

Cahiers de l'Université de Perpignan

LE JARDIN DES PLANTES
DE CLAUDE SIMON



Actes du colloque de Perpignan

N° 30 - 2000

PRESSES UNIVERSITAIRES DE PERPIGNAN

Du *Tricheur* au *Jardin des Plantes* LA FIGURE DE LA MÈRE DÉFUNTE

Pascal MOUGIN

Université Paris III - Sorbonne nouvelle

Il n'y aurait pas d'écriture de soi sans le travail du deuil maternel, selon Béatrice Didier dans son ouvrage sur le journal intime¹, et selon Michel Picard dans *La littérature et la mort*². Rappelons ce chiffre : sur neuf écrivains étudiés par Alain Girard³, sept ont perdu leur mère avant de parvenir à l'âge adulte. Combien de textes ne s'ouvrent-ils pas sur la mort de la mère, de *Pantagruel* aux *Confessions* de Rousseau (« Je coûtai la vie à ma mère... »), jusqu'au célèbre « Aujourd'hui maman est morte », première phrase de *L'Étranger*. Albert Camus, justement, apparaît dans *Le Jardin des Plantes* : c'est ce « jeune écrivain à la mode « au » menton lourd » (p. 341⁴) qui lit les jeux de scène du *Désir attrapé par la queue*, lors de la représentation donnée dans l'appartement des époux Leiris en mars 1944. Et c'est peut-être un souvenir de *L'Étranger*, dans *Le Jardin des Plantes*, que cette parole de l'oncle venu chercher le collégien à Stanislas, parole longtemps

1. Béatrice Didier, *Le Journal intime*, Paris, PUF, coll. « Littératures modernes », 1976, p. 92.

2. Michel Picard, *La Littérature et la mort*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1995, p. 134.

3. Alain Girard, *Le Journal intime et la notion de personne*, Paris, 1963, thèse citée par B. Didier (*op. cit.*, p. 91). Les neuf auteurs en question sont Joubert, Biran, Constant, Stendhal, Vigny, Delacroix, Michelet, Guérin, et Amiel. Seuls Joubert et Vigny n'ont pas perdu leur mère avant l'âge adulte. La thèse d'Alain Girard est parue depuis sous le titre *Le Journal intime* (Paris, PUF, coll. « Dito », 1986).

4. Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*, Paris, Minuit, 1997. Le titre sera abrégé sous la forme *JP* dans les autres références au roman.

retenue et que l'oncle finit par lâcher — « congestionné » par le sanglot qu'il peine à contenir, « presque en aboyant » : « Ta maman est morte ! » (*JP*, p. 227). C'est là le passage le plus émouvant du roman, d'autant plus émouvant qu'aucune déploration ne se fait entendre, car dans un mouvement d'infinie discrétion, de pathétique tout en retenue, le récit procède par fixation, immédiatement après, sur le paysage qui défile derrière la vitre du wagon de chemin de fer.

Tel est l'épisode à partir duquel on se propose d'enquêter ici, en passant par une autre évocation qui paraît cruciale : celle de la gravure accrochée au mur dans la chambre de la mère et représentant l'enterrement d'une vestale, gravure décrite en lieu et place de la dépouille maternelle. Pour mieux comprendre ce récit, il faut le mettre en relation avec *Le Tricheur*⁵, premier roman de Claude Simon, dont la rédaction s'achève en avril 1941 (au moment même où Camus justement terminait *L'Étranger*), et où l'on relève, entre autres, une première version de l'épisode de l'oncle, ainsi que l'ensemble du matériau qui débouchera près de cinquante ans plus tard sur cette image de la vestale enterrée vive. Il conviendra de montrer, derrière les reprises, un travail considérable de renversement dans le traitement du deuil de la mère.

La psychanalyse peut ici éclairer l'approche, comme du reste le roman lui-même semble y inviter par cette défense de Freud entendue dans une conversation de fin de soirée en Suède : « Mais quelqu'un dit [...] que Freud c'était tout de même Par égard pour moi ils parlaient français [...]. » (*JP*, p. 122) — même si, s'adressant au journaliste qui lui demande dans quelle mesure il se sent « marqué par les premières années de son existence » (*JP*, p. 221), S. met en garde contre la recherche des événements traumatisants de la petite enfance et contre toute tentative d'unification biographique.

***Le Tricheur* ou l'emprise d'un scénario préœdipien**

Commençons par quelques rappels concernant *Le Tricheur*. Les premières pensées de Louis, le personnage principal qui ne cesse d'évoquer son passé, vont à sa mère défunte, à sa douleur, et à son refus de dormir, dans le dortoir du collègue, pour mieux souffrir : « Le

5. Claude Simon, *Le Tricheur*, Paris, Le Sagittaire, 1947. Le titre sera abrégé sous la forme *LT* dans les références au roman.

sommeil m'aurait pris ce qu'il y avait de meilleur. Le seul moment où j'étais seul et où je pouvais, où j'avais le droit d'être malheureux » (*LT*, p. 28) ; « Je savais ce que j'avais à faire pour me faire mal [évoquer l'image de la mère mourante] » (*LT*, p. 31). La mort de la mère détermine donc un ressassement masochiste de la douleur, mais aussi une agressivité dirigée contre l'entourage, qui culmine à la fin du roman dans le meurtre d'un prêtre.

Cette agressivité de Louis est d'abord tournée contre l'oncle, son tuteur, usurpateur de paternité et spoliateur d'héritage. À relire le passage où l'oncle vient chercher le jeune Louis dans son collège (*LT*, p. 38 *sqq*, passage réécrit dans *Le Jardin des Plantes*), on s'aperçoit que la mort de la mère est figurée comme un sevrage autoritaire qui attise une nostalgie précœdipienne en même temps qu'une révolte contre cette fausse « loi du père » que l'oncle entend imposer. Entre autres détails significatifs, la scène se passe dans le bureau du proviseur, cadre qui consacre l'autorité, alors qu'elle aura lieu au parloir dans *Le Jardin des Plantes* (*JP*, p. 226), lieu où la parole est censément plus libre. On trouve également, dans cette première version, l'idée d'une confiscation, voire d'un rapt de l'enfant par l'oncle, qui, dans le train, installe son neveu « dans un coupé » (*LT*, p. 38). La connotation du coupé (qu'on ne retrouve plus dans *Le Jardin des Plantes*) est évidente : l'enfant est soustrait, ravi, sevré de sa mère par l'oncle qui l'isole de force dans son univers, ce qui renforce en réaction les tendances régressives. Parallèlement, la hantise obsédante de la spoliation financière (« Je me demande s'il pensait déjà à ce moment à la meilleure façon de me voler. » [*LT*, p. 38]) métaphorise l'angoisse anale — l'argent est une figure de l'excrément pour Simon comme pour Freud —, l'angoisse de la privation d'intégrité. Adulte, Louis sent son corps trop grand autour de lui, vidé comme une outre flasque : « un embryon de corps perdu à l'intérieur d'une enveloppe trop grande » (*LT*, p. 220), image qui s'accorde assez bien avec la remontrance de l'oncle spoliateur : « Un garçon de ton âge n'a pas besoin d'avoir de l'argent plein ses poches. » (*LT*, p. 39).

Autre indice de régression précœdipienne, le déni de la mort, qui est constant dans *Le Tricheur*. L'oncle ne dit rien au garçon dans le train (contrairement à ce qu'on peut lire dans *Le Jardin des Plantes*) ; surtout, Louis refuse de voir la dépouille de sa mère (« [...] je ne voulais pas la voir morte au milieu des fleurs, j'avais peur, je ne voulais plus la voir du tout. » [*LT*, p. 52]) — alors que le cercueil maternel est vu dans *Le Jardin des Plantes* —, et ce refus prend tout son sens lors

du crime : au moment même de frapper, Louis se félicite de n'avoir pas vu sa mère morte qui, ainsi, dans son souvenir, est « restée debout dans sa toute puissance » (*LT*, p. 210). Il fallait donc éviter la mère défunte pour la maintenir dans l'image caractérisée de la mère phallique, archaïque et terrorisante, telle que la voit le jeune enfant, image qui va guider le geste meurtrier.

L'exécration des prêtres et de la religion est la plus constante dans le roman : au collège, Louis en veut à ce « bon prêtre » (*LT*, p. 31) qui lui commande de dormir, le frustrant ainsi de son malheur. À un premier niveau de lecture, le grief imputé au dogme et au clergé chrétiens est celui d'une responsabilité indirecte dans la mort de la mère (voir *LT*, p. 215), du fait des vaines promesses de la foi. Louis rejette l'odieuse scénario mystique de l'assomption auquel a cru sa mère : « Dieu. La seule fin possible à son calvaire, [...] et quand elle pensait aller rejoindre Dieu c'était lui [l'époux], lui comme elle l'avait aimé [...] » (*LT*, p. 228-229). Mais cette rébellion antireligieuse est aussi une hantise œdipienne de voir la mère rejoindre l'époux confondu avec Dieu, puisque mourir signifie pour elle « rejoindre Dieu en costume d'officier français, cravache, éperons et tunique à brandebourg » (*LT*, p. 243). Le meurtre final du prêtre prend ainsi des accents de parricide.

Le grief est du reste objectivé. Le lien inextricable entre la honte, la haine de soi et celle des autres est sensible dans l'évocation des assauts d'un prêtre homosexuel, au moment d'une violente douleur à l'oreille causée par une otite : « Honteux désir, sa main tremblante, je me dégageais comme je pouvais [...]. Oui, je me rappelle qu'il est venu me voir et j'étais à demi assommé de fièvre, et il a éteint la lumière et essayé de m'... Salaud ! » (*LT*, p. 50).

L'acte criminel qui conclut *Le Tricheur* n'est donc que l'aboutissement de la régression de Louis, de sa complaisance anale qui est une manière infantile de se rapprocher de la mère. Toute la fin du roman est conçue comme un parallèle entre l'itinéraire de la mère et celui du fils, qui tente de revivre sur un mode inverse, libérateur, la passion maternelle : il s'agit de mourir comme la mère, où plutôt de marquer que la mort de la mère signifie la mort du fils. Et le rapprochement fantasmatique des deux itinéraires repose en particulier sur un ensemble d'images qui relèvent de ce que Murielle Gagnebin, étudiant la thé-

6. Murielle Gagnebin, *Les Ensevelis vivants. Des mécanismes psychiques de la création*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « L'Or d'Atalante », 1987, p. 34.

matique de l'enseveli vivant, appelle la « castration fécale »⁶.

Cela se manifeste, par exemple, lorsque Louis laisse aller sa rêverie sur un chien : « A trouvé une charogne pourrie, trésor putride à déchirer en une cachette ombreuse [...], disputant le cadavre visqueux aux mouches velues [...]. Chien renifleur d'urine. [...] moi aussi remâcheur de cadavres [...] » (LT, p. 54). Ou bien encore lorsque Louis s'identifie au plongeur qui coule « dans la densité écrasante des profondeurs, suffocant dans l'épaisseur de l'obscurité » (LT, p. 245), aux poissons et à « "La faune des grandes profondeurs." [...] errant au sein des ténèbres », avant de conclure : « nous sommes tous d'ignobles merdeux ! » (LT, p. 218-219). Cette attirance pour l'abjection, les ténèbres oppressantes et quasi fécales culmine au moment du crime. C'est la touffeur oppressante et nauséuse de la rue, la « tiède et visqueuse enveloppe de la honte » (LT, p. 220), un « malaise humide et ruisselant, étroitement adapté à ma peau, comme un moule » (LT, p. 226). L'action se déroule dans la nuit suffocante « comme si toute la ville n'était qu'une boîte en tôle à compartiments, avec, par en-dessous le feu de l'enfer, et le couvercle du ciel hermétiquement appliqué par-dessus. » (LT, p. 237). Qu'avons-nous là, sinon une première ébauche de l'image de l'enseveli vivant évoquée plus haut à propos du *Jardin des Plantes* ?

La scène est par ailleurs empreinte d'une phobie homosexuelle (n'oublions pas que Louis veut régler ses compte avec le prêtre qui a tenté de le violer), car c'est dans cette viscosité que surgit le clocher de l'église aux connotations explicitement phalliques : « Parce que ça pourrait aussi bien être un minaret, une asperge ou une tour de gare ou n'importe quel objet genre pine, je vous laisse le choix. » (LT, p. 237). La même angoisse de la sodomie s'exprime aussi dans cette image onirique : « Parfois je m'éveille, poursuivi en rêve par un poids, une forme incrustée dans la mienne et qui pourtant n'en fait pas partie, [...]. Quelque chose de tenace et d'obstiné. Je me réveille, et je m'aperçois que c'est seulement elle [cette obscurité, où il avait subit les assauts du prêtre pédéaste]. » (LT, p. 241).

Or ce registre d'images est aussi celui de la mère défunte. C'est dans la même obscurité que se trouve la mère, indirectement désignée par cette allusion à saint Jean de la Croix paraphrasant le *Cantique des cantiques* dans les *Cantiques spirituels* : « [ce saint qui parle d'un] lit de noces au rouge baldaquin sous lequel gémit l'âme assoiffée, l'âme appelant l'Époux dans les ténèbres. Vierges folles qui ont laissé filer

l'huile de leurs lampes, laissé s'éteindre leur propre lumière et condamnées à périr stériles dans les ténèbres. » (*LT*, p. 220). L'allusion aux vestales emmurées vives est ici encore plus nette. Et, toujours en parallèle avec le récit du crime de Louis, revient cette image de la mère descendant dans l'obscurité, par le souvenir cette fois de l'immersion dans la piscine des miracles à Lourdes, au pied — nouvelle allusion phallique — de « la basilique au clocher dardé » (*LT*, p. 246). Deux immersions donc, et deux tentatives de salut évidemment opposées. Mais l'immersion de la mère est elle aussi présentée comme une descente dans les ténèbres humides, toujours opposée à l'assomption, avec l'image des cadavres jetés à la mer : « [...] comme ces voyageurs morts pendant la traversée [...] qui disparaissent verticalement [...] et leur corps continue à descendre, tout droit, debout dans l'eau glauque, traversant les zones de plus en plus obscures, jusqu'à l'obscurité totale. » (*LT*, p. 247). Juste après ce passage, Louis frappe le prêtre et parachève sa propre descente.

On voit donc comment ces différents moments forment dans *Le Tricheur* un système de signification explicite relativement unifié et cohérent — malgré l'absurdité partout dénoncée (voir p. 210, 213). L'entreprise criminelle de Louis est, au premier niveau de lecture, une manière de régler ses comptes à l'égard des prêtres et de la religion tenue pour responsable de la mort de sa mère et de sa souffrance d'enfant. Mais c'est aussi une attitude, une vengeance parricide, car le prêtre, comme représentant de Dieu, est une figure du père dont l'enfant est jaloux. C'est enfin une manière de se rapprocher de sa mère par un mouvement de repli masochiste, autopunitif sans doute⁷ et à coup sûr suicidaire, marqué par un dégoût mêlé de fascination pour la thématique de l'ensevelissement anal. Louis est un personnage qui, dans son mouvement de régression vers la mère, demeure « tragiquement infantile, narcissique, englué dans le précédipien, attribut d'une Mère phallique donc à jamais privé de phallicisation »⁸.

7. Louis a en quelque sorte abandonné sa mère, à lire cette parole de l'oncle qui lui revient en tête de manière culpabilisante : « "... t'attendre à trouver ta maman, ta pauvre maman beaucoup plus mal que tu ne l'avais laissée en partant" » (*LT*, p. 38). Cette culpabilité latente s'exprime métaphoriquement dans cette phrase très rousseauiste de Louis : « "Nos mères sont mortes en nous mettant au monde." » (*LT*, p. 42); voir aussi ce passage, dans le monologue d'un autre personnage : « Alors déjà nous portons notre mort en nous comme une femme son enfant. » (*LT*, p. 94).

8. Michel Picard, *op. cit.*, p. 80.

Si *Le Tricheur* peut être ainsi conçu comme un hommage à la mère défunte, on voit que cet hommage mène le personnage du fils à une impasse. Que Claude Simon se soit toujours opposé à la republication de ce premier roman s'explique peut-être en partie pour cette raison.

Le Jardin des Plantes : la gravure de l'enterrée vivante

Toujours est-il que, à partir d'un point de départ analogue, la relation du personnage principal à la mère défunte s'inverse totalement dans *Le Jardin des Plantes*, où le travail de deuil s'effectue d'une tout autre manière.

Au départ donc — ou plutôt à considérer les passages les plus explicites — on retrouve l'image de l'enterrée vivante. Il s'agit, on l'a dit, de la gravure qui décore la chambre de la jeune femme qui vient de mourir :

On a oublié de décrocher du mur une gravure représentant le supplice d'une vestale que l'on s'apprête à enterrer vive. La fosse est ouverte et la vestale a déjà posé un pied sur le deuxième barreau de l'échelle qui s'enfonce dans le trou creusé par les fossoyeurs [...]. Elle rabat sur sa tête le voile dont elle est enveloppée dans un geste d'affliction (ou peut-être, a-t-il souvent pensé lorsqu'il regardait cette gravure, pour éviter que la terre que l'on va jeter sur elle ne lui entre dans la bouche ou dans les yeux). Outre les deux fossoyeurs, le Grand Prêtre [...] et les licteurs [...], se trouvent de nombreuses personnes vêtues de toges, dont sans doute la mère de la vestale représentée à demi évanouie, [...]. Cette gravure lui a toujours inspiré une sorte de fascinante horreur. (*JP*, p. 233-234)

L'image de la vestale, qui ne faisait qu'affleurer dans *Le Tricheur*, trouve donc ici une figuration précise, qui semble sortir tout droit de Tite-Live. L'enfant imagine sa mère défunte sous la forme du déni propre à tout enfant dans la même situation, qui se dit que sa mère n'est peut-être pas tout à fait morte, ce qui ne fait que renforcer l'horreur puisque, pourtant, on va l'enterrer. Implicitement, la gravure reconduit aussi le thème de la jalousie œdipienne, si l'on songe que dans la Rome antique, la vestale était enterrée vive notamment pour avoir manqué à son obligation de chasteté : manière de rappeler métaphoriquement ici que la mère n'est pas la vierge intacte mais aussi celle qui a couché avec le père. Autre détail qui porte à l'explicite une donnée du *Tricheur* : un prêtre préside la cérémonie. Enfin, comme dans *Le Tricheur*, ce scénario impliquant la mère sert aussi à figurer les angoisses du person-

nage focal quant à sa propre situation : le motif de l'ensevelissement vivant renvoie, de la part de l'enfant, à la phobie de ne pas être entendu, et ce n'est sans doute pas un hasard si, immédiatement après, lorsque la description évoque les livres qui se trouvent dans la chambre de la défunte, le jeune garçon se souvient d'une image de l'*Histoire des Girondins* « représentant un jeune homme en redingote, chaussé de courtes bottes à revers et monté sur une chaise dans les jardins du Palais Royal, haranguant la foule. » (*JP*, p. 234). Se faire entendre : cela concerne autant la mère, dont les échos résonnent obliquement dans tout le roman, que le fils lui-même, S., qui — on se souvient de la citation de Conrad placée en exergue du chapitre III — désespère lui aussi, en un sens, de se faire entendre⁹.

Mais la richesse des significations implicites de la gravure ne doit pas faire manquer la remarque sur la « fascinante horreur » éprouvée par l'enfant. S'énonce ainsi, parallèlement à l'objectivation, une prise de distance par rapport à l'image de la défunte, prise de distance que l'on retrouvera dans l'ensemble du roman.

Certes, de même que *Le Tricheur* faisait sans cesse retour à la figure de la mère, nombreux sont les échos de cette gravure dans les différents endroits du roman de 1997. Mais, contre la vaine tentative régressive à l'œuvre dans *Le Tricheur*, les rappels indirects de l'ensevelissement maternel dans *Le Jardin des Plantes* sont autant de repoussoirs angoissants qui invitent le personnage de S. à reconquérir une position de maîtrise — en même temps qu'ils permettent à l'écrivain de rendre un poignant hommage à la défunte, homme silencieux, non rhétorique, à l'inverse de ce qui se passe dans *Le Tricheur*.

« La peur dans le fond »

Un souvenir d'enfance permet d'emblée de poser la relation à l'analité sur le mode de la répulsion. On se souvient qu'à la question insistante du journaliste de savoir « s'il se sentait marqué (dans quelle mesure il se sentait marqué) par les premières années de son existence [...] » (*JP*, p. 221), S. se montre sceptique, mais il évoque cependant, sans s'expliquer davantage, le souvenir d'une expérience traumatisante :

9. « Non, c'est impossible : il est impossible de communiquer la sensation vivante d'aucune époque donnée de son existence — ce qui fait sa vérité, son sens — sa subtile et pénétrante essence. C'est impossible. Nous vivons comme nous rêvons — seuls. » (*JP*, p. 219).

la chute dans le bassin du jardin public de Perpignan. Ce souvenir, très valéryen, est celui d'un épisode humiliant, mais plus encore celui d'une expérience archaïque de la fange excrémentielle sous la forme du « tapis de feuilles mortes qui en recouvraient le fond, à demi pourries, d'une couleur marron, certaines déjà décomposées et noirâtres, d'une consistance gluante sous ses paumes tendues en avant » (*JP*, p. 222). Le geste des mains est au sens propre celui de la répulsion, dans une attitude inverse de celle de Louis dans *Le Tricheur*. C'est donc la phobie de l'enlèvement, le traumatisme du cloaque, de la reprise par la terre délétère et de la castration fécale qui s'expriment ici. Cette phobie du cloaque putride est directement liée à l'horreur de l'ensevelissement, et invite à lire le roman comme une entreprise de conjuration de cette menace toujours rappelée¹⁰. « La peur dans le fond » (*JP*, p. 253) : ce titre d'un tableau de Novelli renvoie à un thème majeur du *Jardin des Plantes*, car les traumatismes et la « fascinante horreur » éprouvés par l'enfant trouvent de nombreux échos dans l'évocation des souvenirs de l'âge adulte.

À plusieurs reprises, les récits de voyages en avion effectuée par S. — ces voyages qui symbolisent en particulier la reconnaissance institutionnelle de l'écrivain et sa totale démarcation de la figure de Louis — sont l'occasion de multiplier les images de l'ensevelissement cauchemardesque. Il en va ainsi de New York survolée de nuit, avec son « îlot de ténèbres [...] insolite, dépeuplé » (*JP*, p. 225) que représente Central Park, et sa « formidable rumeur, vaguement inquiétante [...] [c]omme si, par intervalles, l'étincelant et orgueilleux amoncellement de cubes et de tours agonisait sans fin [...], relançait de moment en moment vers le ciel opaque de longs signaux d'alarme, d'angoisse » (*JP*, p. 225). Toute la côte Est des États-Unis, également vue de nuit, fait songer aux forges infernales, pareille à des « coulées de métal en fusion crevant la surface ténébreuse de la terre, insolites, comme des bouillonnements de lave, de passions et de violence » (*JP*, p. 206). Le relief terrestre vu d'avion évoque régulièrement le monstre tapi : les collines de Sibérie ressemble au « cuir épais de quelque monstre, de quelque vieux pachyderme, gris, couturé de cicatrices et de rides, semé de poils rares » (*JP*, p. 91) ; les contreforts himalayens font penser à

10. Jusqu'à la reprise du même épisode de la chute à la fin du roman. Mais cet ultime rappel se poursuit par un élargissement de la description au square lui-même, dans un mouvement d'une ampleur sans précédent. Que dire des deux pages en question, sinon que le meilleur moyen de conjurer le traumatisme (ce que Louis ne peut pas faire dans *Le Tricheur*) est sans doute l'écriture et la description.

« quelque animal surnaturel pacifique et meurtrier [...] quelque chose de vivant, assoupi et terrifiant » (*JP*, p. 65-66).

Mais ces visions ne sont pas toujours maintenues à distance par le surplomb aérien. On relève certains cas de rencontre rapprochée. En particulier, le rappel le plus frappant de l'image de la vestale est cette femme aperçue en Inde par S., véritable « apparition » (*JP*, p. 251), « fantôme enveloppé dans les plis d'un linceul, [...] dans son suaire de morte » (*JP*, p. 252). Et l'endroit tout entier évoque « les ténèbres viscérales de quelque ventre, de quelque matrice originelle aux lourdes senteurs de fleurs inconnues, aux noms inconnus, qui en pourrissant exhalaient un entêtant et subtil parfum de décomposition et de mort » (*JP*, p. 252). L'avatar de la mère est une sorte de *memento mori* renforcé par le thème ici répulsif de la gestation fécale. De même, telle visite du vieux Caire tourne au cauchemar : « Cauchemar damnés enfer de Dante cette rue du vieux Caire où me traîne exténué mon guide [...] » (*JP*, p. 134-135). Parmi les motifs en présence, une mosquée, « cube vide coupole d'où l'eau gouttait », qui fait étonnamment penser à un caveau. S. prie le guide de le ramener à son hôtel, il ne sera pas le Dante visitant les Enfers. Il n'y aura, en fait de descente aux enfers, que cette version parodique (conjuratoire ?) empruntée à Proust : l'épisode du liffier de Balbec, « sorte de parodique descente aux enfers » (*JP*, p. 202).

La quête virile relancée

L'attitude de Louis, dans *Le Tricheur*, était allusivement marquée du signe de l'impuissance virile. Le motif de l'impuissance¹¹, dans *Le Jardin des Plantes*, est tout autant présent, parfois même de manière explicite (*JP*, p. 122), et également relié à la figure maternelle. Mais il est présent davantage comme un défi à relever que comme un fait accompli.

Dans un premier temps, après le spectacle de la dépouille de la mère, la sortie hors de la maison marque pour l'enfant un soulagement : « Heureusement, on lui dit d'aller au jardin avec sa jeune cousine. Au centre se trouve un palmier aux feuilles [...] pointues comme des épées,

11. Cette question mériterait une étude d'ensemble chez Claude Simon. Voir d'intéressantes remarques dans : Mary M. Perramond, « L'Indistinction de l'Autre et le discours du désir dans *Les Géorgiques* », dans *Claude Simon 2 : L'Écriture du féminin/masculin*, Ralph Sarkonak ed., Paris, Lettres Modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes », 1997, p. 55-74 (plus particulièrement p. 68).

au tronc d'un brun foncé [...]. » (*JP*, p. 234) ; le personnage de la cuisine, régulièrement associé à la découverte sexuelle (voir en particulier *JP*, p. 259), et les motifs phalliques disent la quête de l'assurance virile et l'apprentissage de la sexualité en réaction à la douleur. Pourtant le récit suggère l'impuissance du jeune garçon. On se souvient de l'épisode de l'otite aiguë évoqué dans *Le Tricheur*, associée au sadisme homosexuel de l'univers religieux et au blocage de Louis dans le traumatisme anal. L'épisode est repris dans *Le Jardin des Plantes*, à cette différence près que la cause de la douleur n'est pas nommée, au point que l'hypothèse des oreillons vient assez naturellement à l'esprit du lecteur, et avec elle, bien sûr, l'idée de la stérilité induite par la maladie. Le rapprochement peut d'ailleurs s'autoriser de tout un réseau connotatif : « [...] je savais qu'il [le docteur] introduirait dans mon oreille ce petit cornet de métal et que [...] je ne pourrais pas m'empêcher de crier Fructis ventris tui sur le dos cuisses me serrant la tête " Calice terme de botanique enveloppe extérieure en forme de coupe qui enferme la corolle et les organes sexuels de la fleur " (Littré) » (*JP*, p. 38). Plus loin interviendra le récit de la plus grande « blessure d'amour propre » (*JP*, p. 40), à savoir l'échec au relais du quatre fois cent. L'équivalence symbolique du relais et du phallus, déjà assez évidente en elle-même, est fortement suggérée par le contexte. L'épisode est très clairement une métaphore de la castration (l'adjectif *impuissant* est d'ailleurs employé).

L'impuissance a partie liée avec la mère. À deux reprises au moins, le texte indique que ce n'est pas de la mère que peut venir la qualification virile du personnage, ce qui impliquera pour lui le recours à d'autres moyens d'édification personnelle. À bien lire l'épisode du relais perdu, on s'aperçoit de son enjeu symbolique : la sortie des vestiaires, avant l'épreuve, reproduit en l'inversant la mise au tombeau de la mère, dans la mesure où le vestiaire est un local souterrain « humide et sombre » (*JP*, p. 41) et que l'escalier qui mène au stade « sembl[e] déboucher sur le ciel » (*JP*, p. 41). Cette sortie se présente donc comme un rêve de résurrection métaphorique de la mère via la figure du fils, ou encore comme la sortie de celui-ci d'un antre utérin, dans « les clameurs de gloire ou de défaite. » (*JP*, p. 41), avant l'épreuve glorifiante. Or l'échec de la course signifie l'impossibilité pour le fils de s'accomplir virilement par une quelconque référence à la mère.

La même leçon se dégage d'un autre passage (*JP*, p. 258-259), présenté comme un sommaire biographique, et qui mène en continu, par une série d'évocations rapides, de la dernière lettre de la mère

avant sa mort à l'humiliation du relais perdu par le jeune adolescent quelques années plus tard. Ce récit, où l'isotopie sexuelle est patente, évoque ainsi de manière oblique l'échec d'un parcours d'édification virile par transmission matrilinéaire. Comme si le rapport de filiation interdisait la virilité du fils.

Le personnage, pour conjurer la menace de l'impuissance et répondre à l'urgence de la quête virile qu'a relancée la mort de sa mère, devra précisément s'émanciper du scénario maternel. *Le Jardin des Plantes*, à la différence du *Tricheur*, montre deux voies qui rendent cette émancipation possible : l'expérience de la menace de mort d'une part et l'érotisme d'autre part.

La menace de mort, sans cesse évoquée, contraste avec la griserie suicidaire de Louis et sert de repoussoir à toute régression préœdipienne du personnage de S. Que la guerre soit l'occasion d'une mort initiatique, autrement dit d'une véritable naissance, n'est pas nouveau dans l'œuvre de Claude Simon. Plus inattendue est en revanche l'explication que S. envisage, face au journaliste, de la raison pour laquelle il a suivi son colonel après la déroute de son escadron en mai 1940 et s'est ainsi exposé aux tirs des soldats embusqués : « l'orgueil, une imbécile vanité » (*JP*, p. 283 ; cf. 288). L'épreuve de la mort est ainsi présentée comme relevant du libre arbitre : S. a réellement bravé la mort par un sursaut d'orgueil qui le fait advenir à la maturité que n'a jamais atteinte Louis. Quant à l'érotisme, il est aisé de constater que dans *Le Jardin des Plantes*, entre les hommes et les femmes, « ça marche » (*JP*, p. 300), contrairement à ce qui se passe dans *Le Tricheur*.

Le rève assomptionnel

Il convient d'évoquer pour finir la question de la foi religieuse, qui se pose dans *Le Jardin des Plantes* de manière autrement plus ambiguë que dans *Le Tricheur* où l'attitude de Louis était résolument déicide.

12. Voir les passages suivants : « En terminale, je choisis à dessein pour confesseur l'abbé chargé du cours de latin et auquel, chaque vendredi, j'allais faire le compte de mes masturbations de la semaine. » (*JP*, p. 95) ; « Pourrait-on avancer que Dostoïevski sublime une sensualité qu'il ne peut réfréner en lui conférant la dimension d'un défi à Dieu ? » (*JP*, p. 150-151) ; les deux thèmes sont très régulièrement associés, par exemple par le rapprochement du coït et de la communion à la faveur du mot *calice* (*JP*, p. 36-37; 93-94). Voir enfin ces deux titres de tableaux de Novelli mentionnés successivement : « La Grande Bestemmia (Le Grand Blasphème) » et « Interpretation of erotomania » (*JP*, p. 20).

Cette ambigüité s'observe en particulier dans les rapprochements de l'érotisme et du sacré, la sexualité étant régulièrement associée à l'idée du défi à Dieu¹², avec tout le paradoxe du geste, qui suppose aussi bien la croyance que le rejet. Autre signe que la question de la foi n'est pas tranchée, les nombreuses occurrences d'images qu'on pourrait dire « assumptionnelles », par opposition à l'imaginaire de la profondeur putride qui domine *Le Tricheur* et qui revient, mais à distance comme on l'a vu, dans *Le Jardin des Plantes*. Si la mort de l'aviateur Guynemer, disparu en plein vol, est évoquée de manière parodique voire sinistrement burlesque (*JP*, p. 190), apparaissent ça et là des images d'élévation assumées comme telles par le narrateur. Outre la mention d'une « diamantine apothéose » (*JP*, p. 225) ou de la résurrection de Lazare (*JP*, p. 109), on relève l'évocation des musulmans de la place Monge. Éboueurs pour la plupart et donc thématiquement liés à la corruption organique, ils semblent venir de cavités inaccessibles (*JP*, p. 276), et lorsqu'ils sortent de la bouche du métro pour se rendre à la mosquée voisine, ils semblent sortir du tombeau : « Élevés par l'escalier mécanique des gens sortaient de la bouche du métro [...] s'élevant comme ça sans bouger tout droits vers leur paradis. [...] comme un groupe de statues aux plis verticaux [...]. Rois. » (*JP*, p. 98-99). Autre bouche de métro, autre élévation : cette jeune femme dans Berlin en ruine, évoquée à deux reprises sortant de la station Stadt-Mitte : « Elle en sortit robe rose s'éloigna marchant solitaire au pied des façades longue muraille brûlée brun noir aux fenêtres béantes sur le ciel soleil orange qui déclinait rougissant vermillon velouté peu à peu s'enfonçant la tache rose de sa robe dansante toute petite maintenant là-bas désert disparue » (*JP*, p. 17 ; cf. p. 163).

sont animés par des enseignants-chercheurs des trois facultés (L.S.H., D.S.E., S.E.E.). Leur ambition est de mettre à la disposition des enseignants, des étudiants et de tout public intéressé, des ensembles faisant la synthèse sur un thème particulier dans l'une ou l'autre des disciplines enseignées à l'Université. La périodicité de parution des *Cahiers* peut varier de un à deux par an.

Comité de rédaction :

P.-L. Abramson (*Espagnol*), J. Bécat (*Catalan*), F.-P. Blanc (*Histoire du Droit*), M. Calvet (*Géographie*), G. Camilleri (*Droit public et Science politique*), P. Carmignani (*Études anglaises et nord-américaines*), J.-Y. Laurichesse (*Lettres modernes et classiques*) R. Malafosse (*Économie*), J.-Y. Paraiso (*Allemand*), J. Pavageau (*Sociologie*), J. Sagnes (*Histoire*), Ch. Vilar (*Droit privé*).

Responsable de la rédaction : Paul Carmignani

Administration : Toute correspondance y compris commande et paiement est à adresser à :

Les Cahiers de l'Université de Perpignan
Presses Universitaires de Perpignan,
Université de Perpignan
52, Avenue de Villeneuve – 66860 Perpignan Cedex

Prix du n° 30 : 70 F – Libeller le chèque ou le mandat à :

M. le Régisseur des Recettes
des Presses Universitaires de Perpignan
Compte N° 10071 66000 0000 100 7149 46

N° I.S.S.N. 0769.0770

Illustration de couverture :

Jambes, Photo Claude Simon. Extrait de Claude Simon,
Photographies, Maeght Éditeur, 1992.
Avec l'aimable autorisation de l'auteur.