

A handwritten signature in red ink, appearing to read 'Claude Simon', is positioned above a single horizontal red line. The signature is fluid and cursive, with a prominent loop at the end.

CLAUDE SIMON 2

*l'écriture du
féminin/masculin*

LA REVUE DES LETTRES MODERNES

collection fondée et dirigée par Michel MINARD

Éditeur de la Série *Claude Simon* : Ralph SARKONAK

CLAUDE SIMON 2

l'écriture du féminin/masculin

textes réunis par

RALPH SARKONAK

LETTRES MODERNES

67, rue du Cardinal-Lemoine — 75005 PARIS

1997

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

A	<i>L'Acacia</i> . Paris, Minuit, 1989.
Alb.	<i>Album d'un amateur</i> . Remagen-Rolandseck, Rommerskirschen, 1988
BP	<i>La Bataille de Pharsale</i> . Paris, Minuit, 1969.
CB	<i>La Chevelure de Bérénice</i> . Paris, Minuit, 1983.
CC	<i>Les Corps conducteurs</i> . Paris, Minuit, 1971.
CR	<i>La Corde raide</i> . Paris, Sagittaire, 1947.
DS	<i>Discours de Stockholm</i> . Paris, Minuit, 1986.
F	<i>Femmes</i> . Paris, Maeght Éditeur, 1965.
G	<i>Les Géorgiques</i> . Paris, Minuit, 1981.
Gul.	<i>Gulliver</i> . Paris, Calmann-Lévy, 1952.
Herbe	<i>L'Herbe</i> . Paris, Minuit, 1958.
Hist.	<i>Histoire</i> . Paris, Minuit, 1967.
I	<i>L'Invitation</i> . Paris, Minuit, 1987.
LC	<i>Leçon de choses</i> . Paris, Minuit, 1975.
OA	<i>Orion aveugle</i> . Genève, Skira, 1970. [préface non paginée]
P	<i>Le Palace</i> . Paris, Minuit, 1962.
RF	<i>La Route des Flandres</i> . Paris, Minuit, 1960.
SP	<i>Le Sacre du printemps</i> . Paris, Calmann-Lévy, 1954.
T	<i>Triptyque</i> . Paris, Minuit, 1973.
Tr.	<i>Le Tricheur</i> . Paris, Sagittaire, 1945.
V	<i>Le Vent</i> . Paris, Minuit, 1957.

À l'intérieur d'un même paragraphe, les séries continues de références à une même source sont allégées du sigle commun initial et réduites à la seule numérotation ; par ailleurs les références consécutives identiques ne sont pas répétées à l'intérieur de ce paragraphe.

Toute citation formellement textuelle (avec sa référence) se présente soit hors texte en caractère romain compact, soit dans le corps du texte en *italique* entre guillemets, le souligné du texte d'origine étant rendu par l'alternance romain/*italique* ; mais seuls les mots en PETITES CAPITALES y sont soulignés par l'auteur de l'étude. Le signe * devant une séquence atteste l'écart typographique (*italiques* isolées du contexte non cité, PETITES CAPITALES propres au texte cité, interférences possibles avec des sigles de l'étude) (ce qui donne une redistribution *) | Entre deux barres verticales | d'une forme de texte non avérée, soit à l'état typographique (calligrammes, rébus, montage, découpage, dialogues, films, émissions radiophoniques...), soit à l'état manuscrit (forme en attente, alternatives non résolues...).

*toute reproduction ou reprographie même partielle
et tous autres droits réservés*

PRODUIT EN FRANCE
ISBN 2-256-90966-2

LA FEMME, L'HISTOIRE ET LE GUERRIER

TRANSFORMATIONS D'UN IMAGINAIRE
DE LA ROUTE DES FLANDRES À L'ACACIA

par PASCAL MOUGIN

(Université Paris III-Sorbonne Nouvelle)

RÔLE et figure, le personnage romanesque est engagé dans deux parcours : narratif d'une part, comme acteur de la fiction, symbolique de l'autre, comme concrétion d'images, point d'attache de comparants multiples. Ainsi la mère, l'amante (épouse ou maîtresse) et le soldat, groupe privilégié du monde simonien, se rencontrent-ils sur les deux champs. Le premier relève de l'organisation de la fiction ; quant au second, qui fait l'objet de cette étude, c'est le fonds sémiologique et thématique qui fournit aux personnages de sexe opposé leurs comparants, communs ou spécifiques, mais aussi qui permet de métaphoriser leur relation (enfantement par la mère, union à l'amante). Or à la différence du parcours narratif, souvent mis à mal par la composition du récit, les harmoniques figuraux pourraient bien, eux, dessiner l'axe recteur de celui-ci, former son liant véritable, et déterminer, plus qu'accompagner, le contenu fictionnel. Ce champ que l'homme et la femme se partagent est celui des images du corps : sensation de soi, fantasme de l'autre. On tentera d'abord de le circonscrire. Mais il annexe aussi des

représentations méta-individuelles : l'Histoire, comme geste anonyme, discours, qui ne se conçoit pas, pour le guerrier, sans la médiation de la femme ; celle-ci, de comparée, devient alors comparante. De part et d'autre du *comme*, la femme croise les préoccupations majeures des romans de Simon. Deux d'entre eux retiendront ici l'attention, *La Route des Flandres* et *L'Acacia*, parce que, à près de trente ans d'intervalle, il s'y rejoue, *mutatis mutandis*, le même trio de la mère, de l'amante et du soldat : d'un côté Corinne, Sabine, Georges, de l'autre l'épouse du capitaine devenant la mère du brigadier, et, au dernier chapitre, la prostituée. Inversement, les images engagées dans ce cadre fonctionnel invariant évoluent, cimentent le réagencement toujours différent d'un matériau semblable, dessinent deux visages opposés d'un imaginaire qui s'invente. En considérant deux extrémités, c'est d'abord une piste pour l'étude de tous les romans de l'intervalle qu'on voudrait suggérer ici.

l'imagination corticale

L'union de Georges, point focal du récit, et de Corinne, son point de mire¹, constitue l'événement cardinal de *La Route des Flandres*, auquel se subordonnent comme autant de relais nécessaires les autres contenus narratifs. Mais elle est aussi la tentative de conciliation de deux registres figuraux que tout oppose, conciliation improbable qui se solde, logiquement, par un échec.

Les notations constitutives du personnage de Georges relèvent essentiellement de la proprioception, sensation du corps propre qui, antérieure à la spécification des ordres sensoriels, s'énonce avant tout par images en l'absence d'aucun lexique littéral. En l'occurrence, ces sensations construisent ce qu'on pourrait appeler un « schéma cortical » (de *cortex*, l'écorce), renvoyant du personnage l'image d'un être engoncé dans une carapace². Avançant dans la nuit et sous la pluie avec les autres cavaliers, Georges n'a en effet pour toute conscience de lui-même et du monde qu'une perception de la surface de son corps, vague sensation d'une épaisseur qui dessine la limite entre une intério-

rité, anesthésiée, et l'extérieur, agressif et opaque. L'exténuation elle-même est décrite comme une dysphorie de cette surface, où s'est formée une « *mince pellicule de saleté et d'insomnie* » (RF, 39), comme l'effet conjugué d'une exsudation de la fatigue, refoulée depuis l'intérieur, et d'une concrétion exogène, trace du contact prolongé avec l'environnement invisible et immatériel. À l'endroit de la peau, des paupières et des vêtements « *roides et pesants de pluie* », la sensation confond les extrêmes opposés, brûlure et froideur glacée, détrempage et durcissement.

Corseté dans cette gangue d'inconfort, protégé tant bien que mal du milieu qui l'assaille, le corps subit deux menaces contraires. La minéralisation (pétrification ou métallisation) d'une part, sous la forme d'un épaissement ou d'une induration à l'infini de l'enveloppe, gagnant depuis les deux faces de celle-ci et solidarissant dans un figement généralisé le corps et le dehors « *fossilisés* » (A, 37). D'où l'image du glacier, inaugurée ainsi :

[...] l'air noir et dur sur les visages comme du métal, de sorte qu'il lui semblait [...] sentir les ténèbres froides adhérer à sa chair, solidifiées, comme si l'air, le temps lui-même n'étaient qu'une seule et unique masse d'acier refroidi (comme ces mondes morts, éteints depuis des milliards d'années et couverts de glaces) dans l'épaisseur de laquelle ils étaient pris, immobilisés pour toujours [...]... (RF, 31)

Mais la menace est aussi, à l'opposé, celle de la putréfaction : désagrégation liquide, croupissure visqueuse par assimilation au milieu extérieur, gangrène de la chair trop enclose sous son dehors durci. À propos du glacier d'ailleurs, Georges s'avise : « *À moins que tout ça ne se mette aussitôt à pourrir et puer [...].* » (RF, 32). La délitescence putride des corps vient aussi de ce que l'enveloppe cède sous la poussée de son contenu qui s'épanche aussitôt, elle-même rongée, infiltrée, traversée par les éléments naturels (eau, terre, boue), ou encore éventrée, réduite à l'état de loque et de lambeaux. Le texte présente quantités d'exemples d'enveloppes de toutes sortes qui échouent dans leur fonction de protection et de délimitation de

l'être³ : carcasse transpercée du cheval, carrosserie de camion calcinée, valise « *éventrée, laissant échapper comme des tripes, des intestins d'étoffe* » (29), ainsi que le tableau de l'ancêtre, à la surface craquelée et comme souillée par un épanchement visqueux, et même la figure du père, masse avachie métaphoriquement prémunie de l'écroulement ultime par la couche de papier qu'il déplace avec lui, « *inséparable complément de lui-même, [...] sécrété comme une sorte de sous-produit de remplacement, [...] de prothèse omnipotente* » (33). L'être « encaraçoné » n'est pas viable. L'imagination corticale est en définitive une imagination de la mort.

Le corps de la femme est décrit de manière exactement opposée : la demi-nudité le découvre, le parfum l'exhale et la transparence lumineuse le diffuse. Ici les enveloppes n'engoncent pas mais prolongent naturellement la chair, ainsi l'étoffe et la peau soyeuses⁴, semblables émanations immatérielles de l'être, ainsi la rose de Corinne, métonyme omniprésent de son sexe. Il n'y a plus de dehors pour enclore le dedans, mais une plénitude jaillissante et irradiante qui est aussi attirance, appel et ouverture vers l'intériorité, d'où les images de la femme-fleur et de la femme-madrépore⁵. Le mouvement tout en exhalaison suscite le désir, promet le réconfort.

Le désir obsessionnel de Georges pour Corinne n'a ainsi d'autre sens qu'un salut symbolique. Il s'agit d'empêcher le figement ou le pourrissement qui le minent en tant qu'être « encaraçoné », en s'approchant au plus près du corps exhalé. Cette tentative de franchissement paradigmatique constitue l'un des fils sous-jacents du roman. La halte dans la grange en est le moment inaugural, celui de la prise de conscience de l'opposition : d'un côté le froid, la dureté, la constriction et l'insensibilité du corps, de l'autre la tiédeur et la plénitude organique, la transparence et la diffusion de l'être ; Georges sait que la désagrégation le menace s'il retire sa gangue à la fois douloureuse et protectrice, et choisit de dormir dans ses vêtements mouillés ; le seul désir est impossible. L'épisode de l'échange des vêtements militaires contre des habits civils, autrement dit

l'élimination de l'enveloppe, constitue le deuxième temps. Il suit de peu la saisie identitaire du personnage dans le miroir, et marque la renaissance d'un être réconcilié avec lui-même :

[...] comme si — au sortir de leur lourde carapace de drap, de cuir, de courroies — ils [*Iglésia et Georges*] se sentaient à peu près nus, sans poids dans l'air léger [...] de nouveau dehors, flottant dans cette espèce de vastitude, de vacuité, de vide cotonneux [...] (RF, 115)

Être encore maladroit et fragile, jusqu'à ce qu'une mutation interne débouche sur une plénitude animale du corps :

[...] nous avons appris à nous dépouiller non seulement de cet uniforme [...] mais encore pour ainsi dire de notre peau ou plutôt notre peau dépouillée de ce qu'un an plus tôt encore nous nous imaginions qu'elle renfermait, c'est-à-dire même plus des soldats même plus des hommes, ayant peu à peu appris à être quelque chose comme des animaux [...] (RF, 291)

Dans cet état finalement salubre, dépouillé de sa carapace, intérioriquement reconstitué et revitalisé, Georges peut enfin rejoindre le paradigme du corps exhalé que représente Corinne. À la faveur de la compatibilité figurale enfin conquise, le coït peut advenir, et son récit s'entremêle avec celui de l'évasion dans une même euphorie de libération. Pourtant l'union avec Corinne échoue ; la jeune femme se révolte et frappe Georges au visage. Alors resurgit l'image corticale qui, quoique atténuée et légèrement euphorisée, signe l'échec :

[...] comme si la chair éclatant sur la pommette répandait à l'intérieur en même temps que la douleur comme un jus vert âpre pas désagréable, s'irradiant, pensant à la peau, à la saveur des prunes des reines-claudes mûres bleuâtres se fendant et leur jus sucré [...] (RF, 294-5)

Le même schéma figuratif intervient dans l'évocation des autres couples. Iglésia se situe au premier chef dans le paradigme du corps enveloppé. Il n'est même qu'une enveloppe, qu'une surface inerte sans intériorité : un « *masque de cuir et d'os [...], impénétrable, triste, taciturne* » (RF, 52), « *une feuille de papier déchiré avec deux trous pour les yeux [...]* sortant

du col raide et mouillé du manteau comme hors d'une carapace » (40). Sa liaison avec Corinne, figure radicalement opposée, tient du rapprochement contre nature, nécessairement éphémère. Le Conventionnel, quant à lui, semble payer de sa vie le fait d'avoir retiré trop précipitamment sa tunique poussiéreuse « *comme s'il avait apporté sur lui une impalpable et tenace poussière de décombres* » (196), et d'avoir forcé un rapprochement impossible avec « *la liquide tiédeur du ventre* » (191), la « *soyeuse écume* » du corps de sa maîtresse.

L'Acacia reprend l'image de l'enveloppe cornée, et multiplie les figures de la surface croûteuse, durcie, de l'écorce fendue, craquelée, ou écaillée, de la membrane entaillée, déchirée, mal recousue. Figures aussi de la problématique intériorité que l'enveloppe protège, entrave ou laisse s'épancher, cache ou découvre⁶. Mais la nouveauté tient au fait que ce schéma est à présent généralisé aux deux sexes, et qu'il n'est plus question cette fois d'opposition de paradigmes : la transparence immatérielle et la porosité accueillante du corps exhalé ont disparu (leçon tirée d'un échec?), et l'imagination corticale jusqu'ici dévolue au guerrier s'empare semblablement de l'épouse et de la mère, servie dans maintes descriptions par un champ lexical phonétiquement très homogène : *écorce* bien sûr, mais aussi *coque*, *coquille*, *coiffe*, *cloche*, *calotte*, *corset*, *corsage*, *carapace*.

Dans le passage où la jeune femme se promène sous les « *platanes aux troncs lisses, tachetés d'écailles, [...] vêtue d'une de ces longues robes qui ressemblaient à des camisoles* » (A, 117), la mention rapprochée des deux enveloppes, l'une végétale (l'écorce des platanes) et l'autre vestimentaire (le carcan de la robe), scelle littéralement l'appartenance de la future épouse au registre cortical. Les « *robes-camisoles* » (118) reviendront d'ailleurs comme une signalétique du personnage, au même titre que « *les sévères guimpes qui lui engonçaient le cou* » (143). Dans *L'Acacia* plus qu'ailleurs, le vêtement bride, engonce, emmure. Le tissu est « *empesé* »⁷. « *Encarapaçonnées* » aussi, mais malgré elles, les deux sœurs du capitaine le jour du mariage, dans « *ces corsages baleinés, ces jupes aux pesants tissus qui les revêtent comme des*

carapaces, des élytres ou des armures » (313) et qui sont comme la marque imposée par la belle-famille pour l'occasion⁸.

Comme dans *La Route des Flandres*, le schéma cortical se prête à deux avatars opposés, l'un minéral, l'autre organique. D'un côté, en effet, la jeune femme au « *ventre d'albâtre* » (A, 118) tient de la statue : le carcan de la robe n'a même pas à contenir la diffusion de la chair, tant celle-ci disparaît derrière la minéralité caractéristique de cette femme « *forteresse* » (127, 137, 209), cette femme « *citadelle* » (116, 209) à l'ancêtre marmoréen (111, 127). Mais le mariage, terme d'un siège de longue haleine, déporte le personnage vers l'isotopie organique et marque l'éclatement partiel du schéma cortical, laissant la jeune femme

[...] étourdie, épuisée peut-être (dans ce moment où la chrysalide devenue papillon et parvenue à s'extraire par saccades de sa gangue reprend souffle, encore engluée des sucs nourriciers, encore ahurie de sa métamorphose, avant de déployer ses ailes et prendre son vol), pas encore débarrassée de cette gaine protectrice faite de niaiserie, de fades afféteries, dont elle s'était enveloppée (ou dans laquelle sa naissance, son milieu, son éducation l'avaient pour ainsi dire corsetée) [...]. (A, 268)

Au milieu des eaux tropicales, la femme-enceinte, à présent enveloppée par « *les protectrices épaisseurs de cette béatitude au sein de laquelle elle flottait, impondérable, dans une sorte d'état pour ainsi dire fœtal* » (A, 145), devient elle-même femme enceinte par une espèce de redoublement euphorique, tout l'empâtement accumulé dans sa somnolente jeunesse désormais reconverti en épaisseur nourricière, amniotique.

Mais cet épanouissement dans l'organicité heureuse ne dure pas. La guerre et la mort du capitaine marquent le retour tragique à l'état opposé ; le personnage est de nouveau statufié, « *semblable à du marbre* » (A, 148), mais bientôt comme une coque évidée, semblable à un reliquaire en forme de buste, et qui plus est désespérément vide de toute relique :

[...] comme si [...] elle promenait au-dessus de ses longues jupes un de ces bustes naïvement sculptés, montés sur brancards et portés les jours de fêtes votives sur les épaules de pénitents, couronnés de rayons dorés

et entre les seins desquels, dans la poitrine évidée, on peut voir par une petite lucarne, derrière une vitre, quelque relique, quelque esquille d'os bruni — elle qui n'allait même pas pouvoir retrouver plus tard le moindre ossement, une vertèbre, une côte [...]... (A, 277)

Contenant sans contenu, enveloppe décharnée, le personnage se met bientôt à « *fondre peu à peu, se résorber, échanger son visage bourbonien contre celui d'un échassier, puis d'une momie* » (165), et pour finir, se transforme en une membrane épuisée progressivement réduite en lambeaux, « *découp[ée] savamment* » (126) par les chirurgiens.

Le même schéma cortical intervient dans l'évocation du soldat, décliné en plusieurs variantes au fil des chapitres. Par lui s'énonce la mort du père aussi bien que l'épreuve subie par le fils. On en relève la première occurrence dans la description d'un camouflage de fortune : la boue mêlée d'urine dont les soldats de la Seconde Guerre mondiale enduisent leurs casques trop brillants et qui forme une « *couche de terre détremnée, marron, jaunissant en séchant, s'écaillant* » (A, 29), concrétion à la fois organique et minérale qui protège les soldats des avions ennemis. Mais ici comme ailleurs la minéralisation menace, et la première attaque aérienne laisse les cavaliers « *pareils à des statues de sel, [...] glacés [...], comme pétrifiés* » (33). La flaccidité organique menace tout autant ; après six jours d'épreuves, les soldats sont des hommes « *défaits [...] comme ces paquets, ces sacs dont sitôt le cordon qui les lie dénoué ou tranché le contenu se répand, roule et s'éparpille dans toutes les directions* » (45-6)⁹. Pourtant le brigadier se maintient provisoirement dans l'entre-deux de l'épanchement visqueux et de la pétrification,

[...] immobile sous sa puante carapace de drap et de cuirs alourdie par l'eau (mais il ne la sent pas, ne fait avec elle qu'un bloc compact de saleté et de fatigue, d'une matière pour ainsi dire indifférenciée, terreuse, comme si son cerveau lui-même, embrumé par le manque de sommeil, était empli d'une sorte de boue, son visage séparé du monde extérieur, de l'air, par une pellicule brûlante, comme un masque collé à la peau) [...] (A, 97-8)

Dans l'image de la boue gangrenant l'intériorité, cette boue illusoirement protectrice dans le passage cité plus haut, on voit poindre une autre menace, non plus celle de l'épanchement ou de la minéralisation, mais celle de la réduction à l'identique de l'enveloppe et de son contenu. Les morts ne sont plus des carcasses vidées ni des masses pétrifiées, mais des « *petits tas brunâtres, sans mouvements* » (A, 88), « *petits tas retournés à la boue originelle* » (240 ; voir aussi 327) : lors de l'avancée nocturne, la mort est ainsi fantasmée par le brigadier comme une réduction à l'excrément. Et si l'on retrouve dans *L'Acacia* les deux visions opposées de la mort déjà rencontrées dans *La Route des Flandres*, la nouveauté consiste bien dans l'importance de ce dernier thème. L'ingestion, la digestion et la déjection viennent figurer ce qui relevait jusque-là de la seule putréfaction¹⁰. Différence de taille puisque, comme on le verra, la nouvelle image implique un agent transcendant et intentionnalisé.

Pourtant l'ultime avatar du schéma cortical permet d'éviter la dégénérescence. Il s'agit de la cloche de verre, réplique inversée du reliquaire à lucarne, omniprésente au chapitre X (l'avancée sous les balles des tireurs embusqués). Par un curieux renversement, la cloche d'abord « *étouffante* » (A, 291, 294) devient l'enceinte d'une intériorité métallique et glacée alors que l'extérieur, lui, s'organise : « [...] *la cloche de verre de plus en plus épaisse, le monde extérieur comme visqueux, gluant, de plus en plus douteux, tandis qu'à l'intérieur était maintenant installée, rigide et inexorable, cette chose grisâtre, glaciale [...]* » (298). La conjonction des contraires marque le degré superlatif de l'expérience de la mort (« *comme s'il était entré pour ainsi dire maintenant dans un état de mort virtuelle* » (296)), d'où le brigadier sortira pourtant indemne comme au terme d'une initiation réussie.

*temps individuel et temps légendaire :
la femme et l'Histoire*

Reste à dégager le sens implicite des évolutions observées jusqu'ici. Le schéma cortical permet d'associer minéralité et organicité. À bien considérer ces deux thèmes, on s'aperçoit qu'ils renvoient à une opposition plus profonde. D'un côté en effet, la minéralité est celle du monument, du mausolée, de la statue de marbre ou de bronze, autrement dit ce qui reste comme idéalisation, mythification et signification édifiante de ce qui a été. Pierre et métal sont les matériaux de l'Histoire entendue comme une somme de représentations collectives, officielles, largement soustraites au devenir. Valorisées et érigées en modèles recteurs de l'Histoire à venir, ces représentations constituent une causalité qui dépasse l'individu. De l'autre côté au contraire, l'organicité renvoie au cycle personnel, au temps biologique, à la vie sensible et à la mortalité des êtres.

Or le soldat, dans l'épreuve guerrière, se trouve au point de tangence des deux temps : le danger et l'épreuve physique lui font prendre toute la mesure de sa nature périssable, en même temps qu'il s'apprête à rejoindre, mort en puissance, les héros immortalisés de jadis. Ce qui l'engonce, le protège et le mine comme une enveloppe adventice et aliénante, c'est l'uniforme, le dehors rigide et impersonnel qui signifie son entrée dans le temps de l'Histoire. Sur le point d'être minéralisé, pris dans les glaciales épaisseurs métalliques et les « *profondeurs des miroirs* » (RF, 279), le soldat devient image de lui-même, inscrit aux côtés des figures accumulées du passé, figé parmi les « *vieux lansquenets, reîtres et cuirassiers de jadis* » (32). Le glacier de *La Route des Flandres* figure ce temps légendaire où entrent les soldats, cette rémanence illusoire sous forme stéréotypée, qui du point de vue individuel n'est rien d'autre qu'une cryogénéisation manquée :

[...] cette olympienne et froide progression, ce lent glacier en marche depuis le commencement des temps, broyant, écrasant tout, et dans lequel il lui semblait les voir, lui et Blum, raides et glacés, juchés avec leurs

bottes, leurs éperons, sur leurs carnes exténuées, intacts et morts parmi la foule des fantômes debout eux aussi dans leurs costumes aux couleurs suaves et fanées [...]

(RF, 279)

Le dédoublement de Georges, qui ici se voit lui-même, prolonge le dédoublement de la voix narrative, trait singulier du roman, et en donne sûrement la clé. Dans ce moment Georges se sent à la fois lui-même, être de chair menacé par la corruption organique, et représentation de lui-même inscrite dans un sinistre panthéon. Le soldat rejoint l'intemporalité du mythe, mais découvre aussi qu'il ne le fera qu'au prix de sa propre mort.

Même avancée nocturne et même moment critique dans *L'Acacia*, où le brigadier, sitôt les chevaux mis en marche, entend

[...] le bruit : immémorial, comme parvenant des profondeurs de l'Histoire, [...] cette alarmante et tranquille rumeur faite de centaines de sabots chaussés de centaines de fers s'élevant et s'abaissant, frappant le sol en un dur et multiple crépitement, continu, qui semblait emplir la nuit tout entière, s'étaler, formidable, désastreux et statique.

(A, 241)

La métallité du champ des représentations de l'Histoire, triomphante et angoissante, se mue vite en menace de dégénérescence putride des hommes qui s'y trouvent engagés : l'image de la « charogne déjà puante » métaphorise quelques lignes plus loin le devenir des soldats.

Il s'agit donc pour le personnage d'échapper à cette alternative, de conjurer la double menace. Pour cela, d'un roman à l'autre, deux parcours, deux issues, mais dans chaque cas on retrouve la femme au cœur du dispositif symbolique. Car invariablement, tout ce qui touche à l'Histoire comme discours, somme de représentations légendaires ou officielles, relève de la mère. Dans *La Route des Flandres*, Sabine, par son lignage et son incessant babil autour de la geste familiale, est l'emblème disqualifié mais fascinant de la transmission du passé sous la forme d'un « résidu abusivement confisqué, désinfecté et enfin comestible, à l'usage des manuels scolaires agréés et des familles à pedigree » (RF, 188). Elle incarne aussi l'Histoire

comme causalité transcendante qui préside à la destinée du soldat, dans la mesure où elle est à l'initiative de l'affectation de son fils dans le peloton commandé par son lointain cousin Reixach. Les visions fantasmatiques renforcent en profondeur le contenu diégétique. Dans l'épisode de la halte nocturne, dérivations paronomastiques, basculements homonymiques, souvenirs d'enfance et scénarios intertextuels (le mythe cadmien des soldats sortant tout armés de la terre, la boîte de Pandore, le dieu-potier) interfèrent et débouchent sur une image primitive du corps de la femme enfantant la soldatesque héroïque. La jeune femme aperçue est ainsi transfigurée :

[...] non pas une femme mais l'idée même, le symbole de toute femme, c'est-à-dire [...] sommairement façonnés dans la tendre argile deux cuisses un ventre deux seins la ronde colonne du cou et au creux des replis comme au centre de ces statues primitives et précises cette bouche herbue cette chose au nom de bête, de terme d'histoire naturelle — moule poulpe pulpe vulve — faisant penser à ces organismes marins et carnivores aveugles mais pourvus de lèvres, de cils : l'orifice de cette matrice le creuset originel qu'il lui semblait voir dans les entrailles du monde, semblable à ces moules dans lesquels enfant il avait appris à estamper soldats et cavaliers, rien qu'un peu de pâte pressée du pouce, l'innombrable engeance sortie tout armée et casquée selon la légende et se multipliant grouillant se répandant sur la surface de la terre bruissant de l'innombrable rumeur, de l'innombrable piétinement des armées [...]

(RF, 41-2)

Le récit archaïque désigne la femme comme mère de l'Histoire, origine du glacier où Georges se sent pris. Or pour s'en défaire, échapper au cycle funeste des représentations et retrouver une organicité propre, le personnage-narrateur se tourne une nouvelle fois vers la femme, non plus la femme matrice d'argile, fantasmée comme origine du héros, mais la femme sillon d'humus comme lieu du salut de l'homme. Le mouvement n'est plus l'éruption glorieuse mais un retour fébrile. La troisième partie du roman, construite sur une analogie de la femme et de la terre, superpose en effet le coït avec Corinne et la fuite de Georges tapi au sol pour échapper à l'ennemi,

[...] le visage parmi l'herbe nombreuse, la terre velue, son corps tout entier aplati, comme s'il s'efforçait de disparaître entre les lèvres du fossé, se fondre, se glisser, se faufiler tout entier par cette étroite fissure pour réintégrer la paisible matière (matrice) originelle [...] (RF, 244)¹¹

D'un côté, la terre féminisée par l'image du sillon, de l'autre, la peau de la femme décrite comme une couverture végétale, herbeuse et fleurie, sa chair comme le terreau nourricier, lieu d'une régénération perpétuelle¹². La tentative d'enfouissement dans l'humus dépasse même le fantasme d'un simple retour à la fœtalité, c'est le rêve d'un état encore antérieur à la gestation : « [...] *il ne restait plus alors de mon corps qu'un fœtus ratatiné rapetissé couché entre les lèvres du fossé comme si je pouvais m'y fondre y disparaître m'y engloutir [...].* » (257). Ce rêve doit permettre au soldat en fuite d'éprouver le plus intensément la phobie de la mort comme mixtion avec la terre, à l'instar du cheval (« *j'essayai de m'imaginer me persuader que j'étais un cheval* » (258)), tout en conjurant cette phobie par le fantasme mythique d'un retour à une organicité originelle. L'enfouissement dans le sillon de la terre et l'abîme dans le sexe de la femme, tous deux confondus, doivent permettre un bouclage heureux du temps humain.

Le problème vient de ce que cet espoir d'un salut biologique relève du scénario mythique. Ce rêve de retour au confort utérin par la mort et par le coït¹³ est un leurre, l'enfouissement sillonnaire une chimère fantasmatique ; l'œil du cheval mort dira plus loin « *l'absence de tout secret* » (RF, 270), l'absence probable de tout au-delà après le lent engloutissement par la terre. C'est que le coït réel n'équivaut pas à la mort et n'a pas les pouvoirs régénérants promis par le mythe. Corinne, devenue véritable, n'est pas le grand connecteur attendu, ni argile matricielle ni humus régénérant. Si, comme l'affirmait Simon, *La Route des Flandres* raconte « *la mort de Georges, une mort symbolique* »¹⁴, c'est que Georges survit sans avoir pu boucler l'impossible cycle qu'il fantasmait.

Le schéma cortical reconduit et retravaillé dans *L'Acacia* supporte les mêmes investissements fondamentaux : revêtir

l'uniforme, c'est subir la marque de l'Histoire et de la guerre comme causalité supra-individuelle, et c'est s'engager dans le cycle des représentations, des constructions culturelles, ajouter par sa mort probable à la geste monumentale. La pétrification totale récompensera les meilleurs guerriers, tel l'ancêtre marmoréen, ou le général de bronze du plateau de Valmy ; monuments éternels, les héros défunts entreront pour toujours dans l'Histoire et à leur tour montreront le chemin, signifieront les valeurs au nom desquelles les guerres se rejoueront, dans une cyclicité meurtrière. L'enceinte durcie, minérale ou cornée, fige et étouffe, transforme les hommes en signes mais les abolit en tant qu'individus. L'équipement du soldat est un manteau de Déjanire¹⁵, splendide et mortel. Ici encore, comment s'en défaire ?

La biographie paternelle constitue un précédent de l'échec. À la suite d'un accident, le jeune paysan prometteur opte pour Saint-Cyr. Il épousera la carrière militaire, en dépit des traditions familiales, comme un « *passage obligé par la chrysalide du papillon avant qu'il ne déploie l'apothéose de ses ailes éblouissantes* » (A, 70). C'est ainsi que, pour se faire une raison, les deux sœurs se représentent le tournant imprévu : enveloppe contraignante et ingrate, mais censément temporaire et devant protéger la métamorphose intérieure d'un être en marche vers une splendeur programmée. Or l'image de la chrysalide se retourne vite en son contraire même ; un lent travail de corruption organique s'effectue secrètement, à l'intérieur de la caserne aux « *âcres relents de créosote, de crottin, de sueur, de graisse d'armes et de latrines* » (76), comme prix à payer d'une splendeur de façade peu à peu conquise sous la forme de « *l'élégante et impeccable carapace de drap, de moustaches, de cuirs méticuleusement brossés et cirés* », dehors que le personnage pourra, en temps voulu, présenter ostensiblement au feu de l'ennemi. La promotion sociale du père, décrite sur le modèle biologique de la « *mutation* », apparaît donc comme un « *encaraçonnement* » fatal, comme l'entrée dans ce paradigme cortical de l'Histoire.

Entrée qui coïncide du reste avec le mariage. De fait, plus encore que Sabine dans *La Route des Flandres*, la jeune femme épousée emblématise à elle seule la rémanence figée du passé. Aux images de la femme-citadelle déjà signalées, il faut ajouter cette syllepse où s'énonce le sens profond du comparant : le personnage vit « *conventuellement [...] claustrée dans ses préjugés et le vieil hôtel familial* » (A, 271) : la pierre est ainsi le dépositaire des traditions ; le monument garantit, au fil des générations, la transmission d'une essence immuable. La jeune femme, « *cette espèce de forteresse de préjugés* » (127), émane d'un univers saturé par les signes de l'Histoire, à l'image de la ville qu'elle habite, comme elle citadelle protégée par les strates accumulées des époques antérieures, « *fortifiée par Charles Quint, entourée ensuite par Vauban de formidables et vertigineuses murailles* » (116). Or ce monde qui, à plus d'un titre, récapitule l'Histoire passée, façonne aussi le présent de l'Histoire en marche. Généraux et stratèges, nés dans son sein, emmènent les autres hommes défendre ses valeurs, et le cortège enthousiaste « *sortant de la citadelle, franchissant entre les quatre colosses de pierre la porte de la muraille* » (56) rappelle l'image de l'enfantement des guerriers en armes relevée dans *La Route des Flandres*. La femme apparaît du reste quelques lignes plus bas, et suggère érotiquement une diffusion parallèle au mouvement de sortie hors des murs : « *[...] les vivats aigus des cocottes décolletées [...], offrant comme dans des corbeilles leurs seins éblouissants, leurs lèvres ouvertes sur les humides grottes roses de leurs bouches aux dents éblouissantes, et jetant des fleurs.* » (57). L'Histoire et ses représentations consacrées (ici le soldat partant la fleur au fusil) restent donc associées à la minéralité et à la femme-matrice. Minéralité et organicité se rencontraient déjà dans l'image correspondante de *La Route des Flandres*, à la faveur du jeu sur « *moule* » (RF, 41-2), mais l'association restait ponctuelle. Tandis que les images organicistes de l'Histoire prolifèrent et se diversifient dans *L'Acacia*, car non seulement l'Histoire accouche des guerriers, mais c'est elle aussi qui les dévore avant de les réduire à l'excrément.

Encore une fois, l'épisode de la chevauchée nocturne fonctionne comme le creuset de l'invention fantasmatique. Les soldats mobilisés sont comme enfantés — expulsés — par le monde civil, mais loin de partir pour une course héroïque, ils se trouvent métaphoriquement voués à la dégénérescence putride, après rupture du « *cordon ombilical* » (A, 240). Dans un premier temps la pluie seule apparaît responsable de cet échec, travaillant à réduire les hommes en « *petits tas retournés à la boue originelle, s'élevant çà et là sur le mâchefer* », mais plus loin les allégories explicatives se multiplient, jusqu'à ce passage particulièrement dense qui les récapitule toutes :

[...] [le bruit des sabots et de la pluie évoquant] la confuse rumeur de myriades d'insectes [...] 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, sans compter les harnachements, les selles, les armes, les éperons même, dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les suc 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. (A, 242-3)

La « *matrice* » anaphorise l'image originelle de l'enfantement développée dans les pages qui précédaient : le monde civil, le passé, a porté, façonné et produit les cavaliers semblables aux modèles légendaires, eux dont l'avancée fait résonner à l'entour le bruit « *immémorial, comme parvenant des profondeurs de l'Histoire* » (241). Cette première image révoquée laisse place à celle du « *cadavre de l'Histoire* », comme si la chevauchée pitoyable était l'échec de l'Histoire elle-même, comme si la guerre sonnait le glas de l'Histoire, et marquait la fin des représentations anachroniques ; à moins que — et c'est la troisième image — loin de toucher à sa fin, l'Histoire ne poursuive intacte son cheminement mythique en consommant elle-même, broyeuse d'hommes, ses acteurs temporels. La dégradation organique ne

vient plus alors, comme dans *La Route des Flandres*, de l'irresponsable nature ; elle est imputée à cette causalité supra-individuelle, mais humaine, qu'est l'Histoire¹⁶.

Il y a donc deux figures de l'Histoire. À côté de la corticalité minérale de l'Histoire passée, apparaît une corticalité organique de la guerre et de l'Histoire en marche, englobement à la fois placentaire et gastrique, à la fois producteur et corrupteur. L'image transformée de la chrysalide en fournissait le premier exemple. L'ouverture du chapitre IX de *L'Acacia* formule explicitement l'analogie (il s'agit ici de l'été 1914) :

C'était la période où l'été commence à se retirer, basculer, s'affaler pour ainsi dire sous son propre poids, avec cette pesante et inexorable lourdeur lassée d'elle-même, et cette année-là, [...] laissant derrière lui (l'été) ce quelque chose de monstrueux dont il s'était enflé, qu'il avait porté à terme comme une femme grosse, avec cette même stupeur, ce même orgueil hébété, s'en délivrant au son des clairons et des clameurs d'ivrognes, s'appêtant déjà à l'abandonner, horrifié, pour le retrouver un an plus tard, devenu adulte, couvert de boue et changé lui-même en boue, enterré vivant jusqu'au cou ou pourrissant sous le soleil revenu dans une puanteur d'excréments, de purulence et de charognes décomposées.

(A, 263)

Imaginée comme le produit monstrueux et non viable d'une gestation utérine bientôt converti en déchet excrémental, la guerre actualise les images de l'Histoire vues plus haut. Après la « *vieille ogresse* » (243), la « *femme grosse* » (263) constitue le deuxième visage de la femme en position de comparant¹⁷.

Dès lors, le soldat doit moins échapper au piège de la minéralisation (l'image du glacier a disparu) que se sortir d'un cycle organique transcendant, où gestation-enfantement et digestion-déjection se confondent. Ici encore, la figure de la mère joue un rôle de premier plan, associée qu'elle est à l'image organiciste de l'Histoire comme elle l'était à l'image minérale. Le premier point commun réside dans l'appétit du personnage (« *comme une voracité, une fureur, une gloutonnerie* » (A, 15)), qui, métaphoriquement, tient du gigantisme :

Comme si l'énorme appétit qui lui faisait engloutir chocolats, foies gras, pintades et sorbets [...] lui permettait aussi d'engloutir et de digérer sans distinction à la façon d'un paisible ruminant les cathédrales, les bergers landais, le Stock Exchange, la grotte de Lourdes et les polissonnes petites femmes en culotte. (A, 118)

Ruminant mais aussi « rapace » (A, 17)¹⁸, la mère n'est pas loin de l'autruche fantastique. Autre détail qui verrouille l'analogie, le motif des chevaux éventrés, qui apparaît d'abord dans la biographie du personnage à propos du spectacle de ces « *chevaux aux yeux bandés, aux ventres ouverts à coups de cornes, et dont on refourrait précipitamment les intestins avec de la paille avant de les recoudre et de les présenter de nouveau au taureau* » (115), et qui pourtant allume dans la prunelle du personnage « *un bref éclat, dont on n'aurait pu dire s'il était d'horreur ou d'excitation* ». Or le motif reparait plus loin, lors de l'évocation de la mobilisation, presque en citation de sa première occurrence, mais sollicité cette fois comme comparant : « [...] [*les trains parcourant*] *un continent couturé de cicatrices, cousu et recousu tant bien que mal comme on recoud tant bien que mal le ventre ou le poitrail des chevaux déchirés par les cornes du taureau pour les lui présenter à nouveau [...]* » (190). Figure intimidante que la mère, habituée d'un spectacle désigné ailleurs comme une image de l'Europe meurtrie par la guerre¹⁹...

L'évolution du personnage, décrite plus haut comme le passage de la minéralité à l'organicité, doit se lire en rapport avec les deux figures successives de l'Histoire. Rien d'étonnant si le texte sollicite dans les deux cas les mêmes images : le mariage puis la grossesse de la jeune femme précèdent de peu la première guerre, et son accouchement coïncide avec l'enfantement de « *ce quelque chose de monstrueux* » (A, 263) par l'Histoire.

La correspondance est de fait clairement établie à la fin du chapitre v. La naissance de l'enfant dans l'île aux boas ne fait l'objet, en cours de chapitre, que d'une mention rapide (A, 136), mais c'est la scène finale de l'arrivée en métropole (149-50) qui lui donne de se rejouer, en filigrane, comme pour mieux marquer le lien avec l'imminence du conflit. Maints détails dans le

récit de l'accostage du bateau suggèrent par métaphore une scène d'accouchement, à commencer par la pulsation haletante du travail, décelable dans l'accélération du rythme (voir l'anaphore *elle peut*, qui compte six occurrences dans le paragraphe). Comme le ventre d'une parturiente, les « *membrures du navire tremble[nt] sous la poussée inversée de l'hélice* » (149), les « *gros bouillons* » de l'eau évoquent quant à eux le placenta expulsé, puis vient l'image ombilicale de « *l'aussière [...] ruisselante, frangée de gouttelettes* ». La jeune femme enfin, après avoir senti « *une poussée contre son coude* » (150), comme la pression de la main du mari, « *sent remuer au-dessus d'elle l'enfant élevé à bout de bras* ». Le chapitre se clôt sur l'évocation de l'« *étroite bande d'eau sale où flottent des détritius* », associant à l'image de l'accouchement celle de la pollution placentaire et de la dégénérescence organique déjà relevées dans les allégories de l'Histoire. Porté au monde à l'orée du conflit où mourra son père, le fils est ainsi placé dès sa naissance sous le signe de l'histoire matricielle et broyeuse d'hommes, menace originelle qu'incarne, on le comprend mieux désormais, l'intimidante figure de la mère.

Liquider cette hypothèque installée par la biographie parentale, congédier les significations investies dans les différents éléments du schéma cortical (minéralité, organicité, féminité) : tel pourrait bien être l'enjeu cardinal, dans *L'Acacia*, du récit de l'épreuve guerrière vécue par le brigadier. Au contraire de *La Route des Flandres*, le soldat n'attend plus son salut individuel d'un quelconque approfondissement fantasmatique, mais bien du renoncement, sous la forme d'un réapprentissage, aux significations mythiques prêtées aux différents éléments. Il faudrait relire le chapitre VIII (« 1939–1940 ») comme le moment d'un tournant, celui de l'apprentissage d'une minéralité et d'une organicité pareillement apaisantes, toutes deux dépouillées de leurs connotations initiales. La tonalité euphorique de l'épisode final (le bivouac au bord de l'étang) marquerait alors l'aboutissement d'une conversion, comme le montre l'évocation des cavaliers « *galopant joyeusement dans la boue* » (A, 259)²⁰, tout comme,

au chapitre X, le dernier avatar du schéma cortical (l'image de la cloche de verre). Enfin, la mort de la mère est peut-être l'ultime condition permettant une seconde naissance du fils, une fois celui-ci dégagé du piège de l'Histoire.

Car le salut est ici bien atteint et passe par ce qu'on pourrait appeler une « remise à zéro du concret ». Le récit de l'évasion du soldat, qui correspondait à une acmé figurative dans la dernière partie de *La Route des Flandres*, fait table rase des associations métaphoriques dans *L'Acacia* ; si une réminiscence mythique intervient dans l'évocation de la fuite, elle est d'un tout autre ordre : « [...] ils auraient pu être les premiers hommes, dans la première forêt, au commencement du monde. » (A, 353).

Dans cette perspective, la figure de l'amante donne pour finir la mesure des transformations survenues d'un roman à l'autre. Dans *La Route des Flandres*, Georges tentait auprès de Corinne de boucler son parcours individuel selon un schéma mythique, l'équivalence rêvée du coût, de la mort et du retour à la matrice. Dans *L'Acacia*, l'éros n'oriente plus le récit, même s'il le termine. La femme cesse d'être le centre obsédant d'un fantasme originel et eschatologique du guerrier. Le coût final n'est plus l'objet d'un surinvestissement fantasmatique, et aucune révélation dernière n'en est escomptée. Dans *La Route des Flandres*, Georges, fasciné par l'aura de Corinne, cherchait auprès d'elle à éclaircir le suicide du capitaine de Reixach, tentait de valider les scénarios romanesques de la geste familiale. Impliquée au cœur d'un procès herméneutique²¹, Corinne était d'abord un signe, construite sémiotiquement comme somme de récits et de fantasmes, et attendue comme la promesse d'un sens. Georges était déçu : « [...] qu'avais-je cherché en elle espéré poursuivi jusque sur son corps dans son corps des mots des sons [...] » (RF, 274). Dans *L'Acacia* au contraire, auprès de la prostituée, le brigadier démobilisé prend définitivement congé des figures de l'Histoire, renvoie à leur mystère ces personnages mythiques²² sortis de leur « pandémonium » (A, 37) ou de leur « empyrée » (47) pour présider au sort des soldats. La première apparition de la prostituée fournit d'ailleurs l'occasion d'une dérision burlesque

sur ce dernier terme, un contexte d'énonciation inédit surgissant tout spécialement à cet effet (pour disparaître immédiatement après) :

[...] la fille disant : « [...] Qu'est-ce que c'est que ce mot que tu as dit : empyrée ? », et lui : « Empyrée?... Oh... Quelque chose dans le genre du paradis... Mais spécial. Pas le paradis de n'importe qui. Disons : un coin particulier du paradis, un coin supérieur. Disons : une sorte de club réservé. Uniquement pour colonels de cavalerie. Un cercle privé où ils ont le droit d'entrer tout bottés, avec leur cheval, leurs éperons et leur sacré cul vissé sur leur selle. » [...]... (A, 302)

L'ultime écho de l'intertexte légendaire tourne au ravalement parodique, et tout l'imaginaire mythique fait ici les frais d'un déclassement. Plus loin (368), les interrogations sur le colonel resurgiront dans l'esprit du soldat, mais elles s'effaceront définitivement dans le vertige du coït, l'ivresse des sens alors opposée à toute recherche du sens. Car la prostituée apparaît avant tout comme le sensible retrouvé, l'heureux retour de la plénitude sensorielle. Le personnage sature le champ de la perception masculine en récapitulant métonymiquement l'ensemble du monde naturel : « [...] *les cuisses croisées au creux desquelles, entre les abricots, les prunes et les pêches, moussait un nid de broussaille couleur d'herbe sèche aux reflets de bronze.* » (365). Femme de chair, elle est à mille lieues de son équivalent signifié : « [...] *non plus maintenant ces seins, ces ventres, ces vulves qu'il avait tant de fois dessinés, [...] mais quelque chose de vivant, mobile [...].* » (368-9). Tenue à l'écart de tout projet herméneutique, elle se confond encore moins avec un quelconque signifiant, et sa « *chair sans mensonge, crédible* » (369) est alors triomphante : grâce à elle, voici enfin « *la solitude, la mort, le doute conjurés, vaincus* ».

L'*Acacia* voit ainsi la consolidation et la liquidation de l'imagination corticale. Les images de la femme et de l'Histoire, interférant avec celles de la naissance et de la mort du soldat, renforcent la cohésion du champ figural ; celui-ci, véritable

archétype, fédère tous les contenus fictionnels plus encore que dans *La Route des Flandres*. Puis, ultimement, le texte s'en débarrasse, et le personnage focal, pour l'avoir parcouru, s'en délivre. L'impasse finale de *La Route des Flandres* a disparu dans *L'Acacia*. Dès lors, s'il faut croire Simon affirmant que chacun de ses romans naît des problèmes rencontrés et non réglés dans le roman précédent²³, les modifications observées ici à trente ans d'intervalle expliqueront peut-être deux autres évolutions, celles-ci plus immédiatement visibles : la part plus large offerte au référent autobiographique, et la défragmentation du récit. Ces deux aspects pourraient bien résulter du premier, c'est-à-dire que la promotion du « vécu » et de la continuité narrative n'aura pu s'envisager qu'à la faveur d'un système d'images suffisamment développé, au terme d'un long apprentissage d'écriture. La matière et la composition de *L'Acacia* seraient donc moins l'effet d'une concession, et moins encore d'un renoncement, que le fruit d'une conquête ; les explorations menées dans les textes antérieurs, davantage soustraits au projet narratif, auront permis l'invention d'un imaginaire susceptible, pour finir, de prendre en charge le souvenir sans le détour par la fiction. Alors, plus que jamais conciliés, logique figurale et parcours biographique peuvent jouer jeu égal dans l'agencement du récit.

1. Sur l'importance du personnage de Corinne (envisagé comme rôle) dans *La Route des Flandres*, voir : Lynn A. HIGGINS, « Gender and War Narrative in *La Route des Flandres* », *L'Esprit créateur*, Vol. 27, no. 4, hiver 1987, pp. 17-26. Sur l'élaboration formelle de Corinne, comme figure cette fois, voir : Aline BAEHLER, « Aspects du personnage simonien : Corinne », *L'Esprit créateur*, Vol. 27, no. 4, hiver 1987, pp. 27-36. Sans entrer dans le détail thématique, l'auteur y décrit l'« effet-Corinne » comme « *asémantème sémantisé* » (p. 28), faisant l'objet de « *diverses tentatives de fixation d'un signifié qui reste toujours "glissant", "débordant"* », « *figure de rhétorique* » construite

par le narrateur comme une concrétion de métaphores et de comparaisons : « *Le travail formel opéré autour de ce signe est l'emblème esthétique du tour de force que l'écriture accomplit.* » (pp. 28-9).

2. L'importance du motif de l'enveloppe engonçante dans *La Route des Flandres* a été confirmée par un traitement informatique du texte. Les calculs statistiques ont mis en évidence la présence des réalisations lexicales de ce motif dans tous les endroits du texte et en tous lieux de la fiction. L'imagination corticale peut être considérée comme le ciment sémiologique majeur du roman. J'ai exposé les résultats procurés par l'ordinateur dans « Mondes lexicaux et univers sémantiques. Le logiciel Alceste au service de l'étude de l'imaginaire simonien », *Literary and Linguistic Computing*, Vol. 10, no. 1, 1995, pp. 59-68.

3. Voir Jean RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman* (Paris, Seuil, « Tel quel », 1967), pp. 44-55 : « Un ordre dans la débâcle », qui parle très justement de l'omniprésente « *dislocation des carrosseries* » (p. 45). Voir aussi Pierre GILLE, « Génération et corruption dans *La Route des Flandres* de Claude Simon », *Studi francesi*, t. XXXIII, n° 2, 1989, pp. 296-302.

4. Voir *RF*, 23, 58, 190, 238, 257, 261, 289.

5. Voir *RF*, 95, 191, 236, 239.

6. Ainsi la casquette du régisseur découvrant, le temps d'un salut, « *la peau du crâne chauve [...] livide, vaguement obscène, vaguement pitoyable, au-dessus du masque craquelé couleur de terre, comme la fragile membrane de quelque organe interne* » (A, 111 ; voir aussi 167). Même image à propos des chevaux dessellés (32), ou éventrés par les taureaux (115), à propos de l'Europe elle-même, « *continent couturé de cicatrices, cousu et recousu tant bien que mal* » (190), ou encore de ce personnage à la « *longue plaie aux lèvres éclatées ouverte sur l'un des tibias, comme une cicatrice dans une écorce d'arbre, desséchée sans s'être refermée* » (135). Voir : Françoise VAN ROSSUM-GUYON, « Un Regard déchirant. À propos de *L'Acacia* », pp. 119-30 in *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Mireille CALLE ed. (Grenoble/Sainte-Foy [Québec], Presses Universitaires de Grenoble/Le Griffon d'Argile, « Trait d'union », 1993).

7. Voir *A*, 69, 71, 81, 101, 111, 132, 143.

8. Les deux sœurs représentent le monde opposé, celui des réfractaires à l'enrôlement militaire (*A*, 70), honnissant « *l'église [...] édifiée au cours du siècle écoulé comme une sentinelle, un rempart* » (65), tout autant que les « *propriétaires de la fabrique de carton-cuir* » comme par un identique rejet de tout ce qui peut se rapporter au schéma cortical.

9. Voir, pour la même image de l'homme-sac, *A*, 34, 301, 304.

10. Aucune des images de dévoration-digestion de *La Route des Flandres* n'aboutit à celle de la déjection, au contraire de *L'Acacia*, où le cycle digestif complet est mentionné à maintes reprises.

11. Voir aussi *RF*, 258.

12. La volonté de « retour à la terre » de Georges s'actualise par ailleurs dans son projet de cultiver lui-même le domaine familial. Dans *L'Acacia*, au contraire, le soldat démobilisé s'en remet au nouveau régisseur.

13. Sur les rapports entre l'amour et la mort dans *La Route des Flandres*, voir : Salvador JIMÉNEZ-FAJARDO, *Claude Simon* (Boston, Twayne Publishers,

1975), pp. 54–72 : « *The Flanders' Road: The Works of Eros* ». Voir aussi Robert L. SIMS, « Myth and Historico-Primordial Memory in Claude Simon's *La Route des Flandres* », *Nottingham French Studies*, Vol. 17, no. 2, Oct. 1978, pp. 74–86.

14. Claude SIMON/Hubert JUIN, « Les Secrets d'un romancier. Entrevue avec Claude Simon », *Les Lettres françaises*, n° 844, 6–12 oct. 1960, p. 5.

15. Figure mythologique d'ailleurs sollicitée à plusieurs reprises par Simon (*Herbe*, 209, 226 ; *RF*, 191 ; *Hist.*, 365) : doit-elle ses apparitions au fait qu'elle emblématise aussi précisément le schéma cortical ?

16. La guerre est ainsi associée, dans *L'Acacia* plus qu'ailleurs, à l'image de la dévoration-digestion par un agent anthropomorphe, alors que l'image du cheval digéré par la nature n'apparaît plus qu'une seule fois (A, 42). L'agent en question est d'abord masculin : voir les images de « *l'insatiable monstre* » (39), de « *l'ogre* » (70, 127) mangeur d'hommes, et les soldats évoquant « *ces bêtes à carapace à l'intérieur violacé composé d'un élémentaire système digestif et d'un élémentaire relais de neurones* » (197). Mais il se féminise dans le dernier tiers du roman (voir 263). *La Route des Flandres* contient les prémices de cette imagination de l'Histoire comme femme vorace, d'une part dans le passage déjà cité où le sexe de la femme évoque « *ces organismes [...] carnivores* » (*RF*, 42), et d'autre part dans l'image de Corinne « *pourvue [...] de cet estomac [...] d'échassier, d'autruche, qui lui permet non seulement de digérer mais de faire siennes les misogyniques et haineuses inventions d'un modélisme* » (138).

17. Comparer avec un passage presque semblable de *La Route des Flandres* (*RF*, 37) mais où, justement, la « femme grosse » n'apparaît pas. Il faudrait du reste retracer l'histoire de cette image dans l'œuvre de Simon. L'accouchement y est fréquemment associé à l'idée d'une souillure, tout spécialement quand le motif a valeur allégorique : voir par exemple l'image de l'Histoire dans *Le Palace* : « *le cadavre d'un enfant mort-né* » (P, 16), ainsi que ce passage de *La Route des Flandres* où l'image est en gestation, si l'on peut dire, puisque les aspirations humaines (ici les paris sur les chevaux) sont envisagées sur le modèle d'une génération mythique qui tourne à l'avortement : « *[...] soir de noces non pas de la terre et du ciel mais de la terre et des hommes, la laissant souillée par la persistance de ce résidu, de cette espèce de pollution géante et fœtale de petits bouts de papier rageusement déchirés [...]* » (*RF*, 167).

18. Le rapace est un autre comparant indirect de la guerre : voir le général à l'œil d'oiseau de proie (A, 328).

19. Voir A, 175 image voisine.

20. La scène s'oppose au passage du chapitre IV où le brigadier traverse une marre à grand-peine, « *comme s'il essayait de s'arracher à la terre, à la boue originelle* » (A, 96).

21. Voir Pat O'KANE, « *La Route des Flandres: The Rout(e) of the Reader?* », pp. 50–60 in *Claude Simon: New Directions*, Alastair B. DUNCAN ed. (Edinburgh, Scottish Academic Press, 1985). L'auteur commente (pp. 54–7) plusieurs images de Corinne comme femme-hiéroglyphe, comme corps à parcourir et à lire, promesse (illusoire) d'un sens. On pourrait du reste montrer que le schéma cortical renvoie constamment, dans *La Route des Flandres*, au

procès herméneutique : Corinne, fantasmée comme corps exhalé, semble donner accès au sens qu'elle renferme ; inversement le père de Georges est un être insignifiant abrité derrière une illusoire carapace de signes ; la carcasse évidée du cheval mort est un signifiant sans signifié, montrant « l'absence de tout secret » (RF, 270) ; enfin, le corps métallique et opaque du capitaine n'offre inversement aucune prise à l'interprétation et ne livrera jamais son secret.

22. Ainsi le colonel : « Pas un homme : une entité, un symbole [...], il était quelque chose comme un mythe » (A, 36).

23. Voir par exemple ses propos (Claude SIMON/Thérèse de SAINT-PHALLE, « Claude Simon franc-tireur de la révolution romanesque », *Le Figaro littéraire*, 6 avril 1967, p. 7) : « Mes livres sortent les uns des autres comme des tables gigognes. Je n'aurais pu écrire Histoire sans avoir écrit Le Palace, ni Le Palace sans La Route des Flandres. En général, c'est avec ce qui n'a pas su être dit dans les livres précédents que je commence un nouveau roman. ».

