

Juillet-août 2008

Catherine Borel
Reusière 4
2024 Saint-Aubin-Sauges

Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

Un réalisme impressionnant

Essai sur *L'Acacia* de Claude Simon

Demain, puis demain, puis demain glisse à petits pas de jour en jour jusqu'à la dernière syllabe du registre des temps; et tous nos hiers n'ont fait qu'éclairer pour des fous le chemin de la mort poudreuse. Eteins-toi, éteins-toi, court flambeau ! La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fracas et de furie et, qui ne signifie rien...

William Shakespeare, *Macbeth*¹

Je ne m'y reconnais plus, je ne reconnais plus les figures, et j'ai de nouveau égaré tous ces bouts de fil que j'avais si patiemment commencé à débrouiller, à classer, à numéroter, et je me retrouve de nouveau comme lorsque toute cette histoire a commencé, courant au milieu des bruits et des formes inconnues et pourtant familières.

Claude Simon, *La Corde raide*

Claude Simon a reçu le prix Nobel de littérature en 1985. Ses romans ont été publiés aux Editions de Minuit, maison qui a la réputation de produire des œuvres dont la lecture est difficile pour le *grand public*. A la question de savoir qui connaît Claude Simon, la réponse est en général un hochement de tête dubitatif, voire négatif. Si l'écrivain avait reçu son prix en 1989, c'est-à-dire après la publication de *L'Acacia*, en eût-il été autrement ? Cet ouvrage, l'un des derniers de Simon, est certainement d'accès plus aisé que les autres, le lecteur s'y sent moins désorienté en raison d'une écriture beaucoup plus simple que celle de *La Route des Flandres*, par exemple ; cette dernière, au phrasé sinueux et complexe, met à rude épreuve la capacité d'endurance de celui qui s'y aventure ! Mais on ne refait pas l'histoire des prix Nobel et on ne peut que regretter le lectorat restreint des œuvres de Simon. Ceux qui découvrent les romans simoniens comprennent vite qu'ils sont rudes, décapants, briseurs d'illusions, et peu réconfortants quant à la qualité morale de l'humanité. *L'Herbe* met en évidence, de façon particulièrement cynique, l'impossible communication entre les hommes ; le vide qui habite les deux couples du roman est tragique, et le malaise qui en émane envahit rapidement le lecteur. De manière générale, les lecteurs de Claude Simon n'obtiendront aucune réponse à leurs interrogations sur le sens de la vie et ne verront aucun crédit accordé aux grands idéaux humanistes. L'existence est sombre, elle est constamment brisée par le deuil et bousculée par la guerre, l'amour y est vu sous l'angle d'un

¹ Traduction de François-Victor Hugo : *Théâtre de Shakespeare*, Paris, L'Ambassade du livre, 1963, tome II, p. 274.

débordement bestial, et le monde est la plupart du temps peint en gris. Pourtant, car il y a un *pourtant*, le lecteur n'en ressort pas écoeuré, mais paradoxalement libéré. Libéré des théories parfois trop prétentieuses d'un discours humaniste qui s'avère impuissant à éviter la tuerie, libéré des préjugés familiaux qui sont une entrave à l'amour, libéré face à une écriture conventionnelle qui cloisonne la spontanéité de l'écrivain, et celle du lecteur. Cela ne signifie pas que Simon refuse l'humanisme ; il raconte, avec d'abondants détails, et comme une leçon à retenir, le combat du brigadier de *L'Acacia* pour hisser, à bord d'un train bondé, un soldat repoussé par ses camarades. Si l'écrivain reste critique à l'égard de ses parents, il souligne à plusieurs reprises, avec une touche d'admiration, leur opiniâtreté à vouloir se marier, malgré des origines sociales totalement divergentes. Enfin, il s'astreint à un minutieux travail d'écriture, toujours repris, puisqu'il ne croit pas à l'inspiration, sorte d'état de grâce. Le fait de reprendre sans cesse l'écriture donne à cette dernière du mouvement et l'ouvre au questionnement sur le sens de la vie. Comme Simon ne poursuit pas sa quête de sens sur un plan métaphysique, mais plutôt dans, par, et avec l'écriture, on parlera de préférence d'une multitude de sens. Sachant qu'il ne viendra jamais à bout d'aucune énigme, Simon persiste néanmoins à les soulever. Il met ces énigmes à disposition du lecteur, offrant à ce dernier la liberté d'en poursuivre la quête selon son imagination, de les laisser de côté s'il le désire, ou d'y insérer ses propres doutes.

Comment savoir ?

Toute l'œuvre de Claude Simon est un perpétuel questionnement. Si cet essai aborde essentiellement un de ses derniers ouvrages, *L'Acacia*, il est nécessaire, toutefois, de faire une ou deux incursions dans quelques autres de ses romans, pour appuyer cette assertion. Qu'il s'agisse de *L'Herbe* (1958), de *La Route des Flandres* (1960), de *Palace* (1962) ou d'*Histoire* (1967), on constate que ce questionnement est un thème récurrent et qu'il a pour point de départ la mort du père de l'écrivain, capitaine tué le 27 août 1914, soit 25 ans exactement avant la mobilisation du fils ; ce dernier restera persuadé de devoir suivre la même voie que son père. Echapper à la mort constituera toujours pour Simon une énigme douloureuse parce que culpabilisante. Il lui faudra donc constamment creuser, revenir en arrière, reprendre les événements, pour, finalement, n'apposer qu'un point d'interrogation à son parcours d'enquêteur. Mais Simon est-il un enquêteur ? Son écriture est-elle celle d'un journaliste ? Si c'était le cas, l'écrivain partirait d'un point donné ou d'un événement

précis ; il en analyserait les causes, en déduirait les conséquences, pour arriver à une conclusion, satisfaisante ou non. Or Simon n'arrive jamais à une conclusion, pour la simple raison qu'il ne veut pas conclure ! La plupart de ses romans reprennent une part d'un roman précédent, la situent sous un autre angle, la réinterprètent, se l'approprient différemment, sans jamais clore quoi que ce soit. L'énigme demeure. Tout est sujet à question et rien n'est résolu. Le roman *Le Palace*, qui relate des faits de la guerre d'Espagne que Simon a vue de près en 1936, bien qu'il déclare n'y avoir pas vraiment participé², contient cette question, répétée plusieurs fois : « mais comment était-ce, comment était-ce ? »³, comme si l'auteur n'arrivait pas à se souvenir des événements qu'il a pourtant vécus. Dans *La Route des Flandres*, la question est plus complexe : le narrateur, par le biais de ses personnages, se demande plusieurs fois : « comment savoir ? ». Dans ce roman autobiographique, appelons-le plutôt *essai de soi*, l'auteur inscrit des bribes de souvenirs personnels qui l'ont profondément marqué. Quand il demande : « comment savoir ? », il n'avoue pas seulement un trou de mémoire, mais l'impossibilité, on aurait presque envie de dire le refus, de rendre compte avec précision et une fois pour toutes, d'expériences vécues, que celles-ci soient rapportées par l'auteur, le narrateur ou des personnages du livre.

Le questionnement s'étend à la vie des parents de l'écrivain. *L'Acacia* revient sans cesse sur la mort du père, mort énigmatique parce qu'on n'a jamais retrouvé le corps. Ce doute est d'abord très rapidement démenti par le récit détaillé de l'événement⁴. Quelques chapitres plus loin, en revanche, le narrateur reprend la question avec, cette fois, un ton nettement plus soupçonneux : « les témoignages que l'on put recueillir étaient vagues » ; puis suivent de nombreuses hypothèses, chères à Simon : « peut-être [...], ou peut-être [...], les témoins ne précisèrent pas [...], la mort fut certainement instantanée [...], de sorte que l'incertitude continue à subsister [...], rien d'autre donc que ces vagues récits [...], rien donc n'assure que [...] »⁵. Quant au décès de la mère, morte d'un cancer et de chagrin en 1924, il porte lui aussi sa part d'énigme ; non qu'il s'agisse d'un drame mystérieux, mais

² « Je n'ai pas participé à la guerre d'Espagne(ou si peu [...]) » dit Simon dans un entretien avec Mireille Calle in *Claude Simon, chemins de la mémoire*, Sainte-Foy (Québec), Le Griffon d'argile, 1993, p.7.

³ SIMON, Claude, *Le Palace*, Paris, Editions de Minuit, 1962, pp.134-135.

⁴ SIMON, Claude, *L'Acacia*, Paris, Les Editions de Minuit, 2003, p.61.

⁵ *Ibid.*, pp.324-325.

cette mort renvoie à la vie de la défunte, une vie qui elle, restera toujours floue et insaisissable pour Simon. Toute la personne de la mère suggère un questionnement ; dans un entretien avec Bernard Clavel, rapporté par Christine Genin, Simon dit qu'il ne connaît pas mieux sa mère après ce livre (*Histoire*), qu'elle reste un mystère et qu'elle est devenue un personnage de théâtre.⁶ Les proches de la famille de Claude Simon sont souvent vus sous l'angle d'une sorte de déguisement : le père n'est rien sans son uniforme, la mère reste un personnage de scène, les tantes paternelles, vieilles filles, disparaissent sous des robes empesées. Le questionnement suggère toujours une énigme, et cette énigme attire le regard sous le masque, sous le déguisement, mais sans que jamais on ne parvienne à les percer tout à fait. De ce doute fondamental au sujet de sa famille, Simon passe au doute sur sa propre personne. Tantôt, il ne reconnaît pas son image dans un miroir et se demande qui est cet homme qui le regarde : « [...] puis il pensa : "mais c'est moi", restant à regarder ce visage d'inconnu »⁷. Tantôt, il se voit réellement, mais reste « effaré de lui-même » : « ça : moi ? ça... ? »⁸. Ce questionnement sur sa personne remonte même à sa vie intra-utérine; il se voit comme « un têtard gélatineux », et de nouveau s'interroge : « moi ? »⁹.

Il n'y a pas que les événements, la famille et l'écrivain lui-même qui soient un sujet d'étonnement. La vie en général est un perpétuel questionnement. Quand Simon écrit « comment était-ce ? », il scrute sa mémoire et sait que la restitution du passé restera floue ; quand il se demande « comment savoir ? », il n'y a même plus d'objet précis à sa question. Il ne s'agit plus de la difficulté à retrouver, mais à connaître. Cependant l'intensité du questionnement culmine dans ces mots : « que savoir ? ». Ici l'écrivain pose une interrogation globale qui n'est pas loin du tragique. Il met, ou remet, le lecteur en question quant au sens même de l'existence, pas seulement la sienne, mais celle de l'humanité ; c'est une progression vers une énigme totale de la vie. Une remarque importante s'impose à cet endroit : le questionnement, chez Simon, n'est pas seulement sous-jacent aux grands problèmes de l'existence ; il touche aussi le quotidien dans ce qu'il a de plus contingent. L'exemple suivant qui n'a pourtant rien de banal, montre bien

⁶ GENIN, Christine, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon, lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Honoré Champion, 1997, p.198.

⁷ SIMON, Claude, *La Route des Flandres*, Paris, Editions de Minuit, 1960, p.105, (je souligne).

⁸ *Le Palace, op.cit.*, p.21.

⁹ SIMON, Claude, *Histoire*, Paris, Editions de Minuit, 1967, p. 402.

jusqu'où peut s'étendre l'incompréhension de l'individu face à ses propres actes, et l'indécision, voire la paralysie qui en résulte. Quand le brigadier de *L'Acacia* émergera de son état d'hypnose, bien après l'épisode de l'attaque de son escadron par des soldats allemands embusqués, il réalisera soudain sa passivité à suivre son colonel, devenu comme fou. Il ne comprendra sa propre attitude servile qu'une fois redevenu un être capable de penser, c'est-à-dire capable de structurer sa pensée, « si par pensée on entend un ensemble tant soit peu structuré de jugements, de raisonnements ou d'idées »¹⁰. Avec cet exemple, on constate que le questionnement peut être autre chose qu'une source d'angoisse latente, une *inquiétante étrangeté* (l'*Unheimlichkeit* de Freud) ; il est au contraire une garantie de survie, parce qu'il fait prendre conscience à l'individu de quelque chose d'inadmissible. On peut avancer l'hypothèse que Simon a été certainement, pendant toute son enfance et sa jeunesse, suite aux difficultés familiales mentionnées, submergé par un questionnement récurrent, paralysant au point qu'il n'a pas pu laisser le *vrai* questionnement se manifester au moment voulu. Ce qu'il aurait dû faire, c'était « jeter son cheval dans le premier chemin de traverse et s'éloigner à toute vitesse de cette route »¹¹. Ce questionnement sain, celui de la survie, bouleversait un ordre des choses auquel Simon n'a pu déroger que plus tard, au moment de réordonner sa pensée, c'est-à-dire au moment où il s'est mis à écrire. C'est donc rétrospectivement que l'écrivain rendra compte de l'événement quand, d'un commun accord, sa mémoire et l'écriture seront capables de le faire. L'écriture ne suffit certes pas à résoudre l'énigme fondamentale, intrinsèque à toute existence ; nous verrons qu'elle permet en revanche d'en prendre mieux conscience et d'ordonner un tant soit peu ce que Simon nomme le magma, souvent inquiétant, des sensations.

Il n'empêche qu'un écrivain un peu profond et sensible se heurtera toujours au mystère de l'existence et aux grandes questions qui percent après des chocs historiques, qu'il s'agisse d'histoire au sens large ou d'histoire personnelle. La guerre vécue comme soldat ou comme victime est un traumatisme ; la mort d'un père ou d'une mère en est un autre. Quand les deux événements sont liés, on peut parler de double traumatisme. L'exemple de Tolstoï, marqué par les atrocités de la Guerre de Crimée, et privé de ses parents à un âge précoce, est révélateur d'une double expérience traumatisante. Mais Tolstoï appartient à ce XIX^{ème} siècle qui utilise encore, généralement parlant, le discours épique pour décrire la

¹⁰ SIMON, Claude, *L'Acacia*, *op.cit.*, p.294.

¹¹ *Ibid.*, p.294.

guerre ; les combats de *Guerre et Paix* sont toujours rapportés d'un point de vue héroïque. Et si Stendhal bouscule cette vue des choses en faisant de Fabrice un témoin sceptique et ahuri de la situation éclatée de la bataille de Waterloo¹², on reste, jusqu'à la fin du siècle, dans la conception d'une guerre glorieuse. La souffrance, le traumatisme, le désarroi, bien qu'abondamment décrits, n'aboutissent pas forcément à une remise en question fondamentale des valeurs sur lesquelles la société s'était appuyée jusqu'alors. En revanche, après la Première Guerre mondiale, l'existence humaine ne pourra plus être qu'un immense questionnement, poussé à bout après la Deuxième Guerre.

Né en 1913, Simon a vécu ces décennies de totale remise en question du monde et de ses valeurs. Les événements historiques ont répercuté chez lui un double traumatisme : la mort de son père en 1914, puis celle de sa mère dix ans plus tard, puis un nouveau choc qui le heurte de plein fouet en mai 1940, quand il risque sa vie, pris dans une rafale de mitraillettes allemandes (la cavalerie française est en pleine débâcle dans la région des Ardennes). La remise en question fondamentale du sens de la vie, soulevée par la plupart des écrivains et des artistes après les conflits mondiaux, d'une part, le double, voire le triple traumatisme personnel vécu par Simon, d'autre part, n'ont pu que le pousser à un questionnement global au sujet de l'existence humaine, de la sienne en particulier. Contrairement donc à la plupart des écrivains des siècles précédents, et quels qu'aient été leurs malheurs et ceux du monde d'alors, on constate que Simon est un auteur du XXème siècle, marqué par un désenchantement et une désillusion irrémédiables.

Il ne s'agit pas forcément, chez lui, de la question de l'Absurde, telle que l'a soulevée Camus, par exemple. L'Absurde, pour Camus, place l'homme devant l'épaisseur et l'étrangeté du monde, mais ce malaise finit avec la mort et repose sur une certaine logique rationnelle. Chez Simon, on sent une inquiétude fondamentale issue d'une énigme qui ne sera jamais résolue. Cette énigme repose sur le mystère de la mort notamment, mais aussi de la vie, de *ma* vie. Cette inquiétude ne finit même pas à la mort, car la mort ne clôt rien. Le questionnement qui sous-tend la fin du père, nous l'avons vu, ne s'arrête jamais, parce que Simon reprend encore et toujours l'événement, sous des angles différents. C'est, pour lui, une manière de ne pas laisser le souvenir tomber dans le néant. Mieux vaut un doute que rien. S'il est impossible pour Simon de résoudre l'énigme, il ne s'agit pas, pour autant,

¹² STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, Paris, Gallimard, 2003, livre I, chap. IV.

de l'enfouir dans l'oubli. Le lecteur comprend bien le désir de Simon de garder ce questionnement en mouvement, parce que le mouvement est le signe même de la vie ; il s'interroge néanmoins sur la persistance de l'écrivain à ne rien résoudre et à entretenir une aura de mystère autour de traces pourtant existantes.

Simon n'est pas le seul écrivain à avoir été orphelin ; nous avons vu l'exemple de Tolstoï, il y en a d'autres : Rousseau, Benjamin Constant, et, au XXème siècle, Camus, Barthes, Michon. A la perte douloureuse de ses parents, on peut certes ajouter la semaine tragique de mai 1940 ; mais d'autres écrivains ont connu pareil traumatisme, ne citons pour exemple qu'Apollinaire, qui, il est vrai, n'a pas survécu à ses blessures de guerre. Le deuil que Simon a connu à l'âge de onze ans a eu des conséquences importantes pour la suite de sa vie : si la mort de son père sur le champ de bataille en 1914, appartient à l'ordre des choses, bien que tragiques, celle de sa mère, morte de chagrin, en 1924, ravive nettement la notion d'abandon pour un enfant de cet âge. Ce drame signifie à l'enfant que sa valeur à lui n'est pas assez importante puisqu'il n'a pas réussi à garder sa mère en vie; cette dernière est et restera, avant tout, une veuve inconsolable ; c'est là la source d'un très grand sentiment de culpabilité. Cette culpabilité sera ravivée à plusieurs reprises : dans *L'Acacia*, le soldat-brigadier Simon ne meurt pas, alors que tous ses camarades sont décimés par la mitraille allemande, et surtout, le fils ne suit pas la voie de son père, tué par une balle ennemie.

Sans qu'il soit nécessaire de faire de grands détours par la psychanalyse, on peut émettre l'hypothèse que Simon ne veut pas recouvrir complètement ce qui doit rester un questionnement, parce que c'est, pour lui, une tentative de maintenir vivant, par l'écriture au moins, ce qui n'est plus. Garder un mystère, c'est garder, au fond de sa mémoire, *quelque chose* en vie. Seulement ce mystère est extrêmement inconfortable pour Simon, puisqu'il repose sur un sentiment de grande culpabilité, celle d'être resté vivant au milieu de tous ces morts. Une tension permanente traverse toute l'œuvre de Simon : il ne peut résoudre l'énigme, et même il ne le veut pas puisqu'il lui faut garder une trace vivante ; mais en même temps, il ne peut vivre avec ce questionnement qui repose sur une culpabilité insoutenable. C'est donc un passé énigmatique et douloureux qui est à la source de l'écriture simonienne. En combinant la mémoire et l'écriture, Simon tentera de re-crée ce passé au moyen de traces, si douteuses soient-elles. Il serait intéressant de savoir

laquelle, de la mémoire ou de l'écriture, constitue l'impulsion première de la créativité littéraire de Simon.

La question des stimuli

Les critiques ont beaucoup parlé des stimuli qui auraient déclenché l'écriture chez Simon. Il peut s'agir de témoignages visuels qui font tout à coup ressurgir des souvenirs douloureux que l'écrivain veut alors transcrire, mais aussi d'un mal d'être récurrent que l'écriture seule pourrait exorciser. Il me semble qu'il n'est pas indiqué de s'accrocher à un point de départ plutôt qu'à un autre. C'est un peu l'histoire de la poule et de l'œuf. Il est impossible de savoir si l'écrivain a écrit parce qu'il a retrouvé des traces visuelles se rapportant à son enfance, ou s'il s'est assis à sa table de travail avec l'envie d'écrire *d'abord*. Simon lui-même hésite à répondre de façon absolue. Il est vrai que dans *Orion aveugle*, il affirme : « Avant d'écrire, il n'y a rien ». Cette assertion va dans le sens d'une écriture ressentie d'abord comme un besoin à assouvir, et non pas comme un projet prémédité de reconstituer une mémoire ou de raconter des événements. Il semble bien que Simon se soit mis à sa table de travail sans savoir qu'il allait écrire son roman *Histoire*. Christine Genin rapporte, à ce sujet, ces propos de l'écrivain : « Je n'avais absolument rien à "raconter" au sens traditionnel du terme. J'avais envie d'écrire et je n'avais pas de sujet. Alors j'ai foncé »¹³. Simon aurait donc commencé par organiser en écrivant, ce qu'il appelle un *magma* de sensations personnelles et intérieures, avant d'avoir eu sous les yeux des rappels visuels de son passé. Simon a pourtant la modestie de reconnaître qu'il ne maîtrise pas son inconscient : « [Je ne présage] en rien de ce qui se passe dans mon subconscient », dit-il à Lucien Dällenbach¹⁴. C'est donc parce qu'il est impossible de savoir de façon absolue (mais est-ce bien nécessaire ?) lesquels, des souvenirs visuels ou des sensations, ont la préséance, que nous examinerons d'abord ce que Dominique Viart appelle : *la mémoire perçue*.

On sait l'importance du regard chez Simon, sa faculté de percevoir et de décrire les gens et les objets jusque dans les moindres détails et de retenir, sur sa rétine, les images bien après qu'elles aient disparu. Cette *mémoire perçue*, Simon la convoque dans tous ses romans. Le narrateur d'*Histoire* découvre, dans les tiroirs de la commode de sa mère décédée, une

¹³ GENIN, Christine, *op.cit.*, p.308.

¹⁴ DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988, p.168.

quantité impressionnante de cartes postales, écrites des quatre coins du monde par le fiancé de cette dernière. Ce sont là des témoignages scripturaires, qu'il reprendra dans *L'Acacia*. Simon se réfère aussi à des lieux, qu'on pourrait appeler *lieux-témoins*, et qui constituent des repères géographiques. Dans *L'Acacia*, il raconte l'arrivée des tantes paternelles du brigadier, d'origine modeste, au mariage de leur frère, dans la somptueuse demeure familiale de la fiancée. L'auteur imagine le mouvement des personnages sur la scène, mais il n'invente pas le cadre géographique, puisqu'il y a réellement vécu son enfance. Plus tard, dans les derniers chapitres du livre, le narrateur se rendra dans un autre lieu, celui de la maison du régisseur de son grand-père, où vivent maintenant deux vieilles cousines. Quand Simon écrit *L'Acacia*, ces bâtiments existent encore ; il a même habité l'un d'eux un certain nombre d'années. Enfin, dans la plupart de ses romans, l'écrivain se base sur des photographies pour visualiser, puis reconstituer une scène familiale, un épisode de vie. Ces témoins oculaires servent de support à l'écrivain, mais celui-ci en use avec une extrême liberté. C'est pourquoi il vaut mieux dire que Simon, à partir d'une photographie, *crée*, plutôt qu'il ne *décrit* une scène.

Si elle s'appuie sur des références réelles, pourquoi alors parler de mémoire perçue et non, par exemple, de mémoire *photographiante*, *décalquante* ou encore retranscrite ? On rejoint ici de nouveau le questionnement et le doute de Simon. Il montre en effet qu'il est impossible de décrire une image ou de restituer une trace orale de manière réaliste et donc fidèle, et il s'en prend aux romanciers qui s'imaginent être capables de restituer objectivement une scène vue ou vécue. Sans entrer dans les discussions assez polémiques sur le fait de savoir s'il est possible ou non d'écrire un roman réaliste, on peut dire d'emblée que Simon refuse cette démarche. Il prend pour preuve l'exemple de Stendhal, dit Syndrome de Brulard ; Stendhal raconte, par la bouche d'Henri Brulard, son passage du Col du Grand Saint-Bernard avec l'armée napoléonienne ; tout à coup il se surprend à décrire la gravure représentant l'événement, au lieu de retranscrire son propre souvenir. Quoi qu'il en soit, Simon juge la mémoire incapable de restituer des détails précisément et objectivement.

Simon a certes une grande capacité à garder longtemps les images dans son regard, mais parce qu'il doute de l'efficacité, et surtout de la fidélité de toute acuité visuelle, il la met aussitôt en question. Le brigadier de *L'Acacia* n'est pas sauvé parce qu'il a *vu* le tireur embusqué, mais parce qu'il a *entendu* les jurons d'un soldat débraillé: « par contre ce que

[le brigadier] continuait à garder *imprimé sur sa rétine* [...], c'était le dos parfaitement immobile de l'autre officier »¹⁵. Ce « dos immobile » ne le sauve pas de la mort ; ce qui l'avertit du danger ce sont les cris : « Mais restez pas là [...] ! Vous êtes complètement cons ou quoi ? »¹⁶. Simon écrit rarement « il voyait » ou « je vois », mais presque toujours « il pouvait voir ». Son désir de perception est contrecarré par l'impossibilité de le satisfaire. On se demande d'ailleurs si ce n'est pas, plutôt qu'une impossibilité, un non-désir. Le fait de voir : « il voyait », est aussitôt brouillé par l'hypothèse : « ou plutôt, il pouvait voir » ; cette dernière réduit l'importance de l'objet vu, au profit de l'objet suggéré.

Ce qui intéresse Simon, c'est finalement l'envers du regard, bien qu'il sache ne jamais pouvoir y accéder. On rejoint l'interrogation et, par là même, une certaine angoisse de ne jamais comprendre tout à fait le sens des choses. C'est aussi l'idée, paradoxale dans un premier temps, que ce n'est pas la vue qui donne vie à l'objet, mais la liberté avec laquelle l'écrivain interprète, voire suggère cet objet. En ce cas, le doute sert à la conservation de la vie. Tant qu'un « peut-être » ou un « peut-être pas » est écrit, ce n'est pas le vide ou l'absence. Tant qu'un certain mystère persiste, c'est qu'il y a *quelque chose* ou, mieux encore, *quelqu'un*. On imagine sans peine l'enfant scruter les photographies de son père, puis de sa mère, s'interroger sur leurs personnes, et remonter enfin à sa propre origine, par cette question implicite, mais récurrente : « qui suis-je ? ». Ce double dubitatif lui renvoie, comme en écho, sa propre image floue et mouvante, une preuve tout de même tangible de son existence. Un regard bien affûté n'est donc pas une référence suffisante pour étayer la réalité. Sur la photographie du mariage de ses parents, le narrateur de *L'Acacia* décrit longuement et minutieusement ses tantes, sévères dans leurs robes amidonnées, puis immédiatement, et à propos de la même photo, il écrit : « toutefois [...] parmi l'éphémère et joyeuse réunion des éphémères personnages, vaguement *irréels*, [...] »¹⁷. De nette, la photo s'estompe sous le regard du spectateur. Nous tenterons d'explicitier ce glissement de la vue à la sensation, lorsque nous parlerons de la mémoire sensitive, c'est-à-dire conçue. Cette mise en doute de la capacité de l'acuité visuelle à rendre compte du réel s'étend à la

¹⁵ *L'Acacia, op.cit.*, p.297, (je souligne).

¹⁶ *Ibid.*, p.306.

¹⁷ *Ibid.*, p.313, (je souligne).

faculté auditive, malgré l'exemple contraire, mentionné plus haut, des cris salvateurs du soldat.

Les témoignages oraux que Simon a pu entendre de ses tantes ou d'autres membres de sa famille lui sont insuffisants. Dans *L'Acacia*, le narrateur maintenant âgé, retourne à Perpignan, sa ville natale ; il écoute, en direct, les souvenirs de deux vieilles cousines, présentes à l'annonce de la mort du père en 1914 ; dès que leurs propos se précisent, le narrateur y instille le doute. Le lecteur comprend très bien que ce doute n'est pas à mettre sur le compte de l'âge des interlocutrices, mais qu'il est contenu intrinsèquement dans l'existence même des souvenirs oraux. Les interrogations, si fréquentes dans les écrits de Simon, viennent sans cesse remettre en cause la précision des détails : « le télégramme ? [de la mort du père]. D'où ?, et elle : De la mairie. Ou je *ne sais plus* »¹⁸.

Il est intéressant de relever quelques effets de ce questionnement sur le lecteur. La mise en doute permanente de l'écriture le renvoie à son propre questionnement et le pousse à s'interroger, à son tour, sur la validité de sa propre mémoire. De plus, le questionnement soulevé et entretenu par Simon, plonge ses racines dans un réel de deuil, ce qui ne manquera pas de raviver des souvenirs douloureux chez un certain nombre de lecteurs. Tous les deuils ne sont pas entourés de mystère, mais la mort reste, en elle-même, une réalité mystérieuse. Les romans qui touchent, nous le verrons, au genre autobiographique, et qui véhiculent toujours une *inquiétante étrangeté*, peuvent maintenir le lecteur dans un état d'inconfort, pour ne pas dire d'angoisse. Ce dernier aura l'impression de ne jamais sortir d'une énigmatique écriture en spirale, qui l'enferme plus qu'elle ne le libère. Mais, comme je l'ai dit, tout être profond et sensible ne peut faire l'économie d'un questionnement sur lui-même et sur son origine. Il se sentira donc interpellé et concerné par le questionnement de Simon. Et paradoxalement, le fait de ne jamais clore une enquête, laisse au lecteur un sentiment de liberté. Il utilisera ces espaces, laissés par le doute, pour y projeter ses propres interrogations. Il s'appropriera les « Comment était-ce ? », « Comment dire ? », « Comment savoir ? », répétés par l'écrivain. Le lecteur ne sera pas obligé de se couler dans une description qu'il percevrait comme trop restrictive. En ne figeant pas la pensée, une écriture en questionnement permet, bien mieux que ne le ferait une écriture dite réaliste, d'imaginer *autrement*. Une trace visuelle estompée, une photographie floue,

¹⁸ *Ibid.*, p.212, (je souligne).

des récits mis en doute, donnent au lecteur la liberté de continuer seul, à poser ses propres décors, et à jouer avec ses propres associations. Dans les deux cas, celui du témoignage visuel estompé et celui de l'oralité soupçonnée, Simon propose une lecture active. Au lecteur de poursuivre, pour son compte personnel, les sentiments transcrits par l'auteur.

Quel réel la mémoire perçoit-elle ?

Nous avons essayé de montrer combien la mémoire basée sur des traces visuelles ou orales était insuffisante, mais surtout insatisfaisante pour Simon. Cette mémoire perçue est incapable de rendre compte du réel, non seulement en raison de ses propres limites, mais parce que le réel n'est pas démontrable. Il ne l'est pas parce qu'il est toujours *bougé*, toujours un peu flou ; nous avons vu que le fait de laisser le réel dans une certaine opacité, permettait paradoxalement, d'en garder une trace vivante. Le réel qui est rapporté dans les romans de Claude Simon, est extrêmement douloureux à dévoiler ; c'est presque toujours un réel de deuil. Mort du père, de la mère, des camarades, des animaux, de la nature détruite par le saccage de la guerre. Ce réel est indigeste, il fait irruption de manière soudaine et brutale : « cette chose qui dans sa crudité, sa brutalité, était venue les agresser »¹⁹ ; ce passage de *L'Acacia* rapporte l'annonce de la mort du père, et cette dernière interrompt brutalement l'insouciance enfantine des deux jeunes cousines du narrateur. Les chapitres de l'agonie de la mère ou du massacre des cavaliers, ne craignent pas de s'attarder sur des détails d'une grande violence. Cette abondance de détails pourrait faire croire à l'efficacité d'une mémoire qui les a perçus, et qui est donc capable de les restituer. Or nous venons de constater que les images visuelles ou les témoignages oraux étaient, bien qu'incontournables, des supports insatisfaisants. L'écrivain tentera donc de remédier à leur insuffisance, en recourant, entre autres procédés, à celui de la répétition textuelle ; il sera également à l'écoute des sensations qui se manifestent en lui. Le lecteur comprend bien l'intention de Simon d'écrire ce réel douloureux encore et toujours, non par masochisme, mais par désir de le mettre en évidence. L'écrivain reprend dans chacun de ses romans, par la pratique récurrente de l'intertextualité, des faits qui l'ont heurté et blessé. La scène de l'attaque allemande contre son régiment revient dans presque tous ses livres, non pas de manière identique, mais vue chaque fois sous un angle différent. L'écrivain garde ainsi en mémoire les événements qui l'ont touché, grâce au dynamisme

¹⁹ *Ibid.*, p.209.

d'une écriture en spirale. Il s'agit certes d'une quête verbale pour approcher un sens qui se dérobe, et cela prouve bien l'impossibilité d'une écriture réaliste, mais le fait de redire la souffrance permet aussi de l'appivoiser et de l'atténuer peu à peu. Les effets de scènes réécrites laissent donc le lecteur entrer à son tour dans le mouvement répétitif ; à force de lire les mêmes événements, il aura l'impression de les avoir déjà lus ou même vécus ; il tissera automatiquement des liens entre eux ; c'est ce que les critiques appellent le sentiment du *déjà vu* ou *déjà lu*. Mais le lecteur se surprendra aussi à glisser du vécu du narrateur à son vécu à lui, de faire siens les sentiments retranscrits dans l'un ou l'autre passage du roman.

Les extraits tirés de *L'Acacia* ont tenté de mettre en relief quelques aspects du fonctionnement de la mémoire perçue. Les témoignages oraux, les traces visuelles et même les événements vécus par le brigadier, et transcrits par le narrateur, sont insuffisants à dire le réel. Ce dernier est de toute façon problématique à transmettre parce qu'il est douloureux. De plus, même les souvenirs vécus, perçus et retenus par la mémoire, restent toujours flous ; ils rendent donc caduque toute écriture réaliste. Ces obstacles n'empêcheront pas l'écrivain de revenir sans cesse aux événements passés ; c'est pour lui un moyen d'extraire, ou plutôt d'appivoiser la souffrance. L'écriture simonienne est issue des sensations qui passent de l'inconscient au conscient de l'écrivain, *en train* d'écrire. Celui-ci, par le biais d'associations spontanées, re-crée les bribes d'une mémoire perçue, et remodèle sans cesse les souvenirs réels. Cette démarche montre qu'aucun écrit de Simon n'est absolument autobiographique, mais contient toujours une part de fiction, puisque l'écrivain sort du cadre des souvenirs vécus. Nous avons relevé la difficulté, voire l'impossibilité de savoir quelle mémoire, la mémoire perçue ou la mémoire conçue, venait en premier. C'est délibérément que nous avons choisi de parler d'abord de la mémoire perçue, et de ses limites. Qu'en est-il, maintenant de la mémoire conçue ? Comment fonctionne le phénomène de la mémoire ?

La mémoire conçue, le fonctionnement de la mémoire

Parce que les images visuelles ou orales perçues par la mémoire sont insuffisantes, parce que le réel reste toujours opaque, Simon fait appel au mécanisme de la mémoire conçue. J'entends par *images orales*, ce qui permet de passer de l'*entendu* à sa visualisation mentale. L'écrivain ne dit pas s'il écrit à partir de bribes qu'il a gardées en mémoire, ou à

partir de sensations qui se sont imposées à lui. Dans l'exemple suivant, le lecteur ne saura jamais si l'auteur a entendu des fragments de témoignage direct ou indirect, auxquels il aurait ajouté une part d'imagination, voire de fantasmes, ou si le récit a surgi spontanément de sensations montées de son inconscient. Il s'agit de la scène du bateau qui ramène de Madagascar le capitaine et sa famille pour la mobilisation de 1914. Le narrateur suggère les sensations qu'éprouve la jeune femme, sa mère, sur le pont du navire. Il entrecroise toujours les « elle voit » et les « elle pouvait voir ». Les verbes de sensation s'étendent à l'ouïe et au toucher : « elle peut entendre [...] elle peut sentir »²⁰. Les détails minutieux du bouillonnement de l'eau, du lancer de la corde aux amarres du port, ou de la pression sur le coude de la mère, ne limitent en rien l'imagination du lecteur ; ils lui laissent paradoxalement l'entière liberté de se projeter dans la femme accoudée au bastingage et de s'approprier son ressenti. Le jeu laissé par l'hypothétique verbe « pouvoir », permet aussi le jeu de l'image, empêchant cette dernière de se figer ; c'est la manière de Simon de mettre en spectacle l'événement, lui qui a toujours été attiré par le cinéma.

Pendant longtemps, on a considéré la mémoire comme un réservoir où s'entassaient les connaissances et les souvenirs, réservoir dans lequel le conscient pouvait puiser à sa guise. Concevoir ainsi la mémoire faisait de la volonté une entité puissante, et on ne posait pas d'emblée la question des stimuli, telle que celle-ci : « qu'est-ce qui fait que *ce souvenir-là*, et pas un autre, remonte maintenant à mon conscient ? ». De nos jours, la mémoire est davantage considérée comme une entité dynamique, une structure vivante. Le souvenir serait issu du mouvement de nombreuses connections entre différents réseaux neurologiques, eux-mêmes activés par une excitation de certaines cellules du cerveau. Une activité passée laisserait une trace dans le cerveau, et cette trace serait perçue, reprise, modifiée ou effacée par la mémoire. On constate ainsi que la mémoire, ou plutôt la remémoration, est une entité beaucoup plus dynamique que si elle était un simple entrepôt de marchandise. On a aussi étudié l'effet des stimuli. Ceux-ci s'associent entre eux, mais n'importe lequel de ces stimuli est capable de restituer un souvenir dans sa totalité. Si nous revenons à Simon, nous pouvons supposer qu'un faire-part de deuil retrouvé par lui, ou un simple vêtement, peuvent l'un et l'autre lui rappeler un souvenir de sa mère. Soulevons encore un fait important: quand on se remémore un souvenir, celui-ci est constamment modifié. Chaque fois que Simon écrit -ou décrit- l'attaque subie par son escadron, que ce

²⁰ *Ibid.*, pp.149-150.

soit en intertextualité ou à l'intérieur d'un même roman, il la présentera sous un angle différent.

On voit ainsi que l'acte de remémoration est surtout un acte de réinterprétation et donc de re-création. On voit aussi combien il est difficile, et même impossible, de décider quel stimulus vient en premier : l'objet vu ou entendu provoquant la sensation, ou la sensation surgissant quasiment ex-nihilo. Simon ne tranche pas ; dans *Histoire* ou dans *L'Acacia*, l'écrivain s'appuie certes sur des cartes postales et sur des propos oraux, mais il prend aussi, et il insiste là-dessus, comme point de départ de remémoration, des sensations éprouvées par son corps. L'atmosphère du convoi qui l'emmène au front rappelle au brigadier de *L'Acacia* les sensations éprouvées lors d'un autre voyage en train, trois ans avant la guerre, en compagnie d'un étudiant mexicain. Ici, ce sont bien les sensations qui donnent le signal du souvenir. Dans *Le Vent*, en revanche, Simon écrit : « [...] si tant est que l'on sache jamais exactement *ce qui fait resurgir* [...] non pas le souvenir toujours rangé dans ce fourre-tout de la mémoire, mais [...] la sensation elle-même [...] »²¹. Quoiqu'il en soit de la priorité des supports visuels ou auditifs sur les sensations, ou l'inverse, ces dernières sont toujours très importantes pour Simon ; impossibles à prévenir, elles sont le gage d'honnêteté qui permet à l'écrivain de re-crée son réel. Simon refuse le roman réaliste parce qu'il sait qu'un œil, si exercé soit-il, ne peut pas décrire fidèlement et objectivement ce qu'il a vu, pas plus qu'une ouïe sensible ne traduira exactement les propos entendus ; il y aura toujours déformation du visuel ou de l'oral. Le réel ne peut donc être écrit ou décrit ; il sera toujours récrit, créé ou recréé. C'est pourquoi les mêmes scènes ne sont pas rapportées de manière identique, ce qui n'aurait aucun sens, mais réinterprétées ; en faisant cela, Simon, petit à petit, les organise et construit un ensemble, finalement cohérent. Le réel, ainsi transformé, devient un nouveau réel, le sien. Une écriture issue des sensations de l'auteur, et dans laquelle la tricherie n'est pas possible, dégage une forte émotion chez le lecteur, plus forte que ne le ferait un récit mémoriel contrôlé. Or la richesse de l'écriture simonienne est justement de ne pas séparer les deux genres : écriture spontanée d'une part, et, de l'autre, ce qu'on pourrait nommer, *récit construit sur des souvenirs*, ce qui se rapprocherait du genre autobiographique. Simon réinterprète et recrée les bribes de mémoire perçue, par l'écriture qu'il conçoit, et qui le conçoit. L'exemple de *L'Acacia*, qui rapporte l'annonce de la mort du capitaine à sa

²¹ GENIN, Christine, *op.cit.*, p.176, (je souligne).

femme, montre que cet épisode n'a pu en aucun cas être vécu consciemment par le narrateur, alors âgé d'un an. Que Simon écrive cette scène à partir de ses propres sensations, et/ou sur la base de propos captés à un moment donné, importe peu, puisqu'il la réinterprète et la recrée.

Le lecteur se demande pourquoi il ressent autant d'émotion devant un texte qui re-crée la scène de panique désespérée d'une jeune femme. En quoi cette aventure particulière serait-elle plus touchante qu'un récit épique à la gloire des soldats tombés au combat ? Il ne s'agit pas seulement d'une question de mode ou de sensibilité. Nous avons vu qu'il n'était plus possible de faire abstraction des bouleversements historiques du XX^{ème} siècle qui ont montré les limites des grands systèmes d'explication du monde. Comme il devient difficile de s'identifier à des grandes idéologies collectives, parce qu'elles-mêmes s'effritent quant à leur sens, le lecteur s'identifiera bien plus facilement à un roman dont le sujet se cherche plutôt qu'il ne se décrit. Dans la scène de l'annonce du décès du capitaine à sa jeune femme, le narrateur ne restitue pas seulement les sentiments que la veuve aurait pu *réellement* ressentir, il se laisse aussi conduire par son propre ressenti, *au moment où il écrit*. Ce qui importe à Simon, c'est de traduire ce qu'il ressent, maintenant, à sa table de travail, pour créer ou recréer un sentiment de vécu. Le lecteur visualise très bien la stupeur de la jeune veuve, décrite comme une folle : « cette morte aux yeux agrandis, aux lèvres muettes remuant machinalement [...] comme un poisson hors de l'eau, à demi asphyxié, continue à ouvrir et fermer la bouche sur du vide » et plus loin : « des mots impuissants à franchir la gorge [...] comme une litanie, un marmottant de folle, d'idiote : Que votre volonté...que votre volonté...que votre volonté... »²². L'extrait suivant, alors *réellement* vécu par l'auteur, ne paraît ni plus ni moins réaliste aux yeux du lecteur, et l'effet produit, ni plus ni moins grand : « [Le brigadier] ne cherche pas à voir où se trouve la mitrailleuse qui tire lorsqu'il traverse la route, saute par-dessus le second fossé [...] trébuchant, haletant de nouveau bruyamment [...] »²³. Dans les deux cas, avec l'emploi des participes présents et des verbes également au présent, Simon se soucie beaucoup plus de créer ou de recréer ce qu'il considère comme *son* réel, plutôt que d'écrire un roman dit réaliste ou historique, ou tout simplement d'essayer de restituer des souvenirs passés. Le lecteur appréciera les

²² *Op.cit.*, pp.278-279.

²³ *Ibid.*, p.93.

nombreuses parenthèses ou hypothèses de l'écriture simonienne, parce qu'il pourra y insérer ses propres réflexions et son propre questionnement.

Les photographies et les récits, réalité tangible sur laquelle s'appuient les sens visuels ou auditifs, offrent, paradoxalement, une base moins sûre que celle du magma des sensations. La mémoire perçue est sans cesse remise en question par Simon ; elle laisse des espaces vides dans lesquels s'infiltrent les sensations. Ces dernières sont bien sûr perçues par le cerveau, mais c'est par le corps qu'elles passent. Le corps a sa propre mémoire ; c'est sur elle que s'appuie Simon pour tenter d'ordonner son magma de sensations. Construire un roman à partir d'une mémoire du corps, c'est alors renoncer à une écriture linéaire, puisque les sensations viendront sans cesse bousculer cette dernière. Si l'écriture de Simon n'est pas linéaire, elle n'est pas pour autant spontanée. L'intention de Simon n'est pas d'écrire sans structure, mais au contraire, de chercher à *ordonner* cet afflux de sensations. A partir d'un magma mémoriel qui, comme son nom l'indique, est une entité mouvante et chaotique, Simon va tenter de se re-construire par le moyen d'une écriture qui *le* re-construit.

Autobiographie ou récit de fiction ?

Il a souvent été question du brigadier, personnage de *L'Acacia*, du narrateur, de l'auteur, du narrateur-auteur, de l'écrivain et...même de Simon ! Chacun rapporte ses souvenirs, les retranscrit, les recrée, laisse monter en lui des sensations, qu'il coordonne dans et par le récit. La question de savoir *qui* sont ces entités nommées, à *qui* appartiennent les souvenirs retranscrits, de *quelle* partie de l'inconscient émanent les sensations éprouvées, et enfin *qui* écrit, n'a été, jusqu'à présent, qu'effleurée. Il faut donc se demander si l'œuvre de Simon en général, et *L'Acacia* en particulier, est une œuvre autobiographique, para-biographique, fictionnelle ou autofictionnelle, ou encore si elle mélange ces différents genres.

Le questionnement permanent qui transparait dans toute l'œuvre de Simon, à propos de ses parents, de sa famille, de la vie en général et surtout de lui-même, ne peut pas faire l'impasse d'une écriture autobiographique. Il faudrait faire preuve de beaucoup de mauvaise foi pour refuser de voir le sujet « je » sous-jacent partout, et ne pas admettre que ce « je » se rapporte à l'écrivain Claude Simon. Que le roman soit écrit à la troisième personne, comme *L'Acacia*, ou à la première, comme dans *La Corde raide*, ou encore en mélangeant les sujets, telle *La Route des Flandres*, le sujet central est toujours cet être en

« quête de lui-même »²⁴. L'extrait tiré de *La Corde raide*, est particulièrement révélateur de cette interrogation de soi : « Je regarde ma figure dans la glace [...] et je me demande bien ce qu'il y a sous cette écorce, qui n'est pas moi, qui est ce type qui m'a conduit là où je suis ou plutôt qui s'est conduit [...] »²⁵. « Je » ou « il » ? Si l'on entend par récit autobiographique, ce qu'en dit Philippe Lejeune, cité par D. Viart : « ce qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle »²⁶, on ne trouve pas, chez Simon, de pacte autobiographique comme au début des *Confessions* de J.-J. Rousseau, par exemple. L'entretien avec Mireille Calle le confirme. A la question : « Est-ce qu'écrire un récit c'est toujours, peu ou prou, écrire son autobiographie ? », Simon répond : « Pour moi, d'une certaine façon, oui. Je dis « d'une certaine façon » parce qu'une véritable autobiographie exigerait que tout soit dit. Ce qui est, pour diverses raisons, tant matérielles que psychiques, impossible »²⁷. De plus, Simon n'écrit pas *rétrospectivement*, puisque nous avons vu que l'écriture le *faisait*, tout en *étant faite* par lui ; le sujet se découvre donc toujours à nouveau, *en écrivant*, ici et maintenant. Ensuite, il y a la question de la réécriture, les reprises des mêmes événements, le recours à l'intertextualité, toutes ces démarches qui rendent problématique une œuvre autobiographique, parce que cette dernière ne se prête guère à une écriture en spirale. Enfin, le questionnement sur soi, qui pourrait justement aboutir à une démarche de ce genre, entrave paradoxalement cette intention, puisqu'il met en doute la possibilité même d'y parvenir. L'écriture en question, telle qu'elle apparaît dans les nombreuses hypothèses, les parenthèses et les épanorthoses simoniennes, ne peut donc être définie comme autobiographique au sens précisé plus haut. En revanche, il serait malvenu de refuser la grande part autobiographique de l'œuvre de Claude Simon, et de n'y voir que de la fiction, pour la simple raison qu'il suffit de jeter un coup d'œil à sa biographie ; tout lecteur y repère immédiatement les grandes étapes de la vie de l'auteur, retranscrites dans ses romans. Et s'il faut encore une preuve de l'augmentation des repères autobiographiques, au fil des années, les propos de l'écrivain, en 1984, soit cinq ans avant la parution de *L'Acacia*, sont éloquents : « *L'Herbe* marque

²⁴ VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète : La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p.33.

²⁵ SIMON, Claude, *La Corde raide*, Paris, Sagittaire, 1947, p.170.

²⁶ *Ibid.*, p.35.

²⁷ CALLE-GRUBER, Mireille (éd.), *Claude Simon : chemins de la mémoire*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1993, p.18.

chez moi un tournant. C'est à partir de ce texte que mes romans sont devenus pratiquement « autobiographiques ». [...] Enfin, dans *Les Géorgiques*, toute fiction est complètement éliminée »²⁸.

Que dire alors de *L'Acacia*, qui ne porte même plus le sous-titre de *roman* ? Relevons-y quelques traits nettement autobiographiques : les dates précises, qui n'apparaissent pas, par exemple, dans *La Route des Flandres*, et ce passage révélateur où le narrateur écrit, en parlant de l'enfant, parti à la recherche du corps de son père, en compagnie de sa mère et de ses tantes : « Il pouvait sentir son odeur [du crêpe de sa mère] »²⁹. Qui est ce *il* ? Nous avons un passage narratif avec un verbe de perception, et nous venons de dire qu'il s'agit d'un enfant. La focalisation est interne, le livre est écrit à la troisième personne ; jusqu'ici, nous ne pouvons tirer aucune conclusion d'une allusion autobiographique. Mais citons un autre passage, tiré d'*Histoire* : « J'ai grandi dans les lamentations [...] et l'odeur du crêpe »³⁰ ; osons alors déclarer que *L'Acacia* est bien un *roman* autobiographique à la troisième personne ! Faut-il encore appuyer cette assertion en citant Dominique Viart, rapportant un entretien de Simon avec le *Magazine littéraire* : « pour [...] *L'Acacia*, le « il » m'a paru convenir et correspondre à ma façon (confuse) d'être au monde [...] »³¹. Dire à *ma façon*, est une expression suffisamment éloquente par elle-même.

Hypothèse, affirmation ou même refus d'une œuvre autobiographique, les critiques s'accordent finalement sur le terme d'*hybride*, mélange d'autobiographie et d'autofiction. Hors du champ de la critique littéraire, ce débat a-t-il un sens fondamental pour le lecteur et pour l'écrivain qu'est Simon ? Que ressent le lecteur lorsqu'il tourne la dernière page de *L'Acacia*, d'*Histoire* ou même de *La Route des Flandres* ? Il rejoint absolument le point de vue de Bertrand Poirot-Delpech qui écrit, dans un article pour *Le Monde* : « En refermant *L'Acacia*, le lecteur a la sensation d'avoir personnellement chevauché dans les clairières de l'Est en 1940, les yeux brûlés d'insomnie ; d'avoir reçu une balle en 1914 [...] ; d'avoir ouvert un télégramme avec des sanglots de veuve dans la gorge [...] »³². Poirot-Delpech

²⁸ GENIN, Christine, *op.cit.*, p.158.

²⁹ *Op.cit.*, p.14.

³⁰ *Op.cit.*, p.76.

³¹ *Op.cit.*, p.108.

³² POIROT-DELPECH, Bertrand, page de couverture de *L'Acacia*, *op.cit.*

écrit bien *sensation*, mot-clef qui résonne si fortement dans les livres de Simon. Tout livre qui veut accrocher son lecteur doit permettre à ce dernier un minimum de projection dans ses personnages, favoriser une impression de *déjà vu* ou *déjà senti*, susciter un désir de connaître la suite du récit. C'est le prix à payer pour l'écrivain qui veut être lu, et même relu. Ces conditions d'écriture ne concernent pas seulement le lecteur dit moyen, elles sont aussi valables pour un groupe plus restreint d'intellectuels. Le lecteur se demande évidemment en quoi il a été touché par Simon, quels effets il a senti en terminant un de ses romans. Il ressent d'abord une grande honnêteté d'écriture, une volonté de transparence ; l'écrivain ne triche pas et son écriture traduit quelque chose de vécu ; peu importe que les événements aient été réels ; ils sont *vrais* pour le « il » des *Géorgiques*, le « il » et le « je » du *Palace*, pour Georges de *La Route des Flandres*, pour le gamin, le brigadier, le narrateur et l'auteur de *L'Acacia*. Porté par une écriture vraie, le lecteur se sent ainsi en communion spontanée avec le texte et son auteur. Il ressent aussi un certain soulagement de ne pas être immergé dans un pathos exagéré et fabriqué ; cette retenue de l'auteur, qui sonne *vrai*, invite le lecteur à partager réellement la souffrance des personnages. Enfin, l'immédiateté de l'événement, rendue par l'écriture au présent, donne un effet de mouvement et donc de vie. Le vécu n'est pas figé.

La fonction reconstituante de l'écriture

Ces effets sur le lecteur sont dus à la matière du livre, évidemment, mais surtout à la manière dont cette dernière est travaillée. Sans revenir à la question, au reste insoluble et finalement pas essentielle, de la primauté des stimuli chez Simon, retenons ces propos, repris librement du *Discours de Stockholm*, et qui résument bien l'impulsion principale de l'auteur: « à partir de ce magma de souvenirs et de sensations qui est en moi et me constitue, [...] en tant qu'être sensible, de parvenir à un ensemble cohérent dans la langue qui me constitue en tant qu'être parlant et par conséquent pensant »³³. Comme rappelé précédemment, Simon part d'un magma de sensations qui surgissent dans son conscient ; ces sensations sont issues d'un trouble fondamental quant à sa personne, en particulier, mais aussi d'un questionnement global sur la vie. Simon n'a pas opté pour une écriture dite spontanée, puisque son intention est précisément d'ordonner ce magma. Son écriture ne sera pas pour autant linéaire, mais constamment réécrite, ce qui lui permettra de

³³ VIART, Dominique, *op.cit.*, p.36.

réinterpréter un réel douloureux, un réel de deuil. Le fait de recréer un passé, le sien, et même celui de ses parents, le conduira à se re-crée lui-même, et, puisque qu'il aspire à devenir un *être parlant et pensant*, cette re-création se fera par l'écriture. Il y a chez Simon, simultanément entre l'action de penser, de dire et d'écrire. Il est conscient du magma de ses souvenirs, il le dit (dans son *Discours*), et il l'écrit. Ce magma perturbe la communication entre les êtres, bouscule toute assertion sur le sens de la vie, brouille l'image de celui qui se regarde dans le miroir, remet en question l'identité de la personne. Ce magma est cependant préférable au *rien*, puisque Simon va en tirer une écriture. Il serait plus juste de préciser : l'écriture va tirer l'écrivain de ce magma. Rappelons à ce sujet, ce que Simon dit du roman qu'il est en train d'écrire : « le roman se fait, je le fais et il me fait ». C'est l'écriture qui a la primauté sur l'écrivain et qui le guide ; mais leur collaboration est réciproque, intime et immédiate. Il est toujours délicat de parler de *quête d'identité*, ou de *construction du sujet*, surtout à propos de l'écrivain qu'est Simon ; son but n'est pas, en effet, de résoudre l'énigme d'un certain vécu, le sien ou celui de ses parents par exemple, et pourtant il ne se satisfait pas de ce malaise, puisqu'il cherche à se re-constituer. Dominique Viart cite Jean Starobinski qui voit l'ensemble de l'œuvre simonienne comme « la reconstitution d'un moi vivant à partir de ses ruines »³⁴. Il semble que Simon ait pleinement souscrit à cette déclaration qu'il avait déjà faite dans l'*Album d'un amateur*. Dominique Viart ne craint pas d'écrire « l'infinie recomposition de soi ».³⁵ Recomposition ou déjà simplement composition ? Simon est certainement quelqu'un qui se compose, si l'on entend par là le fait de constituer son *moi*. On connaît le difficile départ dans la vie du petit garçon, qui n'a pas pu *tuer* un père déjà mort, ni suffire à une mère malade de son veuvage, jusqu'à se laisser mourir. On sait la culpabilité du jeune homme à être un des seuls rescapés d'une attaque meurtrière. En l'absence de repères familiaux stables, l'individu se tournera vers d'autres substituts référentiels; pour Simon ce sera l'écriture qui l'aidera à constituer son identité. Il voit l'écriture comme un moyen de construction, un matériau au même titre qu'une brique sert à la construction d'un mur. Sans tomber dans une métaphore un peu facile, il faudrait préciser : un mur de pierres sèches, non cimenté, car Simon ne bétonne jamais rien !

³⁴ VIART, Dominique, *op.cit.*, p.34.

³⁵ *Ibid.*, p.35.

De plus, et contrairement à la plupart des écrivains dits autobiographiques, l'écriture simonienne, ne se déroule pas, même dans un ouvrage aussi précisément daté que *L'Acacia*, sur un mode linéaire. Cette constatation n'a rien d'étonnant ; comment reconstituer linéairement une existence aussi perturbée que celle de Simon, avec des repères qui tombent constamment en morceaux ? Il s'agit donc plutôt d'une écriture en spirale, bien soulignée par son mouvement formel : épanorthoses, hypothèses, longues parenthèses, phrases qui s'étendent parfois sur plusieurs pages. Simon parle très souvent de sa recherche tâtonnante ; cet extrait de la page manuscrite d'*Album d'un amateur*, cité par Christine Genin, montre bien cette reconstitution du moi à travers le dédale de la mémoire : « J'ai essayé de figurer le cheminement d'un travail de cette sorte [la reconstitution de ce moi vivant] par un tracé sinueux qui serpente, se recoupe, passe plusieurs fois par les mêmes points [...] »³⁶. On retrouve cette démarche dans le texte même ; l'exemple du passage déjà cité de *L'Acacia*, à propos du témoignage vague sur la mort du père³⁷, dans lequel les assertions sont sans cesse remises en question, est assez probant. *Le tracé sinueux* de l'écriture se repère également bien dans les notes manuscrites de Simon : petits morceaux d'écriture, reprises, mots entourés, reliés à d'autres mots par des flèches et des cercles, le tout souvent réparti en tableaux. On pense aussi à la composition de *La Route des Flandres*, construite à partir de taches de couleur que Simon réajuste au fur et à mesure de son travail.

Par et avec l'écriture, Simon tente de construire sa personne, qu'on peut appeler son *moi*, ou son *être profond*, peu importe ; si l'on relit la citation tirée de *La Corde raide*, et citée au début de cet essai, on voit que l'écrivain peine à atteindre ce but, puisque il reprend ses écrits, encore et toujours. La mise en exergue de la citation de Rilke, dans *Histoire*, est révélatrice de la conscience de Simon quant à la fragilité de la réalité en général, de la sienne en particulier, et sur la difficulté à construire quelque chose : « Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela tombe en morceaux. Nous l'organisons de nouveau et tombons nous-mêmes en morceaux »³⁸. *Cela*, c'est tout : l'existence douloureuse de Simon enfant, avec ses deuils répétés, sa vie de dandy non satisfaisante, la guerre et ses souffrances, le

³⁶ GENIN, Christine, *op.cit.*, p.218.

³⁷ Voir plus haut, p.3.

³⁸ SIMON, Claude, *Histoire*, *op.cit.*, p.7.

questionnement angoissé sur les êtres et les choses. Le choix de la citation de Rilke souligne deux faits: la débâcle existe, et il est inutile de vouloir la cacher. C'est elle que Simon restitue à travers toute son œuvre, aussi bien dans les récits de guerre que dans les souvenirs familiaux. Cependant, bien que constamment détruite par cette débâcle, une reconstruction reste possible ; elle est même une étape obligée de l'existence humaine, sinon rien, et pas même écrire, ne servirait à quoi que ce soit. La tâche de l'écriture, et de l'écrivain qui va y puiser son matériau, est de montrer ce qui *est*, sans complaisance ; elle est aussi d'ordonner ce qui peut l'être. Nous avons vu que le roman *faisait* l'écrivain autant qu'il *était fait* par lui ; il faut encore rappeler que le roman *se fait*, comme s'il vivait par lui-même, avec sa réalité propre, son impulsion première. Il y a toutefois collaboration intime entre l'écriture et l'écrivain, collaboration bien rendue par la métaphore de l'acacia-arbre ; à la fin du livre, l'homme est assis à sa table de travail, il va se mettre à écrire ; devant lui, les feuilles de l'arbre donnent l'impression de se fondre en feuilles de papier, prêtes à recueillir les traces de la plume de l'écrivain : « Il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec des feuilles semblables à des plumes palpitantes »³⁹.

L'écriture reconstitue, reconstruit, mais elle ne colmate pas les brèches. Simon en est parfaitement conscient, lui qui déteste le bétonnage. Dans un entretien avec Nathalie Sarraute, rapporté par Christine Genin, on lit ces propos : « Je ne comble pas les vides, ils demeurent comme autant de fragments », puis plus tard, cette autre déclaration : « Les trous il faut les laisser -car on les comblerait de façon artificielle par une espèce de ciment de remplissage sans intérêt »⁴⁰. C'est pour cette raison que je parlais de mur en pierres sèches, avec ses trous et ses brèches. La mémoire trie, elle oublie, les souvenirs restent flous, le deuil laisse des marques, et la guerre des déchirures, l'écriture se construit sur des épanorthoses et des parenthèses, le questionnement inquiet demeure. Dominique Viart écrit que « le narrateur ne domine pas son passé, [...] mais en plus il ne le comprend pas »⁴¹. Tout ce qu'on ne comprend pas est sujet à mystère ; l'énigme, nous l'avons vu, demeure ; il faut *vivre avec*. L'existence est donc faite de fragments qu'il n'est jamais possible de

³⁹ *L'Acacia, op.cit.*, p.379.

⁴⁰ GENIN, Christine, *op.cit.*, p.288.

⁴¹ VIART, Dominique, *op.cit.*, p.97.

souder en un ensemble compact, mais qu'on peut malgré tout relier les uns aux autres; c'est la tâche des mots qui forment la phrase.

Un sens, du sens, des sens

Le lecteur ne peut s'empêcher d'avancer la question du sens au milieu de ce « fatras incompréhensible ». Il doit surtout se demander ce qu'on entend par *sens*, et s'il est légitime de poser cette question à propos de Claude Simon. La critique littéraire moderne est surtout soucieuse de repérer *du sens*, ou *des sens* ; elle met ainsi au premier plan la faculté de recevoir des impressions et de repérer des signes, perçus par les sens. Ainsi, une grande partie de l'écriture romanesque de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle, mais déjà avec Proust, donne beaucoup d'importance aux sensations. Nous avons vu que Simon se laissait pratiquement toujours guider par ces dernières; les sensations renvoient, par le biais de la mémoire, à un signifiant qui, à son tour, s'ouvre à plusieurs signifiés, les *carrefours de sens* selon Dominique Viart. Cette démarche, que l'on peut qualifier d'introspective, débouche sur une certaine cohérence de sens, bien qu'il soit difficile, pour le lecteur de Simon, de trouver le sens d'une œuvre qui met en doute le sens ! L'écriture, qui est censée *faire* l'écrivain, ne porte pas en elle-même du sens, puisqu'elle se heurte à ses propres limites : « Quand il [le brigadier] fut à peu près redevenu un homme normal -c'est-à-dire un homme capable d'accorder [...] quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à *essayer avec des mots de faire exister l'indicible* »⁴².

L'effort de Simon porte sur deux démarches : d'abord travailler avec et par l'écriture, c'est-à-dire *les mots*, puis, tout en constatant les limites de ces derniers, donner naissance quand même, à une parole créatrice. Cette quête de sens (au pluriel) dans l'œuvre simonienne est soulignée par le mouvement de l'écriture : les figures de rhétorique que nous avons relevées (épanorthoses, métaphores), les longues parenthèses, le questionnement récurrent, l'insatisfaction de ne jamais trouver de réponse définitive, et l'énergie à chercher encore, tout cela montre un désir de ne pas se contenter de la surface des choses. C'est à propos de cette dernière exigence que l'on prend conscience du fossé qui sépare Claude Simon de ses prédécesseurs réalistes du XIX^{ème} siècle. Dans leur volonté de restituer la réalité dans et par le miroir de l'écriture, ces derniers, du point de vue de Simon, s'en éloignent, parce qu'ils ne s'y immergent pas ; ils ne peuvent donc tout

⁴² *L'Acacia, op.cit.*, p.348, (je souligne).

au plus que donner l'illusion du réel. L'écriture simonienne, au contraire, passe le réel au crible du ressenti ; nous avons vu que les scènes, vécues directement par le narrateur, ou provenant d'autres sources, étaient toujours réinterprétées. Cette manière de se *plonger dans* le réel permet de s'y confronter, de se l'approprier, de l'éprouver, et donc de s'éprouver soi-même. Et si la restitution de la réalité reste toujours *bougée*, elle n'en appelle pas moins à une incessante tentative de s'approcher du mot ou de l'expression la plus apte à traduire, imparfaitement répétons-le, ce qui, pour l'écrivain, constitue son réel. En conséquence, n'a de sens pour Simon, qu'un réel corrigé, c'est-à-dire revisité et revécu ; en effet : « chez Simon, nulle volonté d'en finir avec le sens mais reconnaissance implicite au contraire, qu'on n'en a jamais fini avec lui, dans la mesure où le régime sémantique simonien est, fondamentalement, celui de l'énigme. Le sens ici ne se nie pas plus qu'il ne se fixe [...] »⁴³.

L'impression du lecteur

Que *ressent* donc le lecteur au moment où il referme un ouvrage de Claude Simon ? Il aura certainement partagé le ressenti de l'auteur, ce qui est une évidence pour tout bon écrivain. Ce qu'on pourrait ajouter, toutefois, c'est que le lecteur retiendra longtemps en mémoire des passages du livre, comme Simon retenait longtemps sur sa rétine un défilé d'images, comme un cerveau retient les vibrations d'un écho bien après que l'oreille a fini de les percevoir. Et surtout, nous l'avons vu, l'écriture particulière à Claude Simon, avec ses nombreuses reprises stylistiques et ses brèches non colmatées, laisse au lecteur une grande liberté pour y insérer ses propres hésitations et ses questionnements personnels. Christine Genin est certainement l'auteur qui a le plus insisté sur le ressenti du lecteur, tout en évitant un pathos dans lequel Simon lui-même avait refusé de tomber. Une certaine critique moderne, qu'elle soit musicale, picturale ou littéraire, devrait éviter une analyse trop sèche, décourageante pour un lecteur moyen ; évitons aussi de comprendre et d'analyser Simon mieux qu'il ne l'a fait lui-même : « Je ne cherche pas si loin, j'écris tout bêtement, comme je peux »⁴⁴ ! Le réalisme de Simon est impressionnant parce que justement, il n'est jamais *réalisé*. L'incertitude persiste, issue d'un questionnement certes inconfortable, mais paradoxalement garant d'une liberté d'écriture et... de lecture. Simon,

⁴³ DÄLLENBACH, Lucien, Le tissu de mémoire, in *La Route des Flandres*, *op.cit.*, p.305.

⁴⁴ CALLE, Mireille, *op.cit.*, p.19.

en dénonçant l'illusion du réel, ne refuse pas d'en rendre compte, à condition cependant de ré-écrire ce dernier. Il n'y a donc, chez Simon: « aucune *conclusion* dans [ses] romans, [...] aucun “dénouement” de nature socio/psychologique et qui puisse être interprété comme un aboutissement fatal ou logique d'une situation de départ et d'une suite d'événements qui en découleraient »⁴⁵. Les mots « fatal » et « logique » ont une connotation très forte et mettent bien en relief le refus de l'écrivain de bétonner ses écrits et de suivre, à la lettre, un plan préétabli (exception faite pour *Le Palace*), comme le ferait un écrivain dit réaliste. La porte sur le questionnement, dont la particularité est précisément d'être en mouvement, reste donc ouverte ; elle laisse le passage à *ce qui vient*, et permet au lecteur de poursuivre, avec l'écrivain, une approche toujours recommencée d'un réel qui se dérobe, mais qui reste *impressionnant*. Le lecteur gardera longtemps encore en mémoire la forte impression donnée par la route sinueuse des Flandres, les cartes postales nostalgiques d'*Histoire* et le lent retour à la vie du brigadier de *L'Acacia*.

⁴⁵ DÄLLENBACH, Lucien, *op.cit.*, p.170.

Bibliographie

Œuvres étudiées de Claude Simon

L'Herbe, Paris, Minuit, 1958.

La Route des Flandres, Paris, Minuit, 1960.

Le Palace, Paris, Minuit, 1962.

Histoire, Paris, Minuit, 1967.

Les Géorgiques, Paris, Minuit, 1981.

Discours de Stockholm, Paris, Minuit, 1986.

L'Acacia, Paris, Minuit, 1989.

Ouvrages sur Claude Simon

CALLE-GRUBER, Mireille, *Claude Simon : chemins de la mémoire*, Grenoble, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

CALLE-GRUBER, Mireille (dir.), *Les Sites de l'écriture*, colloque Claude Simon, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1995.

DÄLLENBACH, Lucien, *Claude Simon*, Paris, Seuil, 1988.

DE RIBAUPIERRE, Claire, *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*, Bruxelles, Editions La Part de l'œil, 2002.

GENIN, Christine, *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon, lecture studieuse et lecture poignante*, Paris, Honoré Champion, 1997.

GENIN, Christine, *L'Echeveau de la mémoire, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Honoré Champion, 1997.

MICHEL, Bertrand, *Langue romanesque et parole scripturale : essai sur Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

MOUGIN, Pascal, *Lecture de L'Acacia de Claude Simon : l'imaginaire biographique*, Paris, Lettres Modernes, 1996.

PETER, Janssens, *Faire l'histoire : Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1998.

VIART, Dominique, *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Autres références

Le « Nouveau roman » en questions 5, une « Nouvelle Autobiographie » ?, ouvrage collectif, textes réunis et présentés par ALLEMAND, Roger-Michet et MILAT, Christian, Paris, Lettres modernes Minard, 2004.

LEBESQUE, Morvan, *Camus par lui-même*, Paris, Seuil, 1969.

VIART, Dominique, *Le Roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1999.