Cette incapacité de la langue à « restituer le passé dans sa plénitude sensorielle »<sup>58</sup> est-elle fatalement en contradiction avec la recherche infinie de l'auteur ? Malgré les apparences, il semble que non, car Simon finit par trouver, par le cheminement même de sa recherche, une manière mimétique de restituer non pas les événements tels qu'ils se sont déroulés ou ont été perçus, mais tels qu'ils apparaissent et réapparaissent dans sa mémoire au moment présent de l'écriture et donc, toujours différemment. La symbiose existant entre la mémoire et l'écriture – qui semblent se confondre en un même processus – pallierait donc les incohérences entre le récit et les faits.

Mais la concordance entre le fonctionnement de la mémoire et celui du langage va encore plus loin chez Simon. En effet, chaque (re)formulation d'un souvenir – reformulations qui sont légion dans l'œuvre simonienne – étant profondément liée au présent de l'écriture ne peut avoir de valeur que provisoire. Elle diffère donc des précédentes versions textuelles de ce souvenir, car la langue offre un nombre de combinaisons et d'associations infini. Le fonctionnement interne du langage, son pouvoir profondément évocateur et créateur est en réalité identique – toute proportion gardée – à celui de la mémoire. Christine Genin explique la nature perpétuellement changeante du souvenir telle que la définissent les neurobiologistes :

La mémoire humaine possède [...] un caractère réticulaire et dynamique : elle est la réorganisation perpétuellement changeante, au gré des expériences présentes, des sensations passées [...]. La mémoire, de fait, n'existe pas sans contexte, et dans la mesure où celui-ci est voué, par la force des choses, à changer constamment, la mémoire est une perpétuelle re-création. Chaque remémoration, que ce soit par la pensée, dans l'analyse, ou a fortiori dans l'écriture, confère au souvenir qu'elle convoque une nouvelle signification, une nouvelle tonalité affective, qui vont bien au delà des événements remémorés [...]. Tout souvenir est par conséquent une interprétation de la trace mnésique, nécessairement lacunaire, des impressions passées. Les souvenirs ne sont donc absolument pas immuables ; ce sont plutôt des reconstitutions en perpétuel remaniement [...]. Dans l'écriture, notamment, mémoire et création se confondent en un même processus<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> Alastair B. Duncan, « Introduction », in *Œuvres, op. cit.*, tome 1, p. XLI.

<sup>59</sup> Christine Genin, « Mémoire réticulaire et hypertexte », *Labyrinthe. Littérature contemporaine*, janvier 1998, <http://christinegenin.fr/claudesimon/hyper.html>.

Ainsi, dans l'œuvre simonienne, la structure textuelle figure-t-elle le processus d'une mémoire humaine. S'il est impossible de restituer le passé de la manière exacte dont il a été perçu, l'écriture de Claude Simon parvient en revanche à rendre compte de la nature de la mémoire et des souvenirs. Ceux-ci, comme les mots, s'appellent entre eux dans un réseau analogique infini, mais leurs liens ne se font qu'en fonction de leurs qualités internes et non pas en fonction d'une logique causale ou chronologique. De plus, en thématissant le caractère lacunaire et changeant des souvenirs, l'écrivain met l'accent sur l'impossibilité de restituer les impressions passées avec exactitude, car comme le dit Montaigne, cité par Simon au début du *Jardin des Plantes*: « Nous sommes tous de lopins et d'une contexture si informe et diverse, que chaque pièce, chaque momant faict son jeu »<sup>60</sup>.

Si l'acte d'écrire comporte, selon Dominique Viart, « une fonction maïeutique, [...] il s'agit d'une maïeutique de l'instant présent, qui n'accouche jamais que de l'immédiateté du contenu de conscience »<sup>61</sup>. Il est donc possible de découvrir le vécu « à tâtons [...] dans et par l'écriture »<sup>62</sup>, mais uniquement tel qu'il est dans la mémoire au moment présent de l'écriture, c'est-à-dire en perpétuel changement.

## L'épanorthose comme fondement du mimétisme

Ces changements, qui assurent la cohésion de l'œuvre, sont actifs non seulement d'un point de vue formel, comme nous avons tenté de le montrer, mais aussi quant au contenu des souvenirs évoqués.

L'évocation des souvenirs chez Claude Simon participe d'une poétique du ressassement. Les événements vécus sont sans cesse remémorés et réécrits de façon différente. Mais si l'inexactitude inhérente à chaque évocation d'un souvenir – qui ne peut jamais reproduire l'événement tel qu'il s'est produit – provoque un hiatus insurmontable entre l'événement réel et son récit, elle induit aussi et surtout une mimésis de l'acte de remémoration. Parce qu'ils sont soumis à une « reconstitution en

---

<sup>60</sup> Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, op. cit., p. 6.

<sup>61</sup> Dominique Viart, *Une mémoire inquiète*, op. cit., p. 35.

<sup>62</sup> Claude Simon, Préface à *Orion aveugle*, op. cit., p. 1183.

perpétuel remaniement»<sup>63</sup>, nos souvenirs sont toujours, comme les diverses versions scripturales des mêmes événements chez Claude Simon, des *tentatives de restitution* du passé vécu.

L'inadéquation d'un souvenir non seulement avec l'événement réel mais aussi avec les évocations antérieures du même souvenir s'inscrit dans le texte simonien par une reprise quasi obsessionnelle – qui participe de la poétique de l'épanorthose de l'auteur – des mêmes événements. Prenons pour exemple ces deux versions d'un même épisode, d'abord dans *La Route des Flandres* puis dans *L'Acacia*.

Dans *La Route des Flandres* on lit :

(...) il y avait un type assis sur le revers du talus : il se tenait le bras un peu au-dessus du coude sa main pendant toute rouge entre ses jambes écartées mais ce n'était pas un type de l'escadron, quand il vit que je le regardais il dit **On est foutus**, je ne répondis pas il cessa de s'occuper de moi et se remit à contempler sa main, très loin il y eut encore quelques rafales je regardai le chemin derrière nous du côté du carrefour je vis des tas bruns jaunâtres par terre qui ne bougeaient pas [...] alors je m'assis sur le revers du talus à côté du type pensant Mais c'était à peine l'aurore, je dis **Quelle heure est-il, mais il ne répondit pas** puis une rafale passa tirée de très près cette fois je me jetai dans le fossé j'entendis le type dire encore **On est foutus**, mais je ne me retournai pas rampai dans le fossé jusqu'à l'endroit où le talus cessait et après je me mis à *courir courbé en deux* jusqu'à un bouquet d'arbres mais personne ne tira, on ne tira pas non plus quand je courus du bouquet d'arbres à une haie *je franchis la haie sur le ventre me recevant de l'autre côté sur mes mains* **restant étendu** jusqu'à ce que j'aie réussi à retrouver mon souffle on ne tirait plus du tout maintenant [...] <sup>64</sup>.

Le même souvenir devenant quelques années plus tard dans *L'Acacia* :

Accroupi maintenant, il regarde autour de lui, éparpillés sur le chemin et de part et d'autre dans les champs, les corps des chevaux et des cavaliers tués, arrêtant un moment ses yeux sur *l'homme en train de lui parler* (ou peut-être crie-t-il?), *assis au revers du fossé, soutenant d'une main son autre bras ensanglanté, continuant un moment à le regarder sans même essayer de comprendre ce que le blessé essaie de lui dire* (ou n'essaie pas : parlant peut-être – ou criant – pour lui tout seul, la bouche déformée par la souffrance – ou la colère, comme s'il hurlait des invectives), puis, sans qu'il se rappelât plus tard avoir pris la décision, s'élançant,

<sup>63</sup> Christine Genin, « Mémoire réticulaire et hypertexte », *art. cit.*

<sup>64</sup> Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, coll. « double », 1960, pp. 151-152 (nous soulignons).

*courant maintenant, courbé en deux*, ses jambes s'agitant frénétiquement sous lui, en direction de la haie qui borde le pré remontant la pente de la cuvette. On ne tire pas tout de suite, et quand le tir se déclenche c'est comme négligemment, [...] n'entendant aucune balle siffler, entendant seulement le **crépitement saccadé et assez lent de la mitrailleuse**, comme de pure forme lui aussi, futile, assez loin **semble-t-il, du moins pour autant qu'il puisse en juger** à travers la rumeur de son sang et de son souffle, puis *s'abattant sur la haie, basculant, se recevant de l'autre côté sur les mains*, **ramenant ses jambes**, cela en une fraction de seconde, puis tapi sans bouger, assourdi par le bruit maintenant formidable de son souffle allant et venant, du sang qui bat dans ses oreilles<sup>65</sup>.

Ces deux passages, bien que différant sur de nombreux points – soulignés en gras – sont associés au même souvenir grâce à quelques éléments textuels récurrents – mis en évidence ici en italique – qui permettent au lecteur de *reconnaître* l'événement. Mais Simon ne reprend jamais exactement un passage d'un roman antérieur, il lui fait toujours subir des changements – si infimes soient-ils – ce qui révèle une pratique élargie de l'épanorthose, qui englobe plusieurs romans. En effet, le caractère spéculatif – et inachevé puisque toujours ouvert à l'interprétation – de tout récit est aussi signifié par les réécritures diatextuelles<sup>66</sup> des mêmes épisodes.

La comparaison des deux versions – qui illustre le procédé de reprises omniprésent au sein de l'œuvre entière – laisse apparaître clairement que Simon ne se cite pas littéralement, il réécrit ses textes et les modifie sans cesse. Ce faisant, il figure les doutes et les modifications – dus aux imperfections de la mémoire humaine – survenant à chaque nouvelle évocation d'un même souvenir. La diatextualité simonienne interroge la possibilité de restituer le passé de la manière exacte dont il a été vécu et perçu, mais a aussi – et surtout – pour effet de « textualiser » la mémoire, comme le souligne Ralph Sarkonak au sujet de *L'Acacia* :

En lisant ce roman, on a sans cesse l'impression d'un déjà vu, ou mieux d'un *déjà lu*, qui nous renvoie, au moins virtuellement, aux autres textes de cette œuvre si vaste. Tiré à hue et à dia dans le temps, le temps des souvenirs (c'est-à-dire les souvenirs que l'on garde des livres passés), on a l'impression de lire simultanément

<sup>65</sup> Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, coll. « double », 1989, pp. 87-88 (nous soulignons).

<sup>66</sup> La diatextualité se fonde sur une série de reprises intra-inter-textuelles qui crée une cohésion si forte entre les différents romans de l'œuvre simonienne que celle-ci peut être lue comme un seul Texte. (Voir Ralph Sarkonak, *Les trajets de l'écriture : Claude Simon*, Montréal, Éd. Paratexte, 1994, pp. 180-181).

plus d'un livre (...). Ce qu'il faut faire, c'est lire *L'Acacia* comme on lit, ou plutôt comme on devrait lire, *Le Temps retrouvé*, car le roman de Simon est véritablement proustien. Autant que chez Proust, la mémoire y est *textualisée*, de sorte que le lecteur finit par (re)vivre intérieurement et pour lui-même, c'est-à-dire par le biais de la lecture, un roman, une œuvre<sup>67</sup>.

Par le jeu des reprises intertextuelles, Simon parvient à faire en sorte que le lecteur se rappelle lui-même – et comme l'auteur et le narrateur, vaguement – ses souvenirs (de lecture), tout en éprouvant un trouble devant la nature changeante et instable de ceux-ci. La combinaison d'éléments qui tantôt concordent et tantôt diffèrent provoque la résurgence d'un souvenir et une nouvelle interprétation (parfois contredisant les versions antérieures) de l'événement remémoré, ce qui est en adéquation avec la nature du souvenir.

### Insatisfaction vs exactitude ?

L'œuvre de Claude Simon, parce qu'elle est inachevable, est traversée par un sentiment d'insatisfaction... qui est peut-être le signe de son *accomplissement*. Ce paradoxe a été bien décrit par Didier Alexandre :

À défaut de dire le réel, Simon en donne donc l'image la plus « *accomplie* ». Cette préférence donnée à l'accomplissement par rapport à l'achèvement doit être commentée. L'achèvement supposerait, pour ce dessin, que toutes les parties en aient été dessinées et peintes. L'accomplissement implique que, malgré l'inachèvement, le dessin est le stade le plus abouti auquel pouvait parvenir l'artiste<sup>68</sup>.

La *différance* irrémédiable qui existe entre le vécu et sa restitution par l'écriture rend illusoire la visée d'un « *achèvement* ». Mais la description du vécu est « *accomplie* » lorsqu'elle constitue la façon la plus « *exacte* » possible de dire le passé, malgré l'impossibilité d'en épuiser le sens – puisque les mots et les souvenirs en appellent continuellement d'autres.

Mais il nous semble que l'*accomplissement* se fait aussi au niveau de la figuration d'un processus mémoriel. Simon cherche tout au long de son

---

<sup>67</sup> Ralph Sarkonak, *Les trajets de l'écriture : Claude Simon, op. cit.*, pp. 184-185.

<sup>68</sup> Didier Alexandre, « "Le fin dessin [...] sur le fond noir" », *art. cit.*, p. 74.

œuvre différentes manières de décrire les événements remémorés ainsi qu'une structure qui permette de rendre compte de la nature de la mémoire. En ce sens, le texte devient – par la recherche de l'exactitude inatteignable – le souvenir : le changement, la variation perpétuels sont la représentation fidèle, pour ne pas dire *exacte*, de la mémoire par l'écriture ; en effet, les souvenirs étant toujours des interprétations provisoires de leur trace mnésique, ce caractère transitoire est figuré par les différentes versions textuelles qui tentent de les restituer. La succession au fil de l'œuvre de multiples descriptions *accomplies* d'un même souvenir – qui sont les plus abouties possibles aux moments de leurs transcriptions respectives – serait alors plus fidèle à la nature de ce souvenir qu'une seule description *achevée* – et nécessairement fallacieuse bien qu'apparemment plus précise et stable – puisqu'un souvenir ne peut avoir de valeur définitive.

La recherche du *comment dire* est sans fin, puisque chaque texte, par la symbiose qui s'y opère entre les stimuli autobiographiques et le pouvoir propre à la langue – tant les mots qui la composent que les possibilités formelles et structurelles qu'elle permet – reconfigure toujours différemment les souvenirs évoqués et découvre le vécu d'une manière nouvelle.

L'insatisfaction de Simon – qui donne lieu à sa poétique de l'épanorthose – doit être placée ainsi, curieusement, à l'origine de la richesse de l'œuvre et de l'exactitude mimétique qu'elle crée par les détours et corrections qu'elle comporte. À ce titre, l'écriture simonienne est :

*heuristique* en ce que son mouvement est *avancée vers...*, *recherche*, *approximation*, *approche...* non pas du « dernier mot », ni du « juste mot » ou de la pertinente image, mais d'une énonciation comme épaissie de ses détours et de ses compléments, sans cesse enrichie de son battement et de ses modulations<sup>69</sup>.

Pour Simon, on n'en aura jamais fini avec le sens ; aussi est-ce paradoxalement grâce à l'exploration des différentes manières (toujours déjà inadéquates par nature) de dire le vécu plutôt que par le(s) résultat(s) obtenu(s) qu'il parvient à contenter son esprit d'exactitude. L'exactitude

---

<sup>69</sup> Dominique Viart, « Une écriture nomade. La puissance critique de la métaphore simonienne », in *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, études réunies par Irène Albers et Wolfram Nitsch, Berlin, Peter Lang, 2006, p. 22.

est dans le chemin parcouru – dans la succession des descriptions *accomplies* ; elle n'est jamais un aboutissement, un *achèvement*.

La recherche et l'exploration simoniennes ne peuvent donc prendre fin qu'avec l'« épuisement » de l'écrivain, comme le suggère la métaphore employée par Simon<sup>70</sup> :

Aussi ne peut-il y avoir d'autre terme que l'épuisement du voyageur explorant ce paysage inépuisable<sup>71</sup>.

MÉLANIE SCARTOCCI  
*Université de Lausanne*  
melanie.scartocci@gmail.fr

---

<sup>70</sup> Claude Simon, *Discours de Stockholm*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>71</sup> Cet article a fait l'objet d'une relecture attentive de Jean Kaempfer, que je tiens à remercier chaleureusement ici.

