



OP. CIT.

REVUE DES LITTÉRATURES ET DES ARTS

« Agrégation Lettres 2018 », N° 17, automne 2017

En ligne :

<https://revues.univ-pau.fr/opcit/273>

© Copyright 2016 CRPHLL UPPA

Tracés de l'histoire et de la mémoire dans *L'Acacia* (1989) de Claude Simon

Anne-Yvonne Julien

§I

Indéniablement, toute l'œuvre de Claude Simon entretient une relation privilégiée avec le matériau « histoire ». Et il faut entendre ici l'« histoire » dans sa double acception, sur le versant factuel « ce qui s'est passé » et sur le versant narratif et épistémologique « récit de ce qui s'est passé », reconstruction du passé à visée commémorative ou scientifique. L'auteur, dans son *Discours de Stockholm* (1986), rappelait d'ailleurs comment les circonstances de son existence l'avait amené à observer de près certains temps forts du siècle qu'il avait en quelque sorte traversé, tout en avouant ne jamais encore, « à soixante-douze ans, [avoir] découvert aucun sens à tout cela » :

Je suis maintenant un vieil homme, et, comme beaucoup d'habitants de notre vieille Europe, la première partie de ma vie a été assez mouvementée : j'ai été témoin d'une révolution, j'ai fait la guerre dans des conditions particulièrement meurtrières (j'appartenais à l'un de ces régiments que les états-majors sacrifient froidement à

l'avance et dont en huit jours, il n'est pratiquement rien resté), j'ai été fait prisonnier, j'ai connu la faim, le travail physique jusqu'à l'épuisement, je me suis évadé, j'ai été gravement malade, plusieurs fois au bord de la mort, violente ou naturelle, j'ai côtoyé les gens les plus divers, aussi bien des prêtres que des incendiaires d'églises, de paisibles bourgeois que des anarchistes, des philosophes que des illettrés, j'ai partagé mon pain avec des truands, enfin j'ai voyagé un peu partout dans le monde... [...]¹

§2 Mais l'histoire factuelle, l'écrivain l'a également rencontrée par le truchement familial, l'expansion coloniale française ou la Première Guerre mondiale à travers les parcours du père et de la mère, les guerres révolutionnaires ou napoléoniennes à travers celui de l'ancêtre L.S.M.² – sur lequel l'ample roman *Les Géorgiques* (1981) enquête à sa manière –, ou tout simplement par le biais d'une culture plurielle qui jette, entre autres directions, des coups de sonde du côté des *res gestae* romaines (*La Bataille de Pharsale*, 1969), de l'histoire du continent américain (*Les Corps conducteurs*, 1971) ou encore du passé soviétique et de l'évolution de la Russie (*L'Invitation*, 1987). Toutefois, l'histoire n'est nullement chez Simon, l'arrière-plan d'une intrigue romanesque ou le support chronologique d'une trame narrative fluide. Elle est, dans chacun de ses ouvrages, une entité problématisée, interrogée dans ses éléments constitutifs, soumise à un jeu de définitions multiples. On pourrait aller jusqu'à dire que le romancier a une manière très singulière de se colleter avec l'histoire, presque d'en découdre avec elle, et *L'Acacia*³, qui se centre plus spécifiquement sur les expériences parallèles d'un brigadier et de son père, derrière lesquels, en dépit de l'anonymat des protagonistes, on devine le moi de l'auteur et la figure paternelle de Louis Simon⁴, ne déroge pas à cette règle.

§3 Rappelons-le, dans sa phase de réception, *L'Acacia* a, comme tant d'autres textes de Simon, surpris ses lecteurs. En témoignent les étiquettes diverses qui ont pu lui être accolées « autobiographie familiale », « autobiographie à la troisième personne », « chro-

¹C. Simon, *Discours de Stockholm*, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 24.

²Le général Jean-Pierre Lacombe Saint-Michel, arrière-grand-père de la grand-mère maternelle de Claude Simon.

³Édition de référence, Claude Simon, *L'Acacia* (1989), Les Éditions de Minuit, coll. « Double », 2016.

⁴Un historique du « 24^e de marine 1902-1982 », où Louis Simon a servi, a été adressé à l'auteur par le Colonel Baux, ancien de ce régiment, à l'époque où Claude Simon, ayant amorcé l'écriture de *L'Acacia*, était en recherche de documents sur la carrière militaire de son père. Des extraits de ce fascicule ont été publiés et présentés par D. Zemmour dans *Cahiers Claude Simon*, n°11, *Relire L'Acacia*, dir. J. Gleize et D. Zemmour, PUR, 2016, p. 183-192 ; voir également F. Mouriès, « La carrière militaire de Louis Simon (1874-1914) » dans *Cahiers Claude Simon*, n°7, dir. A.-Y. Julien, PUP, 2011, p. 167-173.

nique familiale », « roman de guerre », « récit de quête », « biographies parentales⁵ ». Il reste que Simon, lui, persiste dans l'appellation de « roman », insistant par là, comme il l'a souvent rappelé, sur le potentiel de métamorphose des éléments-souches – si personnels soient-ils – que seule peut faire fructifier une écriture romanesque en acte⁶. Peut-être, dans ce cas, pour saisir une telle spécificité scripturale faut-il tenter de comprendre comment Simon romancier travaille le matériau historique, le « cela a été » aussi bien que le « on dit que cela a été » et partant, le matériau mémoriel, car il n'est pas d'histoire sans l'apport de témoins, s'exprimant à titre individuel.

§4

Il convient donc, à nos yeux, d'interroger d'abord ce rapport polémique avec l'histoire tel qu'il se dessine dans le roman de 1989. À quelles définitions répond cette histoire suspectée, refusée, honnie même ? Est-ce à dire que le seul rapport au passé acceptable aux yeux de l'écrivain passe par le canal mémoriel, qui est l'accès individuel aux perceptions du passé ? Quels sont alors les traits principaux de cette phénoménologie de la mémoire ? De ces traits découle-t-il une poétique de la mémoire ? Peut-on pour autant s'en tenir à un traitement péjoratif de la donnée historique dans cette œuvre ? Le roman n'accueille-t-il pas une interrogation plus philosophique, qui fait de l'histoire tantôt le lieu d'une expérience partagée, c'est-à-dire une histoire culturelle avant la lettre, tantôt le théâtre d'une représentation tragique de l'existence dont seul l'art peut s'accommoder ?

L'HISTOIRE DESCENDUE DE SON PIÉDESTAL

Le refus d'une histoire idéalisée

§5

La défiance de Claude Simon s'exerce d'abord par rapport à ce qu'on appelle parfois l'histoire officielle, l'histoire comme récit idéalisé et comme collection de faits saillants et illustres. Évidemment, un tel parti-pris se décèle lorsque le romancier revient, à travers la trajectoire du brigadier, sur les expériences traversées par celui-ci de la mobilisation, du cantonnement ou de la débâcle. Une défiance d'ailleurs énoncée de manière appuyée tout au long de l'œuvre, et avec une acuité singulière depuis *La Route des Flandres* (1960). De ce point de vue, Simon prend la relève de tous les écrivains qui, au XX^e siècle, sous le

⁵Pour une réflexion sur l'identité générique du texte et la manière dont il a été reçu, voir C. Simon, *Œuvres II*, édition établie par A. B. Duncan (avec B. Bonhomme et D. Zemmour), « Notice » de *L'Acacia*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1570-1587. Sur la question du positionnement de l'écrivain par rapport à la matière autobiographique de ses textes, on peut également consulter *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon* de D. Viart (PUF, « écrivains », 1997).

⁶Voir « Entretien avec Claude Simon » réalisé par M. Alphant : « Et à quoi bon inventer », *Libération*, 31 août 1989, repris dans *Cahiers Claude Simon*, n°11, op. cit., p. 19-24.

choc du premier grand conflit mondial⁷ en particulier, ont voulu conter « leur » guerre et non la guerre qu'on prétendait leur dépeindre, en amont ou en aval des événements, et qui, de ce fait, ont dénoncé la fausseté des discours héroïques élaborés en leur temps par la classe politique ou le haut-commandement, fort éloignés des réalités inhumaines de l'épreuve à endurer ou endurée. Ce traitement parodique d'une histoire à coloration épique est très présent dans *L'Acacia*, il donne lieu à l'exercice d'une ironie sarcastique contre un pouvoir militaire et politique qui invente des héros là où il n'y a que des morts ou des « manquants⁸ » (p. 41). Les exemples en seraient multiples⁹.

§6

Qu'il suffise ici de noter que le refus de toute idéalisation se fait en particulier sentir à travers le motif très célinien du « casse-pipe », qui intervient dès la section II. On sait que Céline a choisi l'expression populaire lexicalisée comme titre d'un roman¹⁰, *Casse-Pipe*, ébauché en 1937, publié en revue puis en volume chez F. Chambriand (1949) mais resté inachevé, et que ce texte conte une fois encore l'apprentissage accéléré du chaos guerrier. Mais déjà, dans *Voyage au bout de la nuit* (1932), le romancier mettait éloquemment en lien l'épreuve du feu et la symbolique du tir forain¹¹. Même jeu d'assimilation dans *L'Acacia* où les « petits cavaliers » du régiment du brigadier « sembl[ent] avancer immobiles, entraînés par quelque mécanisme, comme ces silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail qui défilent en oscillant faiblement dans les baraques de tirs forains entre les plans d'un décor découpé lui aussi dans des feuilles de zinc » (p. 47)¹². Manière, on le comprend, de dire la vulnérabilité d'une armée à la progression plus subie que véritablement agie.

§7

L'ironie narratoriale s'exerce aussi contre l'inanité des décorations à titre posthume. De ce point de vue, la séquence de la citation du régiment du père à l'ordre de l'armée est exemplaire : gestuelle théâtrale des acteurs, rigidité des uniformes (décrits ici avec une

⁷Voir P. Schoentjes, *Fictions de la Grande Guerre, Variations littéraires sur 14-18*, Classiques Garnier, 2009.

⁸Terme ironique qui invalide la notion de « morts pour... ».

⁹Parmi les études récentes sur cette question, voir C. Yapaudjan-Labat, « Mémoires de l'épopée dans *L'Acacia* de Claude Simon » dans *Cahiers Claude Simon*, n°11, op. cit., p. 97-109.

¹⁰L.-F. Céline, *Casse-pipe*, suivi du *Carnet du cuirassier Destouches*, Gallimard, coll. « Folio », 1975.

¹¹Rappelons que la « crise de folie » de Ferdinand Bardamu, non encore remis de sa blessure de guerre, se déclenche alors qu'il se promène avec Lola, la jeune Américaine, au parc de Saint-Cloud, parmi des baraques foraines abandonnées, non loin d'un stand de tir désaffecté, « *Le Stand des Nations* » (L.-F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, coll. « Folio », 1993, p. 78-81).

¹²Analogie qui intervenait déjà au tout début de *La Route des Flandres* (1960), mais avec l'accent mis sur les tireurs ennemis : « pas la guerre, mais le meurtre, [...] les types tranquillement installés comme au tir forain derrière une haie ou un buisson et prenant tout leur temps pour vous ajuster, le vrai casse-pipe, en somme » (Les Éditions de Minuit, coll. « Double », p. 17).

minutie appuyée), désolation de la campagne environnante, « voix [...] affaiblie, ténue » de l'officier en charge de la lecture, apparition /disparition quasi-filmique du général commandant motorisé, présence obstinée de la pluie et du vent, matérialisée par un « bruit de soie mouillée » (p. 57), incongruité sonore de la marche militaire de clôture, repliement de l'étendard dans sa « gaine d'étoffe noire et huilée », auquel succède le « et ce fut tout », très simonien, articulé sur un démonstratif à antécédent extensif, par lequel se suggèrent une fin d'épisode mais aussi un constat de finitude. À cela s'ajoute la désignation du lieu cérémoniel : « sur le plateau de Valmy », à proximité de « la statue du général qui cent-vingt ans¹³ auparavant avait mis en déroute au même endroit une armée d'invasisseurs » (p. 57). Il y a là une façon de signifier l'équivalence des victoires et des défaites, la vanité des commémorations, l'annihilation des prétendus hauts-faits du passé¹⁴, dont seules témoignent désormais les gesticulations d'un soldat « de bronze » (p. 58).

La mise à mal de la chronologie

§8 Qui ne sait, par ailleurs, que le refus de toute linéarité narrative, et à travers celle-ci une pensée neuve de l'organisation de tout récit, est un des marqueurs du mouvement du Nouveau Roman¹⁵ auquel, dans son moment d'ébullition et de combat, Simon s'est apparenté ?

§9 Or, lorsque l'histoire se donne comme savoir et discours, du moins dans sa phase positiviste et historicisante (fin du XIX^e, début du XX^e siècle), elle passe par un récit ordonné et hiérarchisé des faits passés et glisse aisément vers une lecture déterministe des enchaînements événementiels. Mais il se trouve que cette logique de « chaîne des causes et des effets », du moins dans un cadre romanesque, Claude Simon n'a cessé de tempêter contre son arbitraire dans chacun de ses essais à visée théorique. Il ne fallait donc pas s'at-

¹³En réalité, cent-vingt-deux ans : il s'agit du général François Christophe Kellermann (1735-1820), officier rallié à l'armée révolutionnaire qui, en tant que subordonné du général Dumouriez, remporta à Valmy, le 20 septembre 1792, une victoire décisive sur les Prussiens commandés par le duc de Brunswick.

¹⁴Dans le passage où le brigadier, tout récemment revenu dans sa ville d'origine, est censé se confier à la putain rousse qui l'accueille un jour sur deux, son discours tourne à l'explosion de sarcasmes contre le colonel de son régiment, suspecté au nom des traditions de l'honneur, d'avoir voulu rejoindre « l'empyrée des colonels tués sur leurs chevaux » (p. 295), et d'avoir cherché à être reconnu par « ceux d'Azincourt, de Pavie et de Waterloo » (p. 296). Bouffonnerie amère, ici encore dans la veine célinienne : « Vous souvenez-vous d'un seul nom par exemple, Lola, d'un de ces soldats tués pendant la guerre de Cent Ans ? » (L. F. Céline, *Voyage au bout de la nuit*, *op. cit.*, p. 88.)

¹⁵Pour un éclairage sur la place singulière de Claude Simon dans le mouvement du Nouveau Roman, voir F. Dugast-Portes, *Le Nouveau Roman, une césure dans l'histoire du récit*, A. Colin, 2005.

tendre à ce que la guerre du père et celle du fils (argument central du texte de 1989), avec les deux scansion fortes que sont 1914 et 1939-1940 soient traitées en succession¹⁶. Et de fait, Simon ne se soumet en rien à la contrainte chronologique, non seulement il travaille sur le jeu d'alternance des séquences qui ont trait à la Première ou la Seconde Guerre et structurent globalement le texte, mais le fil de chacun de ces parcours n'est pas déroulé dans le sens attendu. Et par une utilisation virtuose de prolepses et d'analepses, l'écrivain introduit dans sa narration d'autres périodes-clés de l'histoire, expansion coloniale au début du siècle, montée des périls en Europe dans les années 1930, guerre d'Espagne¹⁷... Ajoutons que cette « déchronologisation » est peut-être d'autant plus voyante que les dates sont exhibées, sur le mode paratextuel, comme titres de sections. Et que dire de ces parties du texte où le principe même d'une datation homogène est balayé, comme cela est le cas pour la section VII « 1982-1914 » ou pour la section XI avec ses étonnants points de suspension « 1910-1914-1940... », mais qui n'en rassemblent pas moins, sur le mode du pêle-mêle, des épisodes éminemment sombres ?

§IO

Ce que le romancier tire de l'entrelacement des séquences centrées sur la guerre du père ou celle du fils, c'est évidemment l'idée d'un cycle, et même d'un cycle absurde. D'un parcours à l'autre, des différences de traitement tonal subsistent, assurément. Il reste que des traits situationnels tendent à se recouvrir, au moins partiellement (chevauchées, transports de troupes, rituels militaires) et que le lecteur ne sort pas indemne de cette impression de déjà-vu ou de déjà-lu.

Le soupçon porté sur tout savoir historique

§II

¹⁶Voir M. Calle-Gruber, chapitre « Une autobiographie de l'écriture », dans *Le Grand Temps. Essai sur l'œuvre de Claude Simon*, PU du Septentrion, « Littératures », 2011, p. 149-166. Et voir également M. Calle-Gruber, *Claude Simon, une vie à écrire*, Éditions du Seuil, coll. « Biographie », 2011, plus particulièrement p. 377-402.

¹⁷C'est dans le cadre d'une rétrospection synthétique amère du réserviste que Simon introduit ici des fragments narratifs liés à la révolution en Catalogne (p. 186-190). On sait combien l'écrivain a été marqué par son séjour à Barcelone en septembre 1936. Rappelons que nombre de ses romans et de ses textes portent la trace de cette expérience mêlée d'espérance juvénile en un projet idéologique et d'approche sidérée de la violence à l'état pur, sur arrière-plan de luttes inexpiables entre groupes révolutionnaires : elle transparait dès *La Corde raide* (1947), traverse *Le Sacre du printemps* (1954), mais elle est au centre du roman *Le Palace* (1962), dont l'écriture manie les catégories du grandiose et du grotesque à la manière du drame historique shakespearien. Et elle nourrit encore partiellement *Histoire* (1967) et *Les Géorgiques* (1981), à travers la trajectoire de O., double fictionnel de l'écrivain militant George Orwell, auteur de *Hommage à la Catalogne* (1938), texte avec lequel le roman de 1981 entre en débat.

La dimension critique d'une histoire qui se prétendrait science humaine, filtre objectif de choses dites, n'est pas non plus épargnée. Ainsi faut-il comprendre la diatribe portée au compte du discours du brigadier sur la non-fiabilité du témoignage. L'effort de récit lui-même est dit trompeur et falsificateur ; la narrativité imposée *a posteriori* déforme parce qu'elle prétend donner forme à l'informe :

quand il essaya de raconter ces choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'évènements telle qu'un esprit normal [...] pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité [...] (p. 280)

§12

On le voit, par-delà le doute visant le récit-témoignage, c'est l'un des griefs contre la prétention historique qui s'énonce : comment oser se porter garant du passé ? Comment prétendre réduire un « cela a eu lieu », avec sa dimension de simultanéité, à un ensemble d'évènements discrets, identifiables et cohérents ? Si l'histoire, qu'elle soit officielle, historisante ou tentative de reconstruction à visée scientifique, est donc non pertinente pour une saisie du temps révolu, il faut peut-être émettre l'hypothèse que le seul rapport acceptable au passé dépend, pour Claude Simon, d'une approche reconfigurée d'une mémoire individuelle, c'est-à-dire d'une collection de moments intériorisés et constamment reformulés par un sujet, qui ne peut, en définitive, répondre que de lui-même.

UNE PHÉNOMÉNOLOGIE DE LA MÉMOIRE

§13

Difficile de ne pas entendre dans *L'Acacia* un chant de la mémoire, mais d'une mémoire qui se déclinerait sous toutes les formes possibles : personnelle, familiale, collective... L'inspirateur est ici Proust dont Simon dira souvent la capacité, ne serait-ce que par un mode de description inédit, à faire affleurer, à l'occasion d'une même séquence, « le passé et le présent, le près et le loin¹⁸ ». Nous nous appuyerons sur les catégories de Paul Ricœur dans *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli* (2000)¹⁹ pour montrer de quelle manière le romancier n'évite ici aucune des composantes d'une phénoménologie de la

¹⁸C. Simon, « Le poisson-cathédrale », dans *Quatre conférences*, Les Éditions de Minuit, 2012, p. 36-37.

¹⁹P. Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2000.

mémoire²⁰ puisqu'il trouve une réponse, en termes de poétique romanesque, aux questions « Qui ? » (« Qui se souvient ? »), « Quoi ? » (« De quoi se souvient-on ? ») et « Comment ? », (« Par quels processus passe-t-on pour se souvenir ? »).

Qui se souvient ?

§14

L'Acacia est assurément un récit à la troisième personne, et sans doute Simon avait-il besoin du face à face entre le « il » du fils et le « il » du père, alourdi par les coïncidences de dates funestes partagées. Il n'avait pas moins besoin de la rencontre du « il » de l'adulte (qui fut « l'enfant ») et du « elle » de la mère, deux fois morte (p. 206), du fait de son veuvage et d'une maladie incurable trop tôt déclarée. Nous y reviendrons. Ceci dit, comment ne pas apercevoir derrière le « il » de celui qui fut « le brigadier », surtout dans les séquences où la narration ne se départit guère de l'imparfait d'un passé saisi dans sa durée ou du présent de coïncidence avec l'instant révolu, un Je focalisateur certain et un Je narrateur latent. Après tout, le lecteur de Simon a déjà pratiqué ces glissements pronominaux qui vont du « il » distancié (« Georges pensant ») au Je d'adhésion au passé tout au long de *La Route des Flandres* (1960). Ajoutons que dans *L'Acacia*, « je » sujet grammatical n'est pas non plus absent, loin de là ; il réapparaît à l'occasion de propos rapportés ou de pensées citées du protagoniste. Or, ces phrases à la première personne sans guillemets – entre autres exemples, « Seulement je n'ai perdu aucune bataille, bon dieu ! Je n'ai même pas fait la guerre », ou « Seulement, il n'avait pas le droit de nous, de me... » (p. 347) – tracent incontestablement leur sillon. L'intrusion de la première personne installe le lecteur entre la perception d'un « il » et d'un « je », ou, du moins, renforce en lui le sentiment d'avoir entendu « je me rappelais » derrière les innombrables « il se rappelait »...

§15

Non dénués d'une efficacité organisatrice et d'une coloration subjective sont également les bilans mémoriels qui interviennent en certains points du texte et s'appuient sur une date-seuil coïncidant avec un âge, en l'occurrence ici vingt-six ans (p. 161, p. 186), perçu à travers une songerie mélancolique, comme susceptible de ne pas être dépassé, puisque le réserviste allongé dans le train le menant à son lieu de cantonnement sent

²⁰N'oublions pas que l'épigraphe de *L'Acacia* est empruntée à l'ouverture des *Quatre Quatuors* du poète T. S. Eliot (*Four Quartets*, écrits entre 1936 et 1942 et publiés en volume en 1943 à New-York), plus précisément aux premiers vers du quatuor I « Burnt Norton ». On sait qu'Eliot, nourri pour sa part de diverses traditions spirituelles (mystiques chrétiennes et méditation bouddhiste), entendait s'éloigner d'une actualité d'angoisse ou de désastre par l'accès, à travers l'exercice poétique, à une temporalité non compartimentée et transgénérationnelle (T. S. Eliot, *Quatre Quatuors*, trad. P. Leyris, notes J. Hayward, Éditions du Seuil, « Le Don des langues », 1950, p. 10).

l'imminence possible de sa mort : « maintenant ... ». Sans doute l'auteur ne donne-t-il pas au lecteur accès au point de surplomb de l'énonciation, tout au plus suggère-t-il des moments où le « Je » dissimulé derrière le « il » est dit se confier à autrui, se raconter ou encore évoquer le drame familial. En relèvent la narration laborieuse à la prostituée rousse ou l'échange pudique avec les vieilles parentes daté de 1982. Mais ces plongées ponctuelles, en esquissant un « il se souvenait qu'il se souvenait », dynamisent le rapport au passé et créent une profondeur de champ mémoriel, d'autant qu'elles jouent sur des bribes de récit de vie que le lecteur familier de Simon ne saurait ignorer.

§16

Il reste que, comme Claude Simon fait prévaloir le régime romanesque, il s'autorise par le biais de la focalisation plurielle à doter d'autres personnages du processus du souvenir en acte. Ainsi en est-il de la séquence où l'une des vieilles cousines est censée revoir la silhouette histrionique, porteuse de la nouvelle de la mort du capitaine, s'agitant par saccades sur la plage estivale, et renouer ainsi, d'une certaine manière, avec un désespoir et des pleurs d'enfant (p. 203). La force du roman réside aussi dans ce subtil travail de montage des perspectives de remémoration.

De quoi se souvient-on ?

§17

Sur ce terrain du matériau mémoriel, comment éviter, même s'il s'agit d'un fragment textuel souvent cité par la critique simonienne, d'en revenir à l'ouverture de la « Préface à *Orion aveugle* (1970)²¹ », qui constitue l'un des textes où Simon s'est expliqué de manière éloquente sur son mode d'écriture spécifique :

Avant que je me mette à tracer des signes sur le papier, il n'y a rien, sauf un magma informe de sensations plus ou moins confuses, de souvenirs plus ou moins précis accumulés, et un vague – très vague – projet.

C'est seulement en écrivant que quelque chose se produit dans tous le sens du terme²².

§18

Deux enseignements ici : c'est du côté de la part sensorielle de la mémoire que l'écrivain cherche sa provende et c'est au travail des mots, encore et encore, qu'il s'en remet

²¹Claude Simon, *Orion aveugle*, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1970. Pour un dossier sur le texte *Orion aveugle*, voir *Cahiers Claude Simon*, n° 6, dir. A.-Y. Julien, PUP, 2010, p. 65-111.

²²« Préface à *Orion aveugle* », dans C. Simon, *Œuvres*, édition établie par A. B. Duncan (avec la collaboration de J. Duffy), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1181.

pour faire surgir « des ensembles insoupçonnés de résonances et d'échos²³ », susceptibles de figurer ce temps arborescent, vécu de l'intérieur, par tout sujet.

§19

L'Acacia ne cesse en effet de mimer le processus mémoriel en valorisant une mémoire du corps à travers le souvenir des impressions sensibles : songeons, par exemple, dans la section II « 17 mai 1940 », à l'obsédant « bourdonnement de guêpe » (p. 30) du moteur de l'avion mitrailleur ennemi, ou dans la section IV « 17 mai 1940 », au « sourd bourdonnement, à peine audible » des trois blindés allemands qui s'avancent « à vingt-mètres d'intervalle » (p. 90), au ploïement du corps du soldat en position de « quatre pattes » (p. 88), à la restriction de son champ visuel à la seule « haie » qui vient... ou encore la survenue du chant du coucou, qui dit la reprise de contact du sujet avec la vie des sens, après la phase éprouvée du risque fatal. Si Claude Simon n'utilise pas systématiquement dans ces passages le « il se souvenait » ou « il pouvait se rappeler », c'est le mode insistant de la notation²⁴ qui imprime à ces épisodes le tempo du souvenir.

§20

Il faudrait d'ailleurs s'attacher à la reprise de certaines séquences, relevant de cette mémoire du corps, comme celle du cirage interrompu des « houseaux » au moment de la réception de l'« ordre d'alerte » : dans le premier cas (II, p. 43-44), c'est une fébrilité anxieuse qui transparait à travers le gros plan sur les mains maladroites du brigadier peinant à refermer « la boîte rouge et noire », dans le second, c'est une excitation presque suspecte qui se déclare à l'instant du coup d'œil sur « la cire d'un rouge gras » et le couvercle de la boîte où figure « en noir sur fond rouge la tête [d'un] lion²⁵ » (VIII, p. 253). Qu'est-ce qui justifie le bougé du point de vue et les indices de disparité tonale ? Le choix du contexte antérieur, évidemment : dans la partie II, le retour sur images s'est attaché à l'enfer du désastre subi et les phases les plus aigües de ce désastre ont été rappelées avant l'allusion à la scène paisible du cirage méticuleux du houseau ; dans la partie VIII, le parti-pris narratif est autre, plus large : le fragment concerné est précédé d'une évocation de cette étrange période de suspens qui a eu nom « drôle de guerre²⁶ » dans les manuels d'histoire (p. 247-252). Manifestement, Simon entend capter l'incroyable mobilité du phénomène mémoriel qui jamais ne restitue le même, l'opération de remémoration

²³ *Ibid.*, p. 1182.

²⁴ Sauf erreur, quinze occurrences du mot « haie », puis six occurrences du mot « coucou » dans la section IV, auxquelles s'ajoutent quelques mentions du cri de l'oiseau ou d'un oiseau analogue.

²⁵ Séquence importante, comme en témoigne le fait que Simon a pensé, parmi les projets titulaires envisagés pour le roman de 1989, au titre « Le Lion noir ».

²⁶ Expression que le romancier, pour sa part, n'emploie pas. Rappelons que les mois de l'hiver 1939-1940 au froid « cosmique » font l'objet d'une évocation somptueuse dans *Les Géorgiques* (1981) (Les Éditions de Minuit, p. 100-139).

ne cessant de se renouveler²⁷ ; seule la plasticité de la langue est à même d'épouser une telle variabilité – ou de la générer –, puisqu'on se souvient « en mots ».

§21

Ce travail de reprise incessante d'un fragment narratif ou descriptif, donné pour séquence mémorielle – mais toujours remodelé – se manifeste à l'échelle de l'œuvre entière. Il serait sans doute légitime de se demander comment *L'Acacia* offre en nombre des variantes de variantes (encore retravaillées par exemple dans *Le Jardin des plantes*, 1997)²⁸ puisqu'il s'agit d'un trait structurel fondamental de l'écriture simonienne. Mais un tel propos déborderait l'objet de cette réflexion.

Selon quels processus se souvient-on ?

§22

Toute mémoire, pour s'éveiller, a besoin de circonstances favorisantes : fréquentation mentale d'un site privilégié, garant de passés emboîtés, ou consultation d'archives familiales à partir desquelles la rêverie peut librement se déployer. Tous les textes de Simon accueillent ce « comment » du souvenir. *L'Acacia* ne minore pas la vertu de tels éléments déclencheurs, revenant par exemple sur le génie propre de la grande maison perpignanaise, définie comme « un îlot, une sorte de lieu épargné, préservé dans l'espace et dans le temps » (p. 200-201), favorable aux effets de palimpseste. Au claquement imaginé de la « porte passante » du portail au-delà duquel se serait effacée la silhouette équestre du père (p. 211), répond le bruit sourd du « vantail » refermé avec précaution par le fils (p. 348), tentant à sa façon de revivre, après le traumatisme guerrier, à l'occasion de ses échappées nocturnes au bordel. Cette présence du lieu transgénérationnel est récurrente chez Claude Simon, elle prend néanmoins une intensité certaine dans *Histoire*²⁹ et *L'Acacia* et le principe de gémellité induit est encore accentué par l'effet de boucle inversée de l'excipit du roman de 1989, rejoignant l'incipit de celui de 1967.

§23

²⁷C'est dans le sillage énonciatif de l'adverbe de temps « Maintenant » que sont rassemblés, dans *Le Jardin des plantes* (1997), trois souvenirs de moments potentiels d'imminence fatale, dont celui du cirage des houseaux (LesÉditions de Minuit, p. 309-310).

²⁸Voir C. Simon, *Œuvres*, « Notice » de *L'Acacia*, op. cit., p. 1582-1585. Voir également C. Guizard, *Bis repetita. Claude Simon, la répétition à l'œuvre*, L'Harmattan, 2005. On peut aussi s'intéresser à la manière dont Simon retravaille un récit court déjà publié en revue et réinséré dans un roman : tel est le cas du texte « Babel », écrit en 1952, accueilli en octobre 1955 dans la revue *Les Lettres nouvelles* et dont on retrouve maints éléments dans la trame de la section VI de *L'Acacia*, qui ouvre à la séquence narrative seconde d'un voyage en Europe. Texte reproduit avec l'aimable autorisation de Réa Simon et présenté par nos soins dans *Cahiers Claude Simon*, n° 7, op. cit., p. 9-37.

²⁹Pour un dossier sur le texte d'*Histoire* (1967), voir *Cahiers Claude Simon*, n° 6, dir. A.-Y. Julien, PUP, 2010, p. 23-63.

Quant aux traces des archives familiales, elle abondent : photographies du père envoyées des colonies à ses sœurs, cartes postales de soupirants divers reçues par la mère et agrémentés de compliments convenus, cartes postales de ruines de guerre transmises par la veuve à ses proches, allusion aux dix-neuf cartes postales adressées par le père le même jour à la jeune fiancée qui l'attend par-delà les mers, témoignage d'une incontestable flambée amoureuse³⁰. . . La critique simonienne a souvent exploré ces dispositifs complexes de collages ou de pseudo-collages pratiqués par l'écrivain avec des mécanismes connexes de spécularité, familiers à tous les Nouveaux Romanciers. Nous ne nous y attarderons donc pas. Simon, en tout cas, sait admirablement procéder à la narrativisation d'une description de cliché, traiter un tableau de personnages « à la manière d'une photographie » ou prétendre évoquer le faire photographique compulsif d'un de ses protagonistes³¹ (cette frénésie est ici prêtée à la mère). Pas d'effet de réel, mais un jeu de bougé visuel, vertigineux, qui invite le lecteur à s'interroger sur la nature et la diversité des médiations engagées par l'écriture. Et il suffit parfois au romancier de s'en remettre à un leit-motiv, pour dire le pathétique d'une mémoire obsédée par un simple portrait, trop longtemps vu à travers les yeux d'une veuve, celui de l'homme « à la barbe carrée » et « au regard de faïence », qui apparaît si souvent au fil des pages de *L'Acacia*.

AUTRES VISAGES DE L'HISTOIRE

Du côté d'une histoire culturelle

§24

Il serait pourtant réducteur de ne valoriser dans ce texte que ce qui est au diapason d'une mémoire individuelle. En témoigne d'ailleurs la nature des archives familiales exploitées, si « génériques », si intrinsèquement mêlées aux documents ordinaires d'une société, d'une époque, de moments troublés du passé collectif (titres et unes de journaux, listes des centres mobilisateurs, images tremblotantes de films d'actualité de la Grande Guerre, notification de la « croix de la légion d'honneur » décernée à titre posthume...). À cet égard, l'anonymat des protagonistes, maintenu tout au long du roman, prend tout son sens. Derrière des individus se dessinent des groupes dans leur environnement social, avec leurs façons de sentir et d'imaginer ou les déterminismes socio-économiques

³⁰Voir la « Note » sur les cartes postales d'*Histoire* (D. Zemmour), C. Simon, *Œuvres II, op. cit.*, p. 1408-1414.

³¹On ne saurait oublier le personnage de Montès, objet de fascination du Je narrateur dans *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (1957), dont l'appareil photographique est dit être le « troisième œil ».

qui pèsent sur eux³². Histoire et géographie³³ s'allient sous le signe de la longue durée. L'attention aux structures mentales d'un groupe en une période donnée fait parfois songer à la démarche historique (proche d'une anthropologie historique), qui s'est frayé une voie tout au long du XX^e siècle à partir de la fondation de l'école des Annales en 1929, s'est ramifiée à maintes reprises et se prolonge aujourd'hui encore dans une histoire culturelle. Le choc des milieux, paternel et maternel, est abordé avec cette lunette. L'armée, celle de 14, comme celle de 39-40, se révèle sous toutes ses facettes, jeunes recrues bruyantes de la société paysanne à la « sauvage docilité », officiers de marine évoquant « les souvenirs des fumeries d'Hanoï » ou gradés de la cavalerie en mai 1940, habités par une seule pensée : « “La cavalerie française ne fuit pas” » (p. 296). Comment dire d'ailleurs le désordre d'une armée « défaite » sans avoir donné accès à ce dont elle est « faite » ? Claude Simon ne saurait se confondre avec le chroniqueur d'un siècle traversé par deux guerres. Simplement, des éclats de chronique s'insèrent dans le tissu du texte, conférant cette fois à l'histoire évoquée un statut d'expérience partagée.

L'Histoire, vieille ogresse vorace

§25

Mais point aussi tout au long de *L'Acacia*, une interrogation, concernant globalement le rapport de l'homme à l'histoire, de portée plus philosophique, infiniment angoissante, celle-ci : la question est de savoir si l'histoire en tant que processus d'ordre humain est finalement identifiable. Simon rejoint tous ceux qui, au moment de la montée des périls ou après la Seconde Guerre mondiale, ont douté de la pertinence de toute foi humaniste, y compris de celle qui se réfugie dans l'espérance historique d'une perfectibilité et d'un accomplissement collectif. Si l'on s'en réfère aux penseurs de la fin du XIX^e siècle, il s'agit d'une grille philosophique de lecture de l'histoire plus nietzschéenne qu'hégélienne (et *a fortiori* marxiste). La guerre, ou les guerres qui ponctuent l'aventure de l'humanité, apparaissent comme l'extériorisation d'une irrationalité destructrice fondamentale, cyclique, présente au cœur de chaque individu, y compris lorsque l'irrationalité prend les atours domestiqués de la discipline militaire³⁴, ou décents, de la mémoire

³²Le texte de *L'Herbe* (1958), déjà, revisitait la définition de l'« Histoire », à travers la voix de Pierre, père de Georges, refusant à celle-ci de se confondre avec « une série discontinue de dates, de traités et de batailles spectaculaires et cliquetantes », pour voir en elle un processus « sans limite » dont les acteurs ou « participants » sont aussi les anonymes, déplacés par la guerre, telle la vieille tante Marie, « faisant preuve d'autant de tranquille courage [...] que les jeunes, farauds, héroïques, désuets et absurdes Saint-Cyriens en casoar et gants blancs » (Les Éditions de Minuit, p. 34-36).

³³Voir *Claude Simon géographe*, dir. J.-Y. Laurichesse, Classiques Garnier, 2013.

³⁴N'oublions pas que le père, à partir du moment où il a intégré son régiment de marine, est le « barbare

des morts.

§26

Nul hasard si l'accent est mis, plus encore que dans *La Route des Flandres* sur la folie du colonel qui conduit son escadron vers sa perte (p. 284 ; p. 286 ; p. 317), de même que la mère, dans sa recherche effrénée d'une sépulture, est la « folle » que ses belles-sœurs s'emploient tant bien que mal à calmer (p. 72). Au fond, Simon ne laisse pas ignorer au lecteur l'équivalence entre guerre et Nature. D'où cette récurrence de l'image de la guerre en monstre engloutisseur ou, du moins, en monstre s'étant adjoint les facultés de dévastation et d'engloutissement de la Nature : on pourrait citer, entre tant d'autres exemples, le « bruit de catastrophe naturelle » (p. 33) des avions mitrailleurs allemands en repérage ; les cavaliers absorbés par la « grasse et verte campagne » (p. 42) ; la foule massée dans la gare de Perpignan, le 27 août 1939, « conglomérat d'hommes et de femmes » aux airs de « gens surpris par un orage » (p. 151), les quelques deux cents hommes débarqués au « centre mobilisateur de la cavalerie », ahuris « comme les rescapés de [...] quelque cataclysme cosmique » (p. 228)³⁵. D'où l'humour très beckettien – car pourvu d'une nuance blasphématoire, fréquente chez l'auteur de *Fin de partie* (1957) –, des sept jours de mai 1940 en genèse prolongée puis inversée (p. 43).

§27

Mais, précisément dans ce roman, ce n'est pas seulement la guerre, expression de la pulsion de mort, qui est comparée à une bête dévoratrice, c'est l'histoire elle-même qui finit par se muer en « ogresse » avide. Tout part cette fois du bruit du « vaste piétinement » des chevaux dans « le noir épais » de la nuit et de l'illusion qu'elle suscite :

la confuse rumeur de myriades d'insectes s'abattant en d'obscures nuées, dévorant les campagnes ou, pensa le brigadier, se montant les uns sur les autres, pressés sur quelque charogne déjà puante : non pas la matrice mais (comme si celle-ci contenait à la fois son origine et sa fin) le cadavre noir de l'Histoire. Puis il pensa que c'était le contraire, que c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers [...], dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucs digestifs et la rouille se chargeraient de tout réduire, y compris les molettes aux dents aiguës des éperons, en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes, peu à peu assimilés et rejetés à la fin par son anus ridé de vieille ogresse sous forme d'excréments. (p. 236).

§28

policé » (p. 120). Quant à l'armée, elle est définie comme « un reliquat de barbarie recouvert d'une sorte de vernis » (p. 76).

³⁵On notera également l'attention portée à l'inondation catastrophique qui dévasta Vernet-les-bains en octobre 1940 (p. 260), petite ville d'eau endormie où la mère séjourne pour la santé de l'enfant au mois d'août 1914 et où elle reçoit l'annonce de la mort de son époux.

Image certes grotesque et hallucinée, cauchemardesque même dans son mouvement de brusque bascule (les cavaliers saturant la surface d'un monde d'apocalypse avant d'en être les victimes impuissantes), mais surtout vision cyclique et tragique de l'existence historique de l'homme. La cohérence métaphorique du texte peu à peu se révèle : si le portrait de la mère en consommatrice de « chocolats épais » et en collectionneuse de « menus chez le gouverneur », est souvent si ironique³⁶, si sa voracité est l'un des signes de son deuil, avant qu'elle ne soit elle-même mangée de l'intérieur par la maladie – et réduite au profil d'une « lame de couteau » (p. 161) –, c'est qu'elle se confond parfois fantasmatiquement avec une nature génératrice mais aussi engloutisseuse et destructrice, accordée au pouvoir dévastateur de l'histoire.

§29

Et face au tragique de l'expérience existentielle, à la menace d'une histoire appelée à redevenir régulièrement prédatrice, un seul remède, l'art ou du moins l'effort de travail dans cette direction, matérialisé dans le cas du brigadier revenu à son point de départ, par le dessin minutieusement exécuté des « feuilles d'un rameau, [d'] un roseau, [d'] une touffe d'herbe, [de] cailloux » (p. 367) ou par l'écriture réenclenchée aux abords d'un « grand acacia », aux « folioles ovales teintées d'un vert cru » (p. 371), en d'autres termes, du fait du contact sensible avec une nature cette fois vivifiante – si paradoxal que cela puisse sembler – parce que captée sans pathos, saisie dans sa nudité non ornementale et dans son mouvement toujours recommencé d'ébrouement et d'apaisement. Cette valorisation de l'élémentaire que Claude Simon a admirée chez d'autres grands contemporains (Miró, Dubuffet, en particulier³⁷) n'est pas une pose d'esthète³⁸. Le seul engagement qui vaille, aux yeux de l'écrivain, ne repose pas sur un discours utopique, alimenté par le leurre d'une histoire idéalisée ou prétendument décryptée et comprise, il est celui de l'artiste, adonné dans le mouvement même de la langue, à l'appropriation du Temps perçu, vécu, senti, subi, remémoré et parfois partagé.

³⁶En témoigne la couleur systématiquement péjorative et « naturante » des comparants qui lui sont associés dans le début de la section V (« génisse », « paisible ruminant », « plante d'agrément »...). La mère jeune et la nature printanière de mai 1940 partagent d'ailleurs le qualificatif d'« opulent ».

³⁷Le dialogue de Simon avec le peintre espagnol est intensément lisible dans *La Chevelure de Bérénice*, texte proposé d'abord par Simon sous le titre *Femmes*, en regard d'une série de reproductions de peintures de Miró, et publié chez A. Maeght en 1966, puis sous son nouveau titre aux Éditions de Minuit (1984) ; et dans C. Simon, *Œuvres, op. cit.*, p. 551-564 ; « Notice », *ibid.*, p. 1362-1375. Pour un éclairage sur le rapport entre Simon et Dubuffet, on se reportera à Claude Simon, Jean Dubuffet, *Correspondance 1970-1984*, L'Échoppe, 1984.

³⁸Valorisation de l'infime qu'il admire aussi chez certains anciens comme Dürer, peintre du détail végétal, injustement méprisé par une critique de type académique, comme il est suggéré dans le texte de *La Bataille de Pharsale* (1969) (Les Éditions de Minuit, p. 173-174 ; p. 238).

Quelques mots à propos de : Anne-Yvonne Julien

Anne-Yvonne Julien est professeur de littérature française contemporaine à l'université de Poitiers. Une part majeure de ses travaux est consacrée au rapport entre écriture, mémoire et histoire au XX^e et XXI^e siècles (M. Yourcenar, C. Simon, P. Modiano).

Pour citer cet article

Anne-Yvonne Julien, « Tracés de l'histoire et de la mémoire dans *L'Acacia* (1989) de Claude Simon », *Op. cit., revue des littératures et des arts* [En ligne], « Agrégation Lettres 2018 », n° 17, automne 2017, mis à jour le : 07/11/2017, URL : <https://revues.univ-pau.fr/opcit/273>.