

Littératures

MYTHE
ET
RÉCIT POÉTIQUE

Sous la direction de Véronique GÉLY-GHEDIRA

Université Blaise-Pascal

Association des publications de la Faculté des Lettres et Sciences humaines

L'Acacia de Claude Simon ou le mythe congédié

par

Pascal MOUGIN

Selon une analyse fréquente sous la plume des commentateurs, les romans de Claude Simon rejoueraient les grands mythes, reconduiraient les grands genres, dépasseraient l'événement singulier vers l'immémorial¹. Étudiant *L'Acacia*, Jean-Claude Vareille souligne ainsi l'« agrandissement par participation aux grandes forces du *cosmos* et [la] filiation avec les grands héros archétypaux »², et évoque un processus, constant selon lui, de « mythification / épopéisation »³. Il est vrai qu'un certain nombre de passages du roman présentent, comme le montre Vareille, les traits propres à la « pensée mythique » analysée par Mircea Eliade⁴. Vrai aussi que, dans son ensemble, l'itinéraire du personnage principal – ce cavalier miraculeusement rescapé de la débâcle de 1940 – relève du scénario mythique de la régénération : naissance, « mort virtuelle »⁵ vingt-cinq ans plus tard sous les balles ennemies, puis

¹ Voir Jean-Claude VAREILLE, « À propos de Claude Simon : Langage du cosmos, cosmos du langage », dans *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, Corti, 1989. Le critique écrit par exemple que chez Claude Simon « chaque chose ou action non seulement rime avec une autre mais répète ce qui s'est passé dans les temps primordiaux, par quoi se réintroduit le grand prestige des Origines si caractéristique du mythe » (p. 80). Voir aussi Karen GOULD, *Claude Simon's Mythic Muse*, Columbia, French Literature Publications, 1979 ; Josette HOLLENBECK, *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*, Paris, La Pensée universelle, 1982. Même approche de la part de Jean-Pierre VIDAL, « L'écriture orpheline », dans Mireille Calle, éd., Claude Simon. *Chemins de la mémoire*, Grenoble / Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble / Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993 (voir p. 79, sur l'importance des descriptions mythifiantes). Seule Mária Minich BREWER (« Recasting (Edipus : Narrative and the Discourse of Myth in Claude Simon », *Stanford French Review*, 9(3), 1985) envisage l'entrée du matériau mythique dans le texte simonien comme le moment d'un conflit, notamment dans *Histoire* (Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 431-432).

² Jean-Claude VAREILLE, « L'Acacia ou Claude Simon à la recherche du temps perdu », *Revue des Lettres modernes*, 1052-1057 : *le Nouveau Roman en questions* (1 : « Nouveau Roman » et archétypes), avril 1992, p. 97.

³ *Op. cit.*, p. 106.

⁴ Voir Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, cité par Vareille.

⁵ Claude SIMON, *L'Acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 296. Les références des passages cités seront désormais portées entre parenthèses après chaque citation, sous la forme du seul numéro de page.

renaissance au moment de l'évasion, véritable renouveau non seulement individuel mais cosmique :

[...] ils [*le personnage et son compagnon*] auraient pu être les premiers hommes, dans la première forêt, au commencement du monde. (353).

Et pourtant, s'il est un caractère éminemment poétique de *L'Acacia*, il se pourrait bien que celui-ci tienne moins à la façon dont le roman sollicite ou épouse le mythe que dans la manière inverse dont, l'ayant annexé, il le refoule progressivement. À l'appui de cette hypothèse, une déclaration de Claude Simon, contemporaine de *L'Acacia*, et qu'on n'a pas lue d'assez près jusqu'ici :

[...] notre pensée ne reçoit du monde qu'une *traduction codée* nourrie de formes conventionnelles. [...] je constate à quel point ma perception (et par conséquent ma mémoire) se trouvent encombrées d'une multitude de ces « traductions codées » qui, depuis mon enfance, sont venues la gauchir : est-il besoin d'énumérer, en désordre, les souvenirs des écritures saintes, de tableaux représentant leurs épisodes, des textes latins ou autres, que l'on m'a fait apprendre par cœur au collège, la mythologie antique, des figures et des raisonnements mathématiques, des images cinématographiques, etc, etc...⁶

Formes conventionnelles, mais plus encore *encombrées* et *gauchir* : il faut relever les termes dépréciatifs employés pour décrire les interférences du savoir et de la perception du monde. Dans ce savoir figurent les éléments mythiques et bibliques, à côté des autres des grands domaines de prédilection où Claude Simon puise ses images. On pourra voir ici un hommage aux représentations apprises, mais il ne faut pas manquer la distance critique qui s'exprime vis-à-vis d'elles. Témoigne encore de l'attitude de Claude Simon à l'endroit du mythe, indirectement cette fois, l'emploi péjoratif du mot dans cette autre déclaration, bien antérieure, où le romancier expliquait qu'il admire avant tout chez Robbe-Grillet son « acharnement austère [...] à découvrir enfin [...] un univers tangible, mesurable lavé nettoyé des vieux mythes qui chloroforment l'humanité »⁷.

Certes Claude Simon n'est pas Robbe-Grillet, et la dimension mythique est sans conteste primordiale dans ses récits, qui n'existeraient pas sans elle ; elle n'en est pas moins problématique. Par mythe, entendons ici *préconstruit culturel* – par opposition au « mythe personnel » éventuellement construit par l'œuvre – autrement dit une

⁶ Claude SIMON, « Roman et mémoire » (extrait d'une conférence inédite), *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 191. L'expression « traduction codée » est reprise de Jean Dubuffet.

⁷ Claude SIMON, « Pour qui donc écrit Sartre ? », *L'Express*, 28 mai 1964, p. 33.

représentation censément connue du public et qu'il suffit de mentionner, de citer ou de suggérer allusivement sans avoir à la raconter à nouveau, pour qu'elle soit actualisée à la lecture. À ce titre le mythe, dans le récit, bénéficie d'un statut équivalent à celui de tous les autres préconstruits intertextuels à côté desquels il mériterait d'être étudié. Intertexte par excellence, l'élément mythique est de l'ordre de la citation, c'est d'abord un repère extérieur au monde de la fiction et qui comparait en tant que tel dans celle-ci, le plus souvent embrayé par le *comme* ou tout autre opérateur de comparaison.

La guerre et l'image du cataclysme originel

Chez Claude Simon, ce préconstruit s'impose tout spécialement en début de roman. C'était déjà le cas dans *La Route des Flandres*, dès la première phrase : « [...] Wack entra dans la chambre en portant le café disant Les chiens ont mangé la boue, je n'avais jamais entendu l'expression, il me semblait voir les chiens, des sortes de créatures infernales mythiques leurs gueules bordées de rose [...] »⁸. À l'incipit, le texte peine à imposer ses propres éléments sans qu'aussitôt ne se pressent autour d'eux les archétypes, soit pêle-mêle : Cerbère et les Enfers, le *cave canem* latin, l'eschatologie chrétienne, la peur du loup du conte populaire, le scénario freudien de *L'Homme aux loups*, etc. Qu'on songe aussi aux premières pages d'*Histoire*, où abondent les réminiscences mythologiques comme les terrifiants oiseaux du lac Stymphe, déchiqueteurs de chair. Le même phénomène s'observe au premier chapitre de *L'Acacia*. Rappelons son contenu : au sortir de la Première Guerre en 1919, sur les plaines dévastées de la Meuse, trois femmes recherchent la sépulture du mari de l'une d'elles. Ici, avec l'image du fléau et de la malédiction, l'intertexte mythique est la métaphore *in absentia* de la guerre, ce dernier mot restant inemployé dans le chapitre⁹. Ainsi cette image à propos des débris charriés par un cours d'eau : « [...] comme si depuis sa source [la rivière] [...] drainait les retombées de quelque pluie de cendres, de quelque cataclysme définitif, total, condamnée à laver sans espoir de fin ces terres vouées à l'infertilité [...]. » (14-15)¹⁰.

⁸ Claude SIMON, *La Route des Flandres*, Paris, Éditions de Minuit, 1960, p. 9.

⁹ Il faut attendre le chapitre suivant pour voir apparaître le mot, mais sans signification bien précise justement, puisqu'il est question des habitants du Midi pour lesquels « la guerre avait toujours été quelque chose de lointain, vaguement exotique » (39).

¹⁰ Voir ce commentaire d'un critique : « La comparaison est ici amorce de récit [...] mythique. [...] Le comparant (une pluie de cendres) débouche sur une métaphore de la guerre, le [...] comparé toujours absent de ce premier chapitre : un cataclysme naturel. Le *comme si* dérive encore une fois vers un récit primordial dont le texte ne peut dire que le point d'aboutissement et d'anéantissement » (Joëlle GLEIZE, « Comme si c'était une fiction. Sur un dispositif analogique dans *L'Acacia* de Claude Simon », *Michigan Romance Studies*, 13, 1993, p. 89).

Ou encore, à propos du paysage : « [...] comme si tout [...] avait été défoncé ou plutôt écorché par quelque herse gigantesque [...] » (19). La guerre antérieure est imaginée comme un déchaînement des éléments, un déluge à la fois originel et final, une « espèce de tornade géante détruisant tout sur son passage » (25). L'invocation du surnaturel renvoie à une causalité transcendante. Du reste, l'ensemble du chapitre baigne dans des réminiscences analogues. Les trois femmes vêtues de noir évoquent l'entrée du chœur des *Suppliantes* d'Eschyle, ou encore le premier vers du *Prométhée* : « Nous arrivons à l'extrémité du sol de la terre, désert sans hommes »¹¹. Le thème de la sépulture interdite rappelle *Antigone*.

Il y a là une logique propre à l'incipit et qui renvoie au problème de l'origine du récit : l'histoire, ici, commence au lendemain de la guerre, et cette dernière, n'appartenant pas encore au monde fictionnel, ne peut s'énoncer autrement que par des images exogènes, des représentations disponibles dans un savoir immémorial. De même que pour raconter l'origine du temps historique on ne peut compter que sur le mythe (Valéry, *Eliade*), de même le monde fictionnel de ce premier chapitre naît sur les décombres d'un monde mythique. Il faudra du temps au récit pour prendre en charge la guerre, l'extraire des archétypes où la renvoient ces premières pages.

L'intertexte mythique hante également, au début du deuxième chapitre, l'évocation des premiers jours de la Seconde Guerre. Il n'est que de voir les soldats terrifiés par le passage inattendu d'un avion ennemi

[...] comme s'ils venaient d'assister à quelque phénomène cosmique de production de la matière hurlante à partir de l'air lui-même condensé soudain dans un bruit de catastrophe naturelle comme la foudre ou le tonnerre, de mutation de molécules inertes en un ouragan furieux [...].(33).

Ébranlement du monde, nouvelle donne du réel, la violence guerrière reste encore ici un comparé implicite – le mot *avion* est stratégiquement tu –, pour se manifester sous la forme d'une secousse fabuleuse. Tout le contexte est à l'avenant : tandis que les avions projettent au sol leurs « ombres en forme de croix » (33), les soldats restent « pétrifiés » à leur passage et deviennent « pareils à des statues de sel ». L'allusion à l'épisode biblique de la destruction de Sodome associe donc le bombardement à une punition divine. Ailleurs, il sera question de la « cassandresque persévérance des annonciateurs d'apocalypses et de désastres » (48). Harmoniques religieuses encore que les « stigmates de la faim » (34) portés par les soldats, et les « couleurs mariales » (34) des écussons cousus sur le col des vareuses.

¹¹ On doit ce rapprochement à François BON, « Claude Simon : fantastique et tragédie », *Critique*, 511, déc. 1989, p. 991.

Plus loin enfin, à propos des « sept jours » (43) qui ont précédé les premiers assauts ennemis, on relève cette image : « [...] comme si cette fois le Créateur avait employé ce temps à parfaire son œuvre, puis, facétieusement, à la détruire [...] » (43). Pourtant ce dernier adjectif marque une prise de distance : la guerre est peut-être une nouvelle preuve ontologique de l'existence divine, mais à ceci près que le créateur ainsi manifesté est devenu un acteur ludique. Vécue comme un déchaînement naturel empreint de connotations mythico-religieuses, la guerre porte malgré tout une légère atteinte au crédit de l'intentionnalité transcendante.

Nouvel écart marqué avec l'intertexte biblique dans le chapitre suivant (1914, les premiers jours de combat). Le père et tout un groupe d'officiers tombent sous les assauts d'une puissance « imprévue » (55, 56), voici dans quelles circonstances :

[...] presque aussitôt, sans clairons ni clameurs, leur arriva dessus quelque chose qui ne ressemblait ni à une charge ni à rien de ce qu'ils avaient pu apprendre dans les livres ou sur le terrain, [...] c'est-à-dire simplement un mur ou plutôt une muraille de feu qui avançait lentement, paisiblement en quelque sorte, mais inexorablement [...].(55)

L'allusion à l'apocalypse est ici dépouillée d'une partie du scénario original (les trompettes annonciatrices). Plus question désormais d'un dieu vengeur, mais uniquement d'une force désintentionnée.

Des signes avant-coureurs de désastre reparaissent toutefois dans la suite du roman. Dans le train parti de la ville du Midi en août 39, le réserviste mobilisé évite de se laisser aller au sommeil, comme par peur des images menaçantes :

[...] pensant [...] que s'il collait son oreille au drap de la banquette [...] il pourrait sans doute percevoir à travers le bruyant fracas des roues au-dessous de lui [...] comme un vaste et sourd grondement qui monterait du sol lui-même [...]. (169-170).

Le grondement chthonien, fantasmé, provient de l'intertexte dont résonne le passage : les prémices de l'Apocalypse, la geste hésiodique des Titans, etc. Mais la modalisation de l'image justement (« pensant qu'il pourrait percevoir ») est là pour empêcher l'ébranlement mythique de se propager dans la fiction. Tandis que le passage précédent neutralisait l'aura légendaire en littéralisant et réduisant l'image biblique, celui-ci insiste sur les harmoniques transcendantes mais leur refuse une pleine existence. Le personnage évite de se mettre en position de les entendre, et le texte les contient dans le registre du seulement possible comme s'il s'effrayait lui-même des bruits sourds qu'il suscite.

Ces deux passages font voir qu'à cet endroit du texte mythe et récit s'attirent et se repoussent. Et peu à peu dans la suite du roman, les images légendaires associées à la violence guerrière disparaissent. Plus précisément, le motif du cataclysme disparaît en tant que métaphore ou comparaison, pour mieux revenir sous une forme littérale. Car deux catastrophes naturelles se produisent réellement dans la fiction, contemporaines des désastres guerriers : le torrent de boue qui anéantit l'hôtel des Pyrénées en 1940, les inondations en 1914. Le basculement a pour effet d'incorporer la transcendance à la fiction et de la transformer en fatalité immanente, dégagée des intertextes mythiques, écartant les causalités punitives et terrifiantes au bénéfice d'un pathétique du semblable. La guerre ressemble à un désastre naturel non plus légendaire mais réel, appartenant comme elle au monde raconté. Une évolution qui mène aussi de la terreur ressentie dans la fiction par les personnages à un certain pathétique produit par le récit sur le lecteur, tandis que la vaine recherche du sens des débuts fait place, progressivement, à l'amer constat de l'insensé.

Des figures mythiques aux parodies mythologiques

Parallèlement au scénario affleurant de la transcendance punitive, peu à peu écarté, c'est par l'intermédiaire de certains personnages que les représentations mythiques peuplent l'univers guerrier des premiers chapitres. Plusieurs figures semblent en effet déléguées par le fond des âges, tels ces inquiétants « gardiens vaguement mythiques et fabuleux, vêtus de noir, et harnachés comme des chevaux » (199). Or ce registre haut en couleur s'accompagne régulièrement de notations qui tendent à le disqualifier : si les premières comparaisons introduisent des représentations archétypales qui nimbent le comparé d'une aura terrifiante, les suivantes tendent à réduire ce dernier à une caricature grotesque.

Particulièrement représentatives de cette évolution, les images attachées au principal représentant de l'état-major militaire, le colonel qui, au chapitre II, double les cavaliers pour aller se placer à la tête de la colonne. Son irruption est une véritable épiphanie, celle d'un être immatériel chevauchant un fantastique Pégase de métal, magiquement aérien :

[...] comme si cavalier et cheval ne formaient qu'une seule et même créature mythique faite d'une matière semblable à du métal, pourvue d'ailes invisibles aux plumes de métal (et non pas foulant la terre mais se déplaçant légèrement au-dessus, la frappant ou plutôt l'effleurant à peine de ses fins sabots graissés, et pas tellement pour y prendre appui que pour la faire allègrement retentir comme une sonore coupole de bronze sous les chocs légers et scandés) [...]. (31).

Le colonel est la fugitive et intimidante matérialisation d'une réalité supérieure : « Pas un homme : une entité, un symbole [...], il était quelque chose comme un mythe [...]. » (36). Il est, lit-on ailleurs, « l'incarnation de cette toute-puissance [...] qui possédait sur eux [*les soldats*] un droit de vie ou de mort » (46)¹². Cette toute-puissance n'est autre que l'état-major de l'arrière, tout entier mythifié lui aussi en « pandémonium » (37) ou en « lointain et vague empyrée » (47). L'arrière, avec ses généraux, est un cantonnement fabuleux, le lieu des ordonnateurs invisibles. Le colonel vient donc signifier aux troupes la transcendance qui règle leur sort. D'où son aura terrifiante et surmaternelle.

Pourtant, de plus près, il déçoit ; d'abord son escorte n'a pas le faste attendu, et les soldats doivent « se rendre à l'évidence : en dehors de son ordonnance et du sous-officier des transmissions qui trottaient dans son sillage, il était seul » (46). Qu'il s'adresse aux cavaliers, et alors le personnage concède encore un peu de son prestige :

[...] [sa] voix [...] semblait sortir de sous le casque (ou plutôt de derrière un masque : comme s'il avait parlé à travers du carton ou du fer blanc sculpté, à la manière des chefs-d'œuvre de ces maîtres armuriers de la Renaissance [...]) [...]. (47).

Le comparant s'est temporalisé. Le dehors prestigieux du colonel n'est pas loin de ressembler, en somme, à une espèce de prothèse. Avec la dégradation des matériaux (on aura noté *carton* et *fer blanc*, au lieu du bronze de tout à l'heure), l'irréelle apparition se mue en créature cybernétique. La transcendance mythique va bientôt tourner au burlesque.

Nouvelle baisse de registre avec l'image suivante. Tandis qu'il s'adresse aux soldats, le mouvement de ses lèvres fait songer à un « ventriloque » (47). On est à présent en face d'un simulacre de foire. Puis il s'éloigne, et disparaît au loin, « comme il était venu [...] (descendu dans un nuage ailé et cliquetant) » (47). Rappelée dans ces termes, la matérialisation magique évoquée au début du chapitre devient spectacle à machine, non plus épiphanie véritable mais sa grossière simulation scénique. L'officier atteint après cela la tête de la colonne, et forme alors avec les autres cavaliers un groupe unifié :

[...] leurs montures cachées jusqu'au ventre par une ondulation du terrain, [ils] semblaient avancer immobiles, entraînés par quelque mécanisme, comme ces silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail qui défilent en oscillant faiblement dans les baraques de tirs forains entre les plans d'un décor découpé lui aussi dans des feuilles de zinc [...]. (47-48).

¹² Ou encore « la délégation matérialisée de cette toute-puissance occulte et sans visage » (36).

À la faveur de cette nouvelle comparaison, le merveilleux s'abaisse encore d'un cran. Cette fois le personnage s'est bel et bien intégré au paysage d'ici-bas, s'est converti avec lui en une grossière surface de tôle pour devenir cible mouvante toute désignée à l'ennemi embusqué.

La fin du roman prend définitivement congé de l'officier, le réexpédiant sans ménagement vers son pandémonium d'origine. En fait c'est le terme *empyrée* qui reparait à cette occasion, mais en tout autre situation (le brigadier, après son évasion, racontant la scène à une prostituée) :

[...] 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 » (302).

Les officiers réintègrent « tout bottés » leur univers, comme les guerriers de la légende thébaine naissaient tout en armes des dents du dragon ; à ceci près que l'ultime écho de l'intertexte légendaire, ici, tourne au ravalement parodique.

Les déclassements du même genre sont nombreux dans *L'Acacia*¹³. Citons, pour le plaisir, le personnage du jockey, compagnon du brigadier, d'abord haut en couleur, intimidant, puis bientôt décrit en ces termes : « [...] [il] portait avec aisance la culotte de cheval, [...] comme s'il était sorti tout botté du ventre de sa mère ou plutôt comme s'il appartenait à une espèce, une race spéciale, à mi-chemin entre le cheval et l'homme, pourvu en guise de jambes de quelque chose, comme les faunes ou les satyres, en forme de paturons et de sabots [...]. » (227). Monstrueusement minervien et faunesque, le personnage tient moins du

¹³ Le même phénomène s'observe à propos d'un autre comparant régulièrement sollicité : il s'agit de l'oiseau de proie ou de l'échassier. On connaît, au moins depuis *Histoire et l'évocation du lac Stymphale*, l'image du prédateur aux ergots de métal (*op. cit.*, p. 38-39). Voici ce qu'elle devient dans *L'Acacia*, à propos des cavaliers de 1939 : « [...] ils ressemblaient à des sortes d'oiseaux aux plumages détrempés, pourvus de becs et d'ergots de fer, qu'on aurait plantés là, espacés régulièrement comme sur un jeu d'échecs auprès de leurs bêtes apocalyptiques [...] » (238). Appendices grotesques de corps pitoyablement avachis et promis à une sorte d'auto-élimination par le rapprochement avec les figurines du jeu d'échecs. Les « bêtes apocalyptiques » ne sont plus les terrifiants coursiers annonceurs comme dans l'eschatologie biblique, mais de pauvres rosses calamiteuses. Voir aussi les soldats-musiciens dans le camp de prisonniers, à la fin du chapitre XI : « Comme ces oiseaux exotiques aux becs démesurés, aux cous déplumés, perchés sur quelque branche encroûtée de fientes dans la cage d'un jardin zoologique, les quatre personnages sont assis sur un banc, le buste droit, le long du flanc d'une baraque. » (334). La déchéance des oiseaux vaut pour celle de toutes les images hautes en couleur. Si les créatures exotiques ont toujours été du côté du mythique et du fabuleux, leur piètre condition au zoo pourrait bien métaphoriser le triste devenir des motifs exogènes après une importation forcée.

centaure fabuleux que de l'aberration génétique. Il se qualifie d'ailleurs lui-même, un peu plus loin, de « guignol » (229).

Le fonds historico-mythique a donc infiltré la fiction, mais au prix d'un certain discrédit peu à peu porté sur lui. L'aura terrifiante cède la place à la parodie grotesque. Quand les figures immémoriales semblent se rejouer dans la fiction, elles se disqualifient. Ce renversement burlesque intervient comme une protestation amère contre le scandale de cette guerre, à savoir l'anachronisme des acteurs engagés côté français, équipés de casques à cimier pour faire face aux blindés et aux avions ennemis. Le spectacle offert n'est rien d'autre qu'une « carnavalesque et intolérable parodie » (235).

Liquidation des investissements fantasmatiques

Outre le recul progressif des scénarios de la puissance transcendante, outre le ravalement burlesque des créatures légendaires, le reflux des images mythiques s'observe enfin dans l'abandon de certaines représentations moins scénarisées que la geste ou la légende, de certains archétypes plus archaïques comme le thème de la Terre nourricière. Un abandon sensible à l'intérieur même de *L'Acacia*, mais qui l'est plus encore si l'on compare la fin du livre à certains passages de romans antérieurs évoquant les mêmes épisodes.

On se souvient par exemple que la troisième partie de *La Route des Flandres* se développait selon une analogie de la femme et de la terre, et que le texte mêlait intimement le récit de la fuite de Georges s'évadant du camp de prisonnier et l'évocation de l'union ultérieure du personnage avec Corinne. La fusion métaphorique est manifeste dans ce passage, parmi beaucoup d'autres, qui montre 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 [...] ¹⁴.

D'un côté la terre féminisée par l'image du sillon, de l'autre (un peu plus loin) la peau de la femme décrite comme une couverture végétale, herbeuse et fleurie, sa chair comme le terreau nourricier, lieu d'une régénération perpétuelle. Suit une longue fantasmagorie, véritable efflorescence d'images à partir du grand archétype qui, selon Jean-Claude Vareille, caractérise l'imaginaire de Claude Simon, à savoir le mythe de

¹⁴ *La Route des Flandres*, op. cit., p. 244.

« la Terre-Mère »¹⁵, mais aussi à partir de celui de la terre corruptrice – voir le cheval digéré par la boue –, en somme le cycle ininterrompu de la mort et de la vie. Par l'enfouissement fantasmé dans la terre et dans la femme Georges escomptait une manière de salut en pariant sur le mythe de la corruption-régénération¹⁶.

Que se passe-t-il dans *L'Acacia* ? Le dernier chapitre présente cette fois de manière tout à fait distincte le récit de l'évasion et celui de l'union à la femme (349-354). Le récit de la fuite, contrairement à *La Route des Flandres*, est très peu imagé¹⁷. En particulier, les vertus métaphoriques ou métamorphosantes de l'élément naturel semblent avoir totalement disparu ; ni la terre ni l'eau n'amorcent ici de récit mythique. La rapide mention d'une fondrière, par exemple, atteste la totale désémantisation de la boue, l'embourbement faisant l'objet d'une seule phrase : « Plus tard ils s'enfoncèrent dans une fondrière dont ils mirent longtemps à se dégager sans oser appeler à l'aide [...] » (353)¹⁸. Mais la grande différence avec *La Route des Flandres* tient à l'abandon de l'assimilation de la femme et de la terre. Le soldat n'attend plus son salut d'un quelconque approfondissement fantasmatique, mais bien de la neutralisation des significations mythiques engagées dans les éléments. Voici ce que devient, dans l'évocation de 1989, l'enfouissement dans le fossé : « Ces cons de fossés ! Va-t'en les deviner sous ces putains de fougères ! Je me demande à quoi ils ser... Le bouquet ça serait que toi ou moi on se casse une patte dedans [...] ... » (351). L'allusion au possible basculement métaphorique est évidente (ambivalence de *cons* et de *putains*, symbolisme des fougères), mais le texte marque ironiquement et trivialement ses distances avec l'isotopie sexuelle. De manière symétrique, on assiste dans le récit des visites au bordel, désolidarisé du récit de l'évasion, au désinvestissement fantasmatique du corps féminin.

¹⁵ Jean-Claude VAREILLE, « À propos de Claude Simon : Langage du cosmos, cosmos du langage », dans *Fragments d'un imaginaire contemporain, Pinget, Robbe-Grillet, Simon*, Paris, Corti, 1989, p. 98.

¹⁶ Voir mon article : « La femme, l'Histoire et le guerrier. Transformations d'un imaginaire de *La Route des Flandres* à *L'Acacia* », dans Ralph Sarkonak, éd., *Claude Simon 2 : L'Écriture du féminin/masculin*, Paris, Minard, 1996.

¹⁷ On relève deux comparaisons seulement : le brigadier à quatre pattes comme un chien (349), ou encore avançant dans les hautes fougères « comme un homme qui nage » (352). Pas d'autre disjonction d'isotopie, à l'exception de l'animation de la forêt qui anticipe l'image finale de l'acacia : « [...] comme si l'immense forêt immobile se réveillait de sa somnolence, s'ébrouait, se mettait à vivre [...] » (352). S'ajoute à ces images le souvenir de la Genèse (II, 19-20) signalé au début de cet exposé ; mais l'incontestable allusion au jardin d'Éden reste ambiguë, faite de rappels autant que d'inversions, comme si le texte protestait contre son importation : les fugitifs « ne rencontrèrent aucune créature vivante » (353), contrairement au premier homme devant lequel le Créateur produit les animaux, et pour finir les deux personnages entendent « le chant d'un oiseau invisible et dont ils ignoraient le nom » (353), alors qu'Adam, au contraire, nomme lui-même les oiseaux.

¹⁸ Il faudrait montrer comment s'est effectué, au chapitre VIII, l'apprentissage progressif d'une organicité apaisante et dépourvue de ses connotations initiales. On opposera cette rapide mention de la fondrière au récit développé qu'on trouve dans *Les Géorgiques* (Paris, Éditions de Minuit, 1981, p. 422-424).

Plus généralement, la femme/terre cesse d'être pour le guerrier le centre obsédant d'un mythe originel et eschatologique.

Promotion des correspondances internes

Que le texte marque ainsi, de différentes manières, une distance croissante avec le préconstruit mythique, et au-delà avec toutes les représentations exogènes, « traductions codées » et autres « formes conventionnelles » dont parlait Claude Simon, cela s'explique en fait par une autre recherche, celle, proprement poétique cette fois, qui vise à promouvoir dans le texte les correspondances internes. Voici un passage relevé dans les dernières pages du roman qui met clairement en place l'opposition (à propos du vent d'hiver qui fait rage contre les platanes de la ville du Midi) :

Un jour il en abattit sept d'un coup, entraînés les uns par les autres comme des quilles, gisant, semblables à de fabuleux ossements parmi les convulsives chevelures de leurs branches brisées. Il [*le brigadier démobilisé*] dessina les mouchetures formées par les écailles d'écorce éclatée, d'un vert gris, aux formes sinueuses d'îles creusées de golfes, de baies, déchiquetées, poussant des caps. (377).

Deux attitudes figuratives se succèdent d'une phrase à l'autre. L'évocation des arbres déracinés, pour commencer, renvoie explicitement à la fable ; affluent ici la tête de Méduse (« convulsives chevelures »), la Gigantomachie, l'image de Goliath terrassé, ou même encore le merveilleux de Grimm (« sept d'un coup » : *Le Vaillant petit tailleur*). À l'opposé, la description de ce que dessine le personnage, replaçant le texte à la surface des choses, fait appel à un tout autre régime d'images : l'écorce en question renvoie, entre autres, à celle des « gigantesques platanes aux troncs lisses, tachetés d'écailles » (117) du parc où se promenait la future mère au début du siècle, à « l'écorce déchiquetée » où perçaient les jeunes pousses en 1919 (11), à la boue protectrice sur les casques (29) qui formait elle aussi une écorce écailleuse, à « la mince couche craquelée » (352) formée par la gelée blanche sur la salopette du personnage au moment de l'évasion. Elle rappelle aussi les miradors en bois de pin du stalag, « comme écorchés, hérissés de place en place de languettes d'écorce. » (370). L'isotopie de la géographie côtière marque quant à elle une résurgence de « l'île au boa » et de la période idyllique de la biographie parentale. L'attitude picturale consacre ainsi la promotion des motifs constitués au fil du texte et surdéterminés par un réseau analogique que le lecteur est convié à parcourir. Dessiner, dans ces conditions, c'est convertir la transcendance intimidante en représentations

familiales, approfondir la ressemblance visuelle où résonnent silencieusement les échos du texte lui-même.

Un art poétique de la représentation s'énonce ainsi, qui oppose aux formes importées telles celles du code un régime d'images relevant de l'invention interne. L'opposition n'est pas nouvelle, mais généralement les critiques, attachés au prestige des réminiscences culturelles, font prévaloir la première démarche. C'est le cas de Michael Riffaterre, pour qui seule l'intertextualité externe a chance d'être appréhendée par le lecteur. N'étant rien d'autre que « le dictionnaire ouvert déjà à la bonne page »¹⁹, elle garantit l'intelligibilité maximale du texte ; alors que les échos ou surdéterminations internes, toujours selon Riffaterre, seraient à l'œuvre au moment de la genèse du texte, mais resteraient sans incidence, sauf exception imprévisible, sur le lecteur. Affaire de chacun, dira-t-on. Certes. Il n'empêche que dans *L'Acacia*, le texte lui-même met ostensiblement à distance les images exogènes et travaille à rendre sensibles ses échos internes. Plus on avance dans le roman, plus le phénomène prend de l'importance.

La question du père

Il est particulièrement sensible à propos de la question sans doute essentielle dans *L'Acacia*, et peut-être dans l'œuvre de Claude Simon tout entière, à savoir la question du père. Le père, que le personnage du brigadier n'a pas connu, est le mythe par excellence : l'origine inconnaissable autrement que par des représentations médiatisées. Mais en même temps, revivre l'épreuve de la guerre, pour le fils, c'est peu à peu se rapprocher de la figure paternelle, prendre du personnage une conscience immédiate à travers la similitude des expériences, qui permettra de le dégager de la geste mythique que la famille, et principalement la mère, fabrique et revendique à son sujet.

Un passage de l'avant-dernier chapitre thématise l'opposition, en envisageant tour à tour deux manières d'évoquer la dépouille du personnage. D'abord, il y a les témoignages qu'on a pu recueillir. Aucun d'entre eux n'échappe à la toute-puissance des représentations stéréotypées, car les personnes interrogées, ainsi que la mère et les deux sœurs qui racontèrent à leur tour l'épisode, « poétis[e]nt les faits » (326), ou encore « obéiss[e]nt à ce besoin de transcender les événements » (326), « dans le seul but inconscient de les rendre conformes à des modèles préétablis » (326) ; chacun « théâtralis[e] [cette mort] selon un poncif imprimé dans [son] imagination par les illustrations des manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus

¹⁹ Michael RIFFATERRE, « Orion voyeur : L'Écriture intertextuelle de Claude Simon », *MLN*, 103 (4), sept. 1988, p. 717.

ou moins légendaires » (326). Mais ensuite, une version « plus probable » (327) est finalement opposée par le narrateur aux récits qu'il a pu recueillir. Celui-ci imagine le cadavre présentant

[...] la forme imprécise qu'offrent au regard ces tas informes, plus ou moins souillés de boue et de sang, et où la première chose qui frappe la vue c'est le plus souvent les chaussures d'une taille toujours bizarrement démesurée, dessinant un V lorsque le corps est étendu sur le dos, ou encore parallèles, montrant leurs semelles cloutées où adhèrent encore des plaques de terre et d'herbe mêlées si le mort gît la face contre le sol, ou collées l'une à l'autre, ramenées près des fesses par les jambes repliées, le corps lui-même tout entier recroquevillé dans une position fœtale [...].(327).

Les motifs qu'on rencontre ici sont directement procurés par le texte lui-même – les pages mais aussi les romans qui précèdent – et non par l'intertexte. Une lecture étoilée du roman et de l'œuvre montrerait tout ce que cette évocation récapitule. Ainsi le passage reprend-il, exemple parmi beaucoup d'autres possibles, l'imaginaire organique de la mort construit dans la séquence du fils, les « tas informes » renvoyant aux « petits tas brunâtres » (88) que sont devenus les cadavres après l'embuscade de 1940. Le motif du chevron (le V formé par les chaussures) associé à la terre et à l'herbe mériterait une analyse, car il s'agit là, depuis *Histoire*, d'un des substituts métonymiques du père les plus investis par le texte. On pourrait multiplier les rapprochements, mais, quels qu'ils soient, l'essentiel est de voir que l'imagination du cadavre paternel – imagination vers laquelle tend peut-être l'œuvre tout entière – repose ici sur tout un réseau de figures endogènes opposées aux archétypes légendaires.

Toute cette séquence de l'avant-dernier chapitre résume la double attitude du roman à l'égard de l'intertexte : il le mobilise et s'en démarque. Contre la geste héroïque ou mythique, disqualifiée, le récit travaille à construire ses propres représentations. Un retour sur les deux premiers tiers du roman permet en effet d'observer comment le narrateur a d'abord évoqué le personnage d'une manière qui n'est pas très éloignée des témoignages mythifiants. En recourant à des modèles légendaires, le texte a lui-même pratiqué ce qu'il dénonce pour finir. Ainsi la formation du personnage, avant le mariage, est-elle présentée comme une ordalie, une série d'épreuves « dans un vague au-delà » (79), dans le monde « vaguement fabuleux » (144, 209) des lointains territoires coloniaux où le jeune officier se fait affecter. Les voyages représentent un trempage dans le légendaire, un crochet initiatique par l'orient barbare où se conquièrent encore les galons refusés à la naissance faute d'ancêtres héroïques. Quête d'un talisman et d'un sésame, les épreuves auront permis d'« acheter la bague, le diamant, le caillou magique » (217) et d'épouser « l'inaccessible et paresseuse sultane » (137).

La distance ironique, sensible ici, n'est pas toujours de mise. Il faut relire l'épisode du départ du personnage lors de la mobilisation, qui rejoue la scène homérique des adieux d'Hector à Andromaque²⁰. Il faut noter l'exacte transposition des personnages en présence : les époux, le nouveau-né, et la servante muette ; le capitaine « tendant à la femme noire l'enfant qu'il avait tenu sur sa cuisse, s'équipant, peut-être aidé de celle avec laquelle il avait passé cette dernière nuit » (214), et la femme à son tour remettant à l'« homme de guerre » (267) un équipement à peine réactualisé, « prenant sur le lit et les lui présentant l'un après l'autre ce baudrier, l'arme, les jumelles » (214). Véritable figure tutélaire de la scène, la servante noire ramenée des colonies semble avoir apporté avec elle tout un registre de représentations archaïques, semblable qu'elle est « à quelque statue venue du fond des âges, de la matrice même du monde » (215). Voici une autre évocation du personnage :

[...] cette statue, [...] cette colonne surmontée d'un impassible masque rituel et qui semblait déléguée là, à cet instant précis où sa vie à lui basculait, par ces terres, ces continents lointains, sauvages, d'où il l'avait ramenée, comme pour présider, muette, à la fois docile, ancillaire et funèbre, à quelque cérémonial : l'échéance, le point d'arrivée de ces vingt années [...] [*suit un sommaire biographique*]. (216).

Le cérémonial évoqué est un adoubement, la femme mythique consacre par sa seule présence la vie du père comme un destin. Le destin, c'est ce parcours narratif toujours rétrospectivement saisi, tendu dès l'origine vers sa fin, cette geste informée par d'innombrables modèles antérieurs. La servante hiératique préside à la cérémonie finale parce qu'elle est elle-même somme, réservoir et diffuseur de représentations archétypales.

Le récit propose donc dans un premier temps une image glorieuse du personnage, mais cette image est infiniment reculée dans le champ légendaire d'où elle ne parvient pas à s'extraire. Ce premier type d'images a partie liée avec l'attitude de la mère. La jeune veuve, qui consigne les témoignages toujours plus ou moins édifiants sur son mari, s'emploie parallèlement à mettre les formes au travail de deuil. La douleur est chez elle « quelque chose d'ostentatoire, de théâtral » (13) parce qu'elle ne peut s'exprimer que par le truchement de démonstrations codées ; voir cette « façon hautaine et en quelque sorte emphatique de la veuve aux voiles de crêpe qui faisait célébrer des messes et imprimer à sa mémoire sur des cartons bordés de noir des versets d'Ossian » (73). De même, au premier chapitre, en recherchant à toute force la sépulture de son mari, la jeune femme entendait assurer au défunt un monument commémoratif officiel²¹.

²⁰ *Iliade*, chant VI, v. 394-494.

²¹ Un critique relève cet échec d'un deuil symbolique misant sur les marques officielles : « [...] le deuil est figuré ici par un voyage symbolique qui dépasse dans son parcours les

Tout au contraire, le deuil du fils – et au-delà, celui de l'auteur – sera intime et silencieux, le rappel du disparu se faisant ici par des signes obliques constitués au fil du récit, dans l'épreuve de la répétition. La composition du roman joue ici un grand rôle. En menant de front et alternativement deux séquences fictionnelles (la Première Guerre et la biographie paternelle, la Deuxième Guerre et la biographie du fils), le récit permet leurs interférences et un double mouvement d'échange. D'une part, la biographie du brigadier tente de se caler sur l'expérience parentale, à la recherche de repères. Le premier chapitre peut du reste se lire comme l'allégorie d'une recherche d'images familières mais qui débouche sur des visions hypothéquées par les archétypes : la dépouille du père gît dans le monde terrifiant des scénarios mythiques. La charge intertextuelle qui pèse sur l'ouverture du roman figure les écrans qui s'interposent entre le narrateur et une hypothétique réalité, en même temps qu'ils permettent à cette réalité, ne pouvant être dite autrement, de prendre forme tant bien que mal. La séquence du fils, dès le deuxième chapitre, accueille des représentations pareillement terrifiantes mais l'expérience de la guerre vécue s'en écarte de plus en plus et procure de nouvelles images, concurrentes, notamment celles de l'organicité. Ces images « vécues » seront alors, dans un mouvement retour, peu à peu engagées dans la séquence parentale et l'affranchiront des représentations consacrées.

Voici pour finir un passage du dernier chapitre, à propos du brigadier démobilisé et de retour dans la ville du Midi, où le souvenir du père transparait en filigrane. Si l'évocation du personnage se passe de tout rappel explicite, elle n'en est que plus émouvante :

Un jour de grand vent, il prit le vieux tramway jusqu'à la plage, s'assit devant l'alignement des quelques villas [...] et resta longtemps à regarder les vagues jaunes, couleur de sable, se bousculer, s'écraser dans un assourdissant et vaste fracas. Elles arrivaient sans trêve du fond inépuisable de l'horizon où parfois on voyait aussi s'élever vers le ciel comme des geysers, des explosions liquides, montant l'une sur l'autre, échevelées, galopant comme des chevaux, dévalant leur propre pente, s'enroulant sur elles-mêmes, luttant de vitesse, s'écrasant, s'étalant pour finir en longues nappes baveuses qui buvait le sable, pétillantes. Cela ne semblait avoir ni commencement ni fin, de même que le bruit ou plutôt le vacarme, étale, majestueux, paisible (377).

Inauguré par un agenouillement de l'enfant au pied de la tombe du père, le roman se clôt sur cette image du brigadier assis sur les lieux mêmes où la mort de celui-ci fut annoncée vingt-cinq ans plus tôt (voir l'admirable récit des pages 209-212). Le fracas des vagues suffit ici à rappeler la

limites privées de la perte individuelle. [...] la quête symbolique du corps de l'homme, du signifiant paternel absent, n'aboutit pas. » (Mária Minich BREWER, « Histoires complémentaires : quêtes symboliques et syntaxes réinventées », *Revue des Sciences Humaines*, 220, oct.-déc. 1990, p. 181).

scène, et beaucoup d'autres avec elle, tant foisonnent les anaphores implicites, qui convient le lecteur comme le personnage à une réminiscence silencieuse : défilent ainsi, outre l'épisode de septembre 14, celui, de quelques mois antérieurs, de l'arrivée des parents en métropole. Le passage anaphorise aussi des épisodes de la Seconde Guerre : les explosions liquides rappellent la fumée soulevée sur la plaine à la chute d'un obus (40), cependant que le galop des chevaux, s'il reconduit une métaphore classique – les cavales de Poséidon – renvoie à la panique des montures au moment de l'attaque de l'escadron au printemps 1940 (89-90 ; 284) et à la chute collective qui s'ensuit, laquelle, comme ici, s'achevait par l'image des bulles.

C'est ce fonctionnement *in absentia* qui fait du texte simonien un texte poétique, en tant que la description, minutieuse, misant sur des dénnotations toujours sûres, attachée aux formes, aux couleurs et aux matières, est toujours dans le même temps la métaphore d'autre chose, vibre des échos implicites d'autres endroits du texte. Autant d'effets obliques, essentiellement dus aux correspondances internes et au retour des mots, de ce vocabulaire qui reste, malgré sa grande richesse, un matériau compté, et qui fait que chaque terme répété porte avec lui l'ensemble des significations ou des investissements préalables. Cette signifiante est sans doute l'un des effets les plus intéressants du texte. Et loin de renforcer l'autonomie de celui-ci, comme on l'a trop souvent dit, elle va dans le sens d'un réalisme accru, plaçant le lecteur par rapport au récit dans la même situation que le narrateur face au monde qu'il évoque ; les mêmes souvenirs implicites, les mêmes réminiscences d'une mémoire désormais partagée sont ici déclenchés, par le monde chez le narrateur et par le texte chez le lecteur, dans une totale immédiateté d'effet. La force évocatoire de la poésie mise au service de l'effet de réel : telle est, chez Clause Simon, la vertu du récit poétique.

MYTHE ET RÉCIT POÉTIQUE

Märchen, nouvelle, épopée, roman ou même biographie : aux frontières et à l'intersection des genres narratifs, les « récits poétiques » manifestent un lien privilégié avec mythes et mythologies. Le récit mythique est-il par définition récit poétique ? La poésie du récit naît-elle des images qui cristallisent les mythes ? La poésie est-elle à l'horizon de toute « fable » ? Les textes ici réunis explorent le réseau des relations qui se tissent entre mythe, récit, image et poésie : mythocritique et théorie littéraire sont simultanément sollicitées pour approcher l'impossible définition de ces deux « non-genres » que sont le « mythe » et le « récit poétique », qui, paradoxalement, ont à certaines époques figuré l'un et l'autre le même idéal poétique de fusion des genres littéraires.

Du Songe de Poliphile à Dombrovski, Calvino ou Claude Simon, en passant par Góngora, mais surtout par les romantiques et les auteurs fin-de-siècle (Hoffmann, Leopardi, Gautier, Nerval, Hugo, Zola, d'Annunzio, Féladan, Barbey, Barrès), puis par Hesse, Breton, Giraudoux, etc., il s'agit à la fois d'interroger les théories du récit et de la création poétique, et de suivre les métamorphoses de grandes figures ou de grands épisodes mythiques (Vénus, le voyage à Cythère, l'Androgyne, Jézabel, Caïn, Mélusine, l'Ange, le Juif errant, Isis, les Parques...).