

# LA LEÇON DE NOVELLI ET LA GÉOMÉTRIE DU PAYSAGE TEXTUEL DU *JARDIN DES PLANTES*

Chiara FALANGOLA  
Rhode Island College

La première partie du *Jardin des Plantes*, marquée par l'extrême fragmentation typographique, le balbutiement verbal et l'absence de ponctuation, inaugure l'entrée dans une expérience textuelle qui, plus que dans tout autre roman simonien, s'annonce comme un défi mimétique. Cependant, derrière cet éclatement apparent du sens, de la lecture et de la signification, se cache un réseau d'échos, où se succèdent des motifs textuels s'appelant, se générant et se justifiant les uns les autres. Toute la première partie du roman, à travers sa fragmentation extrême, invite à considérer le roman dans la matérialité et dans la spatialité même de ses pages. Nous étudierons une telle matérialité en tant que géométrie textuelle, qui non seulement s'exhibe dans l'évidente fragmentation typographique, mais qui est aussi bien thématisée par l'esthétique picturale du peintre italien Gastone Novelli et par plusieurs descriptions qui géométrisent les espaces décrits.

La première partie du *Jardin des Plantes* s'ouvre sur une constellation de blocs narratifs et de fragments organisés autour du motif d'un document à signer. Lors d'un forum tenu à Issyk Koul<sup>1</sup> en 1986, à la fin du dîner une déclaration à caractère idéologique est passée aux invités, comme une « [a]ddition à payer » (p. 909), provoquant ainsi l'indignation du narrateur un peu ivre qui refuse de signer un « pareil tissu d'âneries » (p. 907). Ces fragments constituent les bribes du récit que le « je » narrateur adresse à son interlocutrice, une jeune femme, « assise sur le bord de la baignoire » (p. 910), qui l'écoute « souriant incrédule moue amusée » (*ibid.*). Dans ces toutes premières pages, les seins de la baigneuse, l'eau de la baignoire et le primitivisme de l'iconologie du bas-re-

---

1. Le forum est évoqué pour la première fois chez Simon dans *L'Invitation*, Minituit, 1988.

lief d'un dieu à Karnak, dont le phallus « raidi horizontal fertilisant de son sperme une salade » (p. 913), anticipent sur l'insertion du premier fragment sur le peintre italien Gastone Novelli, dont les tableaux, tournés vers la simplicité brute des lignes et des lettres, scandent, avec la baigneuse et le forum, les premières pages du *Jardin des Plantes*. L'eau de la baignoire et la structure en damier des toiles du peintre se font pendant l'une à l'autre<sup>2</sup>:

L'un mal fermé gouttait dans le silence Gloop faisant naître à la surface plane de l'eau de faibles ondulations ridées se propageant concentriques s'agrandissant eau d'un vert très pâle rondelle de la vidange en cuivre aussi ondulant au passage comme montant et descendant (JP, p. 913-914; nous soulignons)

peintures presque toutes construites sur un système d'horizontales et de verticales formant comme un damier les lignes s'écartant ou se rapprochant comme un carrelage au fond d'un bassin d'une piscine à la surface parcourue d'ondulations se déformant (p. 914)

Le deuxième fragment reprend l'image du premier et tous les deux, en insistant sur un mouvement de surface, mettent en relief cette notion de *surface*, d'espace à deux dimensions qui montre et qui se montre, en anticipant, avec les seins « triangulaires » de la baigneuse, sur l'*ekphrasis* du tableau de Novelli *Archivio per la memoria*, qui se trouve deux pages plus loin :

En 1961, Gastone N... peint un tableau d'assez grandes dimensions qu'il intitula *ACHIVIO PER LA MEMORIA* de format à peu près carré. La partie supérieure est occupée, sur un fond blanc, par trois rangées de seins de femmes dessinés de profil et numérotés de 1 à 34. Ils sont figurés de façon schématique par deux lignes courbes, l'une descendante, l'autre ascendante, dirigées vers la droite et qui se rejoignent en formant une pointe colorée d'un brun-rose plus ou moins foncé qui figure le mamelon, d'autres fois seulement indiqué par un petit rond. [...] Au-dessous, au centre de la toile et s'élevant à partir du bas, on distingue la forme d'un phallus monumental en érection, avec son gland ogival, comme une colonne soutenant la frise des seins. [...] Comme pour le masquer encore (ou le remplacer dans sa fonction de pilier) le peintre a empilé dans son axe plusieurs rectangles cernés de couleurs variées, [...] tandis que de part et d'autre de l'ogive que l'on devine à peine de minces lignes horizontales dessinent comme les barreaux étirés de deux échelles. Entre eux, se trouvent ici et là des séries de lettres ou de chiffres sans ordre, tracés comme par une de ces mains mal assurées qui esquissent des inscriptions sur le crépi des murs à l'aide d'une pointe ou d'un clou, les traits plus ou moins rapprochés et ondulés, les caractères sommairement gravés. « La superficie pittorica torna ad essere veramente una superficie, senza illusionismi di scori e prospettive. » (Préface du catalogue<sup>3</sup>) (p. 916-917; voir cahier iconographique).

2. Brigitte Ferrato-Combe rappelle que l'image du carrelage au fond de la piscine, est une réminiscence de *L'Œil et l'Esprit* de Merleau-Ponty et que cette image participe ainsi d'une « réflexion sur la perception du monde et sur la représentation picturale de l'espace » (voir B. Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », présentation et commentaire d'un inédit de Claude Simon, « Novelli ou le problème du langage », *Les Temps Modernes*, n° 628-629, nov. 2004-fév. 2005, p. 91).

3. « La surface picturale redevient vraiment une surface sans illusionnismes de raccourcis et de perspectives » (voir la note 29 de l'édition Pléiade correspondant à ce passage, p. 1496).

Non seulement ce bloc est important en tant que carrefour qui regroupe en soi les images des autres fragments et donne ainsi un fort sens d'homogénéité et de cohérence textuelle, mais il est le premier, et le seul bloc des dix premières pages, à être ponctué et à sembler afficher une volonté esthétique précise<sup>4</sup>. Le mouvement descriptif s'accompagne d'une facilité de l'écriture et cette coïncidence suggère une relation entre la visibilité de l'image, la lisibilité de sa construction et la scriptibilité de sa restitution. Le « format à peu près carré » du tableau encadre l'objet de la vision et découpe l'espace, permettant à l'œil de voir de façon rationnelle. De plus, l'extrême simplicité des formes utilisées par Novelli – essentiellement des lignes, des formes géométriques, des lettres et des nombres – facilite la description qui semble s'écouler de manière linéaire et synthétique grâce à l'ordre simple de ces formes essentielles<sup>5</sup>. La description d'*Archivio per la memoria* est la transcription textuelle d'une réécriture symbolique du réel, un morceau descriptif où *tout se tient* grâce à la picturalité du référent. Novelli aura déjà accompli ce passage difficile et critique consistant à « communiquer la sensation vivante [d'une] époque donnée de son existence – ce qui fait sa vérité, son sens – sa subtile et pénétrante essence<sup>6</sup> ».

Ainsi, au tout début du roman, le contraste, d'une part, entre les fragments non ponctués et discontinus, et, d'autre part, cette description, semble suggérer que le problème du choix de ponctuation et d'achèvement est de nature mimétique : c'est un choix qui indique une réflexion sur les possibilités de la

4. Il est suivi à la page 921 d'un autre bloc achevé et ponctué qui est également la description d'une image : une carte postale d'Égypte. Après la page 929, il y a une inversion entre la proportion des blocs non ponctués et des blocs ponctués. Cette inversion opère une sorte de revirement dans le rythme du texte.

5. Pour une bibliographie des entretiens où Simon compare son esthétique romanesque aux mathématiques, voir la note 1 de la deuxième partie de *JP* dans l'édition Pléiade, p. 1509. Voir aussi cette déclaration de l'artiste Gastone Novelli datée approximativement de 1963 que rapporte Z. Birolli dans son texte « L'uomo-coyote » : « *Le forme geometriche, i simboli o le immagini più diffuse hanno dei significati precisi, ma, proprio per questo motivo, possono essere usati in funzione di contraddizione in determinati sistemi di relazione (essere-divenire, esterno-interno ecc...)* [...] *Per prima cosa tracciare, incidere (come gli Etruschi il campo) il paesaggio dell'uomo, il mare e la serie delle onde, vibrazioni, la foresta e le parole. Come il geroglifico che accompagna le colonne, certe volte in cima, altre volte in fondo, spesso al centro. Il blocco delle lettere o la grande parte laterale a scacchi, sono "quello che sorge e fa sorgere", mette in piedi, innalza, abborda e anche getta l'ancora* » (« Les formes géométriques, les symboles ou les images le plus diffusées ont des significations précises, mais, justement pour cette raison, peuvent être utilisés en fonction de signes de contradiction dans des systèmes de mise en relation déterminés (être-devenir, extérieur-intérieur etc.) [...] D'abord tracer, graver (comme les Étrusques le champ) le passage de l'homme, la mer et la série des ondes, vibrations, la forêt et les mots. Comme le hiéroglyphe qui accompagne les colonnes, certains en haut, d'autres en bas, souvent au centre. Le bloc des lettres ou la grande partie latérale à damier, c'est "ce qui se lève et fait lever", met sur pieds, dresse, accoste et aussi bien jette l'ancre », dans F. Gualdoni et W. Guadagnini [dir.], *Gastone Novelli*, catalogo della mostra antologica, fondazione Arnaldo Pomodoro, 9 mars-10 mai 2006, Milano, Skira, p. 225 ; notre traduction).

6. Joseph Conrad, citation en exergue à la troisième partie du *JP*, p. 1061.

représentation. Ce contraste montre l'écart entre ce qui peut être dit, représenté en mots clairs, ordonnés une fois pour toutes, et ce qui est fuyant, changeant. La description d'*Archivio per la memoria* est un récit au deuxième degré, un récit de quelque chose qui est déjà un récit, alors que les blocs narratifs sur la baigneuse et le forum montrent un récit en train de se faire : celui de « je » qui raconte à la baigneuse son aventure au Kirghizistan.

Claude Simon s'était déjà confronté à l'œuvre de Novelli en 1962, dans sa préface du catalogue d'une exposition de l'artiste à New York<sup>7</sup>. Dans ce texte, Simon écrit que, pour Novelli, après la guerre, « il fallait nécessairement recomposer une esthétique, reconstruire une civilisation<sup>8</sup> » et que, pour reconstruire, il fallait partir de zéro en se servant des matériaux élémentaires et d'une esthétique primitive. En se confrontant au « problème du langage » de Novelli, qui en exploite toutes les ambiguïtés, Simon semble se confronter à la question de son propre langage, calqué sur la poétique fragmentaire et visuelle de l'ami italien<sup>9</sup>. La vision qui impose la lecture des tableaux de Novelli est celle du fragment comme signe, ou détail symbolique. En 1962, Simon commentait l'œuvre de l'artiste en tant que regroupement « d'objets isolés par la mémoire et par l'émotion, [...] selon de nouvelles structures dont les lois ne sont plus anatomiques ou organiques, mais oniriques<sup>10</sup> ». À l'instar de Novelli, Simon sait que, de la vie, « nous ne pouvons [...] saisir que des lambeaux éphémères, des fragments<sup>11</sup> », et que la seule manière de recomposer les différentes images imprimées dans la mémoire est de suivre un impératif qualitatif qui ne soit pas imposé par une fausse logique :

Il y a du sens à utiliser certains groupes d'images, ou de signes bien connus quand ils sont nécessaires à son propre langage, du reste chaque forme (signe, image) change de signification selon le système dans lequel il se trouve intégré. Voilà pourquoi je pense que s'exprimer est une exploration-représentation, aussi une récupération des fragments de civilisations (on peut jouer des fragments grâce à l'extrême facilité d'équivoquer leurs significations), une récupération de signes, de lettres, de sons et de couleurs, et une organisation de tous ces éléments selon une règle interne à son propre système. Pour ainsi dire, un processus d'érection (jeu) continu qui ne dépend d'aucune relation extérieure détectable, ni de la quantité ou qualité des destinataires des œuvres en voie d'accomplissement<sup>12</sup>.

7. C. Simon, « Novelli ou le problème du langage », *Les Temps Modernes*, éd. cit., p. 77-85.

8. *Ibid.*, p. 78.

9. Voir aussi B. Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », art. cit.

10. *Ibid.*, p. 82.

11. *Ibid.*

12. Nous traduisons une déclaration de l'artiste de 1967, Gastone Novelli, « Sul linguaggio » dans F. Gualdoni et W. Guadagnini (dir.), *op. cit.*, p. 228 (texte initialement paru dans *Bit*, n° 2, Milan, 1967) : « *Ha un*

N'importe quel signe, n'importe quelle forme, peuvent être utilisés avec des significations différentes, selon les règles internes du système dans lequel ils se trouvent, chaque système étant le résultat de son propre règlement interne. Chez Novelli, le fragment n'est pas ruine, reste négatif d'une totalité, mais signe, unité sémiotique porteuse de différents signifiés selon le système. À l'instar des blocs-ruines simoniens, le fragment n'est pas insuffisant, mais, au contraire, plurisignifiant et versatile. Le « processus d'érection (jeu) ne [dépendant] de nulle relation extérieure détectable » fait écho au *Discours de Stockholm*, lorsque Simon déclare l'autonomie de l'art et décrit le roman comme un système de signes à règlement intérieur<sup>13</sup>. Tout processus créatif dans la logique onirique de Novelli suit les contraintes du « processus d'érection (jeu) » : où l'« on peut jouir des fragments grâce à l'extrême facilité d'équivoquer leurs significations ». Ce jeu associatif est un processus personnel et individuel qui se base sur des lois privées à l'intérieur d'un système de signes arbitraires et subjectifs. L'art et le désir sont des processus créatifs, qui, comme des jeux, ont leurs propres règles qui ne dépendent que du système du jeu et qui, le temps du jeu, recréent un monde fictif, toujours autosuffisant dans sa propre subjectivité et fiction.

La leçon du fragmentaire que le narrateur tire de Novelli se rapproche de l'ordre et de l'entendement. Comme dans les fragments des toiles de « Gastone N<sup>14</sup>... », les blocs narratifs chez Simon deviennent des unités qui suivront tour à tour des règles d'organisation spécifiques. Le fait de considérer les blocs comme des unités mobiles montre la notion de composition romanesque simonienne d'écriture comme assemblage et travail indépendant sur les mots et avec les mots. Dans les fragments sur la baigneuse et sur la divinité égyptienne, le *close-up* de l'œil descriptif sur les détails des seins ou du genou et sur le détail du membre a pour effet moins de fragmenter les deux figures que de donner une portée symbolique aux détails coupés de la vision d'ensemble :

tête cou épaule remplissant les trois quarts de la glace au-dessus du lavabo Dans le quart restant je pouvais la voir derrière moi assise sur le bord de la baignoire nue nacrée seins aigus

---

*senso fare uso di certi gruppi di immagini, o di segni conosciuti quando sono necessari al proprio linguaggio, del resto ogni forma (segno, immagine) cambia significato secondo il sistema in cui si trova integrata. Ecco perché credo che l'esprimersi sia esplorazione-rappresentazione, anche recupero di frammenti di civiltà (i frammenti sono fruibili per la estrema facilità di equivocare i loro significati), recupero di segni di lettere, suoni e colori, e organizzazione di tutti questi elementi secondo una regola interna ad un proprio sistema. Un continuo, per così dire, processo erezione (gioco) che non dipende da nessun rapporto esterno individuabile, né dalla quantità o qualità dei fruitori delle opere che si vanno compiendo. »*

13. Voir DS, p. 886-902.

14. Personnage du *Jardin des Plantes*.

les deux bras en états souriant incrédule moue amusée les yeux comme deux fentes la ligne de mon épaule coupant le corps aux genoux (p. 910)

C'est sur l'une des colonnes en marbre noir de l'un des petits temples secondaires aujourd'hui dégagé qu'est sculptée en bas-relief la forme du dieu réduit à une sorte de botte, sans bras, comme s'il était tout entier entouré de bandelettes à l'exception de son pénis long et mince tendu à l'horizontale, dont le sperme tombe sur la plante qu'il fertilise (p. 923)

L'impression d'une image se construit autour d'un détail qui frappe et qui est élevé à l'état de centre générateur. Ainsi, les seins et le membre acquièrent une portée qui dépasse leur contexte et prennent une valeur symbolique de force primitive, de force vitale respectivement féminine et masculine. Ce travail esthétique de coupure des images en fragments fait œuvre de symbolisation, voire de mythification, qui culmine dans la superposition des détails de la toile de Novelli et du dieu à Karnak à l'étreinte dans et hors la baignoire de « je » et de la baigneuse :

ou encore inscriptions aux lettres irrégulières titubantes à demi effacées [...]

ou encore gauchement dessinés ou plutôt suggérés membres emmêlés replis cuisses ventres élaboussures de lumière rejaillissant autour de nous retombaient hors de la baignoire inondant flaques ou encore la lettre A répétée sur plusieurs rangées remplissant tout une case comme ceci :

AAAAAAAAAAAA  
 AAAAAAAAAAAAA  
 AAAAAAAAAAAAA  
 AAAAAAAAAAAAA  
 AAAAAAAAAAAAA

soit encore par des formes à peine déchiffrables (seins, cuisses, sexes, pilosités). De même que les membres, les parties sexuelles ou les postures figurées, les lettres maladroites ou répétées souvent difficiles à reconnaître font songer à ces mots entrecoupés qu'échangent dans l'étreinte des amants aux souffles hachés. (p. 918-919)

Ensuite, le processus de mythification est achevé dans la description de deux amants comme corps unique et monstre mythique :

à peine essayés mare marron sur le linoléum pieds laissant derrière eux leurs empreintes humides en forme de guitare allongée couronnée de perles faim l'un de l'autre traversant la pièce sans pouvoir se détacher liés *les deux corps soudés jumeaux siamois semblables à quelque monstre mythologique animal à huit membres deux têtes quatre bras quatre jambes s'emmêlant titubant venant s'abattre sur le lit* (p. 923, nous soulignons)

quelle confusion alors *les deux corps siamois enlacés ou plutôt soudés ou plutôt l'unique corps à deux têtes et huit membres encore multipliés au cours de leur marche titubante* chutant quand à reculons elle cogne des talons et des mollets contre le sommier tombant alors à la renverse les cuisses repliées l'autre corps s'inclinant rampant mains tenant comme une coupe calice ses deux (p. 926, nous soulignons)

Le processus de symbolisation, commencé par l'esthétique primitive d'*Archivio per la memoria* et développé de façon concertée au fil des pages à travers les associations thématiques de différents motifs, culmine dans l'élévation du profane à image figurée et mythique des jumeaux siamois, monstre mythique. Cette image est le résultat d'une dynamique poétique, plutôt que romanesque. Par des vertus d'assimilation, l'écriture simonienne concentre plusieurs motifs et met en écho les correspondances (dans le sens baudelairien du terme) d'un fragment à l'autre comme d'une partie à l'autre du roman.

Les lignes conclusives de l'*ekphrasis* d'*Archivio per la memoria*, tirées de la préface au catalogue de l'artiste – « [l]a surface picturale redevient vraiment une surface, sans les illusionnismes de raccourcis ou de perspectives » – en même temps que le commentaire sur Novelli, ont la valeur d'un autocommentaire. Ces mots permettent de rapprocher les choix mimétiques de Simon et de Novelli à deux niveaux : « L'espace ici n'est pas "imité" selon les artifices du "trompe-l'œil", comme ceux qu'utilisent les peintres qui aiment la perspective, mais sur la surface à deux dimensions, intangibles, de la toile, nous est représentée l'idée même de l'espace<sup>15</sup>. » Comme chez Novelli, le roman de Simon est un art qui se confronte à une tradition faite d'« illusionnismes » réalistes auxquels ses romans ne souscrivent pas ; de plus, *Le Jardin des Plantes* est un art de la surface, où la page est utilisée dans sa bidimensionnalité. Les outils de l'écrivain sont ceux du peintre : c'est un travailleur du langage, qui crée à partir de la matérialité de la page et des mots. Cette citation du catalogue est aussi un mode d'emploi : elle donne une piste d'interprétation aux œuvres de Novelli, aussi bien qu'une piste de lecture au roman en question, en mettant en relief la dimension visuelle de l'écriture.

L'écriture fragmentaire de la première partie du *Jardin des Plantes* est une écriture exhibitionniste : elle ne vise pas uniquement à signifier, mais, en se montrant, elle aspire à visualiser en se faisant l'image d'elle-même<sup>16</sup>. Cet aspect exhibitionniste de l'écriture des pages de la première partie du roman pousse le lecteur à prendre conscience de la spatialité du texte et de la distribution des blocs narratifs sur la page. En effet, les fragments se présentent en tant que *blocs*, en tant que véritables *formes* : ils « s'imposent à l'œil comme des "motifs purement géométriques" disposés sur l'espace de la page<sup>17</sup> ». La géométrie textualisée qui dérive de la fragmentation typographique n'est pas simplement

15. C. Simon, « Novelli et le problème du langage », art. cit., p. 82.

16. Isabelle Serça a parlé de « typographie expressive » à la Mallarmé (« *Le Jardin des Plantes* : une "composition en damier" », *Littératures*, n° 40, printemps 1999, Presses Universitaires du Mirail, p. 59-77, p. 61).

17. *Ibid.*, p. 60.

exhibée matériellement, mais elle est aussi thématifiée par plusieurs descriptions qui géométrisent les espaces décrits. Plusieurs blocs descriptifs de vues aériennes restituent le paysage d'une manière insolite, géométrique et bidimensionnelle :

D'avion, le Kazakhstan offre à perte de vue une *surface* ocre, sans relief apparent, sans une ville, sans un village, sans même une ferme, une route, un sentier. La seule manifestation d'activité humaine c'est, à un moment, une voie de chemin de fer qui s'étire, *absolument droite, comme tracée à la règle*, sans une courbe, sans même la plus légère inflexion, venant apparemment de nulle part et ne menant nulle part, comme le rêve absurde d'un ingénieur fou. (p. 937, nous soulignons)

L'avion descendait, se préparait à atterrir. Survolant le lac, il longea la ville par le nord. Il était environ midi et, à contre-jour, reflétant le soleil d'automne, le lac était comme une plaque d'or. Près de sa rive, et dominant tous les autres, un gratte-ciel s'élevait, *non pas parallélépipède* comme ses voisins mais semblable, en gigantesque, à l'un de ces échafaudages (derricks?) dressés au-dessus des puits de pétrole, c'est-à-dire *en forme de pyramide étirée et tronquée*. (p. 938, nous soulignons)

Survolées de nuit on ne voit de la Hollande et de la Belgique qu'un vaste réseau de lumières Chapelets égrenés *en lignes qui s'entrecroisent divergent courent parfois parallèlement (triangles étoiles carrefours constellations)* à perte de vue Mailles d'un filet tendu sur les ténèbres où dorment Densité de population. À peine parfois quelques rares zones noires (ou peut-être un nuage voilant?). (p. 1011, nous soulignons<sup>18</sup>)

Le point de vue plongeant de la focalisation narrative met en place des stratégies de visualisation par lesquelles le paysage s'aplatit, segmenté géométriquement et en formes reconnaissables. Dans le sillage de la simplification des formes de Novelli, Simon adopte une stratégie descriptive qui renverse le rapport mimétique traditionnel: au lieu de plier l'écriture et le langage aux exigences du référent, l'écrivain adapte le référent réel à la bidimensionnalité fragmentaire de sa page. De cette manière, les effets de cadrage typographique, obtenus par les blancs entre les fragments, rappellent des photos aériennes qui, en adoptant un point de vue urbaniste de l'espace terrestre, le rationalisent en des formes géométriques plus ou moins régulières, encadrées et plus facilement parcourables par la vue et par l'entendement. Précédemment, l'auteur avait appelé les pages du manuscrit du *Jardin des Plantes* « Parcours<sup>19</sup> ». Dans ces parcours textuels, les blancs des blocs narratifs seraient les rues délimitant les différents espaces textuels, qui, comme celles de New York, émergent de la page blanche comme des cases dotées d'angles, de côtés, d'obliques, « comme une sorte d'explosion solidifiée, de phénomène naturel, anarchique, tumultueux et géométrique » (p. 1109).

18. Pour d'autres vues d'avion, voir *JP*, p. 947-49, 965, 965-67, 999, 1109, 1124, 1126-27.

19. Voir la notice dans l'édition de la Pléiade, *CE I*, p. 1490.



Aux pages 985 et 986, le texte invite à une lecture simultanée et relationnelle quand un bloc narratif sur Rome, ses rues et sa circulation, est typographiquement et symétriquement juxtaposé à un bloc sur la composition en damier chez Novelli. Le bloc sur Novelli (p. 984-87), après quelques lignes sur son damier et les traces maladroitement représentant des seins de femme, débouche sur la description de Rome et l'atelier romain de l'artiste : « ... Via del Babuino. C'est une étroite rue au sol dallé, près de la Piazza del Popolo dont nous n'avons eu qu'à longer le côté où se trouvent les deux églises baroques pour arriver à la voiture garée tout près, Via della Penna » (p. 985). Tout amateur de la période baroque se promenant devant les deux églises ne peut s'empêcher de penser à l'urbanisme de la ville, dont les églises de Santa Maria in Montesanto (1675) et de Santa Maria dei Miracoli (1678) constituent une des étapes historiques. En effet, à partir de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, un plan d'urbanisme a été mis en œuvre à Rome pour relier les points principaux de la ville. Parmi les divers projets commandés sous le Pape Sisto V, le Trident de Piazza del Popolo est considéré comme l'un des plus importants : les deux églises jumelles délimitent la bifurcation et les deux pôles du Trident de la Via del Corso (au centre), la Via del Babuino (sur le côté gauche) et la Via di Ripetta (sur le côté droit), débouchant sur la Piazza. La section consacrée à la circulation dans Rome insiste aussi sur les rues de la ville :

[C]'était quelque chose de totalement anarchique, assez effarant. Avec ses ruines colossales, sa profusion de palais, de coupôles et d'églises entre lesquels circulait (ou se trouvait coincé) le flot des voitures, ça faisait penser aux ossements de quelque monstre prédateur d'une espèce disparue depuis longtemps et dont une armée d'insectes à carapace s'acharnait à ronger ce qui pouvait encore rester de chair accrochée à ces falaises de pierre, ces arcades, ces thermes, ces dômes boursoufflés et creux. (*Ibid.*)

L'espace urbain est perçu d'abord comme un système artériel permettant la circulation, le « flot ». Ce système, avec ses passages obligés constitués par les rues, est le seul ordre imposé à l'anarchie de la ville. Dans *Le Jardin des Plantes*, roman à première vue labyrinthique, voire « totalement anarchique » et « assez effarant », se voit mis en œuvre un même plan artériel de connexion des points focaux de l'espace textuel à *parcourir* par le lecteur. La fragmentation typographique et la recherche des formes géométriques variées dans la disposition sur la page opèrent une rationalisation géométrique, mode de la *possibilité* de la perception visuelle, et, comme le soutient Antoine V. dans sa diatribe sur l'alexandrin avec Roger C. : « [I] en était là du langage comme des 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 » (p. 975).

Cette géométrie du paysage textuel n'intéresse pas seulement les tableaux de Novelli, les vues aériennes de la terre et des rues de Rome, mais informe aussi les deux fragments sur le Jardin des Plantes à Paris<sup>20</sup>, éponyme du roman. Le Jardin « a été dessiné selon un plan géométrique », il forme « un rectangle d'environ quatre cents mètres de longueur sur cinquante de large » et il est « encadr[é] par deux allées de platanes » (p. 944). Selon le narrateur :

Il apparaît que 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. (*Ibid.*)

Le narrateur établit un parallèle entre le langage et le jardin, construit sur l'opposition d'ordre géométrique et de désordre naturel. Même dans le côté anglais du Jardin, où tout effet de symétrie et d'encadrement est évité, la « végétation variée et sauvage » semble « venue *comme au hasard*<sup>21</sup> » et « compos[e] un ensemble conforme à ce goût rêveur de la Nature à la mode vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle et illustré par des écrivains comme Jean-Jacques Rousseau ou Bernardin de Saint-Pierre » (p. 944-45). Que l'arrangement du jardin soit à la française ou à l'anglaise, peu importe : il s'agit d'un choix esthétique et la main de l'homme est toujours sous-entendue par le réarrangement de la nature<sup>22</sup>. Le jardin de ce second fragment est moins idéalisé et stéréotypé, et semble mettre en danger l'ordre du premier en poussant à ses extrêmes conséquences la note dissonante sur laquelle il se concluait. Le sentiment de menace du « pin dangereusement incliné sous son propre poids » (p. 945), dont la branche effleure la statue de Bernardin de Saint-Pierre, est exacerbé dans la seconde description du jardin par le « long cri discordant » d'un oiseau exotique qui est « comme un ricanement, à la fois effrayant et sarcastique » (p. 1157). Ainsi, le rappel nostalgique et mélancolique du temps qui passe, suggéré par la pose pensive de Bernardin de Saint-Pierre, le couple de Paul et Virginie et le vert de l'oxydation sur l'ensemble de la sculpture, est définitivement renforcé par ce cri qui aura le dernier mot sur le bloc

20. Voir *JP*, p. 944-45, p. 1156-58.

21. *Ibid.*, nous soulignons.

22. Selon Katerine Gosselin, « [l]e 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. » (« Jeux de fragmentation dans *Le Jardin des Plantes* et *Le Tramway* de Claude Simon », *Analyses*, Dossiers « Fiction et réel », mis à jour le 26/03/2009, [<http://www.revue-analyses.org/index.php?id=13711>]). Il nous semble qu'il y a sinon un choix radical, au moins un parti pris de domestication. Les harmonies des couleurs et la géométrisation de l'espace textuel nous semblent constituer une volonté d'ordre, malgré le cadre d'un texte fragmentaire et cette mémoire voluptueuse de ce bricoleur de mots qu'est Simon.

descriptif du Jardin des Plantes (en dernière analyse, non seulement en tant que « Jardin du Roi » mais aussi en tant que *Jardin des Plantes*, le roman).

À l'instar de ce que conclut Claude Simon à propos de l'œuvre de Gastone Novelli, *Le Jardin des Plantes* « [d]essine l'innommable et en même temps sa[it] que c'est une illusion, qu'il ne se laisse jamais immobiliser, enfermer, congeler<sup>23</sup> ». La narration construit des géométries textuelles qui réinventent les espaces de la mémoire, avec ses pleins, ses trous et ses réseaux associatifs et présente *Le Jardin des Plantes* avant tout comme un roman travaillé par le souci esthétique, par une réflexion et une pratique d'écriture sur, pour et de *l'art du roman*. La notion de jardin, figure du travail de l'homme sur la nature, est une image du langage et, précisément, de cette « vie à écrire<sup>24</sup> » selon les règles propres aux signes textuels et picturaux. Si les titres des romans précédents, comme *Le Vent*, *L'Herbe* et *Histoire*, sont des métaphores du hasard et de la fatalité, sur lesquels l'homme n'a aucune prise, le jardin se pose en figure de la nécessité et de l'ordre textuels, où *ordre* est à entendre en tant que caractère *non-arbitraire de l'assemblage compositionnel du texte*. Si l'herbe pousse sans que l'homme y prenne part, pas de jardin sans jardinier : le jardin devient ainsi image de l'artiste et de ses possibles, de son art et de son champ d'action<sup>25</sup>. La géométrisation de l'espace textuel, découlant de la fragmentation du continuum typographique en blocs, est mise en abyme par les nombreuses vues aériennes, véritable *faire image* de cette idée de jardin, fait d'allées, de parterres et de bassins. Les différents espaces textuels (les blocs) sont parcourus par l'écriture (et à parcourir par la lecture) comme la surface segmentée d'un jardin. Cette géographie textuelle s'unit à une éthique de l'écriture qui, à l'instar de l'esthétique de Novelli, veut créer une œuvre dont le langage – l'organisation des signes – s'inscrirait « dans une perspective lazarienne<sup>26</sup> » – un art d'après le désastre, qui sait être mémoire et dépassement, douleur métaphysique et ordre esthétique, au-delà des conventions réalistes.

23. C. Simon, « Novelli et le problème du langage », art. cit., p. 81.

24. Voir l'essai-biographie sur/de l'auteur par M. Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire*, Le Seuil, 2011.

25. Voir notamment cette réflexion d'Els Jongeneel : « La référence à Rousseau et à Bernardin de Saint-Pierre, deux cultivateurs célèbres du jardin des lettres aussi bien que du jardin botanique, souligne le rapport entre l'écriture et le jardinage dans *Le Jardin des Plantes* » (« La ménagerie du *Jardin des Plantes* », dans S. Houppermans [dir.], *Claude Simon et Le Jardin des Plantes*, *CRIN* n° 39, Groningue, 2001, p. 112).

26. B. Ferrato-Combe, « Une rêverie sur le signe », art. cit., p. 87.

