

Spring 5-2013

L'écriture comme mise en œuvre et mise en doute de la représentation dans L'Acacia de Claude Simon

María Daniela Velasco Molina
Bates College, mvelasco@bates.edu

Follow this and additional works at: <http://scarab.bates.edu/honorsthesis>

Recommended Citation

Velasco Molina, María Daniela, "L'écriture comme mise en œuvre et mise en doute de la représentation dans L'Acacia de Claude Simon" (2013). *Honors Theses*. 81.
<http://scarab.bates.edu/honorsthesis/81>

This Open Access is brought to you for free and open access by the Capstone Projects at SCARAB. It has been accepted for inclusion in Honors Theses by an authorized administrator of SCARAB. For more information, please contact batesscarab@bates.edu.

L'écriture comme mise en œuvre et mise en doute de la représentation
dans *L'Acacia* de Claude Simon

An Honors Thesis

Presented to

The Faculty of the Department or Program of French and Francophone Studies

Bates College

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of Bachelor of Arts

by

María Daniela Velasco Molina

Lewiston, Maine

April, 2013

Remerciements

Je voudrais remercier le Professeur Alexandre Dauge-Roth pour avoir dirigé ce travail, pour ses nombreuses suggestions très utiles, pour ses remarques éclairées et pour sa disponibilité. Ma gratitude va également aux professeurs Audrey Brunetaux, John Strong et Kirk Read qui ont accepté de faire partie du panel et de lire ma thèse. Je tiens également à remercier Clarisse Vergnaud pour avoir relu la version finale de la thèse.

Table des matières

Remerciements.....	2
Abstract.....	4
Introduction.....	5
1. Une écriture contrainte	10
1.1 De certains procédés narratifs	10
1.2 L'incipit.....	11
2. Une écriture au présent.....	18
2.1 La structure du roman	18
2.2 L'écriture des souvenirs	24
2.3 Les traces du passé.....	28
2.4 Les temps verbaux.....	34
3. Une écriture de l'absence en vue d'une nouvelle présence.....	37
3.1 Le refus des noms propres.....	37
3.2 L'écriture de l'extra-ordinaire.....	44
3.3 Les trois versions de la mort du père.....	55
3.4 La régression à l'élémentaire	62
4. Une écriture originaire.....	68
4.1 L'union de la mère et du père.....	68
4.2 La figure de la femme et de la guerre.....	75
4.3 La maison familiale.....	78
4.4 La révolution	80
Conclusion	85
Bibliographie.....	89

Abstract

At first glance, Claude Simon's auto-fictional novel *L'Acacia* (1989) seems incomprehensible. The disruption of chronology, the original use of analogy, the repetition and circularity of events, the lack of proper names, and the hypothetical tone elude traditional configurations and pose a challenge for readers. This thesis examines the causes and effects of these narrative devices and Simon's unique representation of himself and his ancestors. Simon appears to write an auto-fictional (neither entirely autobiographical nor fictional) work that does not shed a definitive light on who he is. This very refusal of transparency brings a different perspective to his story. I argue that Simon bases his exploration of genealogy, history and identity on the uncertainty of memory as a representation of reality as well as on the questioning of more conventional forms such as photographs, postcards, and testimonies. The emphasis on their complexity and heterogeneity not only generates unprecedented connections between the writer's family history and his present existence, but ultimately invites readers to question their own personal relationship with these representations and with the novel itself.

Introduction

Le Nouveau Roman est un mouvement littéraire du XXe siècle qui regroupe des écrivains appartenant principalement aux Éditions de Minuit. Le terme a été créé, avec un sens négatif, par Émile Henriot en 1957 dans sa critique du roman d'Alain Robbe-Grillet *La Jalousie*. Cependant, celui-ci a exploité le terme pour promouvoir les auteurs du mouvement. Le Nouveau Roman se caractérise par le refus des catégories considérées jusqu'alors comme constitutives de la conception balzacienne et zolienne du roman. Après avoir vécu deux guerres mondiales, les nouveaux romanciers ont proposé une autre forme de réalisme qui se base sur le flot de la conscience avec ses opacités, ses ruptures temporelles et son apparente incohérence. Ils ont aussi produit des analyses théoriques qui ont donné une nouvelle noblesse au genre en faisant prédominer ses aspects formels. Suivant la formule de Jean Ricardou, le Nouveau Roman est « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » (111). Repoussant les conventions du roman traditionnel, le Nouveau Roman s'est présenté comme un art conscient de lui-même. Ainsi, les nouveaux romanciers ont refusé l'intrigue en ce qu'elle garantissait la cohérence du récit, tout comme le personnage, en tant qu'il offrait, grâce à son nom, sa caractérisation physique, psychologique et morale, une rassurante illusion identitaire. Ces changements supposent une lecture active, une réflexion approfondie et même la maîtrise d'une certaine culture historique utilisée par les auteurs.

Associé au mouvement littéraire du Nouveau Roman, Claude Simon (1913-2005) a participé à l'aventure intellectuelle et littéraire de la deuxième moitié du siècle. Son œuvre s'affirme comme l'une des plus puissantes, le Prix Nobel lui a été attribué en 1985. Né à Madagascar, fils d'un officier, Simon a vécu la Grande Guerre. Encore enfant, il a perdu son

père, tué au front en 1914, et sa mère rongée par la maladie, en 1925. En 1940, il a participé à la Deuxième Guerre Mondiale. Son régiment a avancé à cheval contre les avions et les chars nazis et il a échappé au massacre de son escadron par une heureuse coïncidence. En tant que nouveau romancier, Simon s'est révolté contre l'enchaînement chronologique et causal – ces deux grands ressorts de la cohérence narrative et de l'intrigue – pour favoriser la digression descriptive. La production romanesque de Simon est fondée sur une remémoration reconstituée dans sa durée et dans sa dimension sensorielle. On peut la classer en différentes périodes. À partir de *L'Herbe* (1958), plusieurs de ses romans présentent des tentatives de restitution du passé : *La Route des Flandres* (1960), *Le Palace* (1962) et *Histoire* (1967). À partir de *La Bataille de Pharsale* (1969), Simon s'est lancé dans une période d'expérimentation formelle. Puis, dans *Les Géorgiques* (1981), Simon est revenu au passé et à l'histoire (*Les Éditions de Minuit, Web*). Ainsi, en 1989, Simon a publié *L'Acacia*, son roman le plus autobiographique où il juxtapose sa propre expérience de la guerre à celle de son père tué en 1914.

Dans *L'Acacia*, le narrateur, double de Simon, raconte de façon fragmentaire la jeunesse d'un brigadier (autre double de Simon à la troisième personne) et la vie de ses parents. Le parallèle entre les destins du fils qui a été brigadier pendant dans la Deuxième Guerre Mondiale et du père qui a été capitaine pendant la Première Guerre Mondiale est très fortement souligné par la disposition chronologiquement alternée de douze chapitres tout comme par de nombreux traits formels et factuels. Par exemple, des visions de la Grande Guerre et de ses champs de mort se juxtaposent aux images de la débâcle de 1940 ou encore l'identité des dates de la mort du père et de la mobilisation du fils à vingt-cinq ans d'écart (un 27 août). Ces rapports font que ce roman multiplie les lectures en miroir de ces deux personnages. Le premier chapitre de ce travail examine l'ouverture du roman et les procédés narratifs que Simon utilise dès l'incipit pour

souligner et tenter de redéfinir les rapports entre le passé, le présent de l'écriture et le présent de la lecture au sein d'un récit fortement autobiographique.

La question du temps est au cœur de l'œuvre de Simon. Grâce à l'organisation discursive du roman, Simon produit une forme de simultanéité atemporelle qui se conçoit comme une totalité où toute identité se conçoit en train de se faire, c'est-à-dire de se défaire et se refaire. Le deuxième chapitre étudie ce traitement narratif de la temporalité du roman selon quatre perspectives : la structure du roman, l'écriture des souvenirs, les représentations ou traces et les temps verbaux. On voit ainsi que l'apparent désordre des chapitres relève d'une écriture analogique. *L'Acacia* vise en effet à transcender l'expérience d'un temps divisé en unités quantifiables et successives. Aussi paradoxal que cela paraisse, Simon tente d'actualiser une sorte d'intemporalité se manifestant dans le temps de l'écriture. C'est-à-dire, la distance temporelle qui sépare l'événement original du présent de l'écriture, est annulée d'une certaine manière par l'acte interprétatif qui, en s'appropriant des éléments du passé, les rend contemporains.

Cependant, *L'Acacia* a pour thème un passé qu'on ne peut plus retrouver. Il est impossible de revivre le passé parce que la mémoire n'est qu'une re-présentation subjective et rétrospective : tout comme il est impossible pour le brigadier de retrouver le corps de son père tué en 1914, il s'avère nécessaire pour le narrateur de reconstruire la tranche temporelle à laquelle il n'a plus accès par le biais de ce double qu'est la figure du brigadier. Le troisième chapitre se concentre sur ce dédoublement de la voix narrative puisqu'on retrouve dans le roman une prolifération du double : une géographie double puisque les personnages retournent sur les mêmes lieux, une Histoire double en ce qu'elle se répète et un dédoublement du narrateur qui s'envisage à la troisième personne. Je considère ce dédoublement comme un procédé narratif qui

visent avant tout à combler l'absence du père et à construire l'identité du narrateur. Dans cette perspective, les trois versions de la mort du père montrent que la répétition n'est pas identité (au deux sens du terme). Ainsi, la répétition constitue une stratégie pour résoudre et pour maintenir l'énigme du père. Dans ce chapitre, j'examine aussi les stratégies utilisées par Simon pour arriver à retracer l'expérience incommensurable de la guerre, car c'est la guerre et sa puissance de déstructuration et de décomposition qui motive également l'écriture de *L'Acacia* comme un lieu de composition, voire de recomposition.

Présentant la guerre comme une régression à l'élémentaire et alternant les expériences des personnages ainsi que des événements historiques appartenant à des époques diverses selon les principes de l'analogie et de la répétition, Simon refuse également l'idée de progrès. Face à la manière traditionnelle de concevoir le passé comme un bloc chronologique linéaire, porteur d'un sens intrinsèque que l'écriture doit révéler, la reconstitution simonienne du passé fait place au doute des origines tout comme au surgissement de significations inédites. La recomposition à travers la récurrence aux mêmes thèmes et images à cause de leur incertitude est le sujet du quatrième chapitre. La fascination du narrateur pour l'union improbable des parents jette de la lumière sur la relation entre celui-ci et ses ancêtres et sur sa propre identité. Le narrateur introduit l'enjeu de la reproduction et de la rupture sociale pour affirmer une voix propre. En effet, c'est la découverte d'une voix propre qui impose une structure intéressante au texte car le roman finit par sa propre écriture. Dans *L'Acacia* ne s'agit donc pas seulement des origines généalogiques, mais aussi de l'origine ou naissance d'un écrivain.

Dans *L'Acacia*, on ne retrouve ainsi pas l'habituelle « cohérence » autobiographique, mais plutôt des doubles, des analogies, du désordre et de l'incertitude. On ne trouve pas non plus de noms propres, que des pronoms. Point non plus d'énonciation à la première personne du

singulier « je », mais l'anonymat troublant de la troisième personne du singulier. Dans *L'Acacia*, la temporalité est morcelée et on revient sans cesse aux mêmes thèmes et événements. On ne trouve pas non plus de certitude dans les archives, mais plutôt du sens à travers leur déconstruction. C'est donc par l'agencement d'une indétermination que Simon contrevient au genre autobiographique. En déjouant nos réflexes de lecteur, *L'Acacia* propose une configuration dont la cohérence ne repose pas sur l'intrigue et la restitution limpide d'une existence, mais une configuration qui considère le sujet comme un individu qui établit un dialogue avec son passé et ses ancêtres pour se situer ou renaître dans le présent à travers l'écriture.

1. Une écriture contrainte

1.1 De certains procédés narratifs

Claude Simon a affirmé que l'écriture se vit pour lui sur le mode du présent. Cette remarque est intéressante parce que l'œuvre de Simon semble marquée par une attirance incontestable pour le passé. Lors de la cérémonie de remise du prix Nobel, Simon a dit :

Eh bien, lorsque je me trouve devant ma page blanche, je suis confronté à deux choses: d'une part le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouve en moi, d'autre part la langue, les mots que je vais chercher pour le dire, la syntaxe par laquelle ils vont être ordonnés et au sein de laquelle ils vont en quelque sorte se cristalliser. Et, tout de suite, un premier constat: c'est que l'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention. (25)

Comment dès lors concilier l'informe de la perception et du souvenir avec la forme de la langue ? Comment marche la « symbiose » entre la spontanéité créée par le présent de l'écriture et le regard rétrospectif qui domine l'œuvre de Simon ? Quels procédés narratifs Simon utilise-t-il pour montrer la non-maîtrise de la mémoire comme représentation du passé ? Comment est-ce que le souvenir est enrichi par l'écriture ?

Selon Tomachevski, « Le matériau réaliste ne représente pas en soi une construction artistique et, pour qu'il le devienne, il faut lui appliquer des lois spécifiques de construction artistique qui, du point de vue de la réalité, sont toujours des conventions » (cité par Hamon, 121). En effet, ce n'est jamais le « réel » que l'on atteint dans un texte, mais « une textualisation » *a posteriori* du réel (Hamon, 129). Pour assurer cette textualisation, Hamon définit une série de procédés narratifs tels que la non-chronologie, l'existence des histoires parallèles embrayées sur l'Histoire, l'identité relationnelle des personnages, la « complémentarité sémiologique », la présence d'une personne qui détient le savoir, la forte redondance et

prévisibilité des contenus, l'abondance descriptive et la variation des points de vue. On trouve plusieurs de ces procédés dans *L'Acacia*. Par exemple, dès le premier chapitre, la description est plus importante que l'action ; la présence d'analepses et de prolepses est évidente ; il y a un engagement dans l'Histoire car les histoires du père et du fils se passent pendant les deux guerres mondiales ; le héros n'est jamais seul car le narrateur crée des relations entre les personnages qui invitent à adopter une vision relationnelle de son identité ; il existe également une « complémentarité sémiologique » créée par le questionnement auquel le narrateur soumet des photos et des cartes postales ; enfin, la variation des points de vue est omniprésente dans le roman. Dauge-Roth mentionne encore plus de procédés et soutient que même si *L'Acacia* cherche à explorer l'origine d'un écrivain, ces procédés « contribuent à la faillite d'une conception linéaire, chronologique, causale et articulée de l'existence » (133). Ainsi, le lecteur de *L'Acacia* se voit confronté à la même difficulté que la veuve errant à travers un champ boueux à la recherche du tombeau de son mari au début du roman: le paysage que le lecteur a envie d'explorer, comme celui que la femme explore, résiste à sa quête. Toutefois, quoi de plus passionnant que d'entrer, en même temps que cette femme (et son fils), dans un univers informe où tout reste à reconstruire !

1.2 L'incipit

L'Acacia s'ouvre sur une veuve assez jeune, “le visage absent ou plutôt fantomatique” (12), accompagnée de ses deux belles-sœurs et d'un orphelin. Elle parcourt les champs de bataille en 1919 et cherche dans des cimetières la tombe de son mari, tombé au combat en août 1914.

Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre, parfois une ferme en plein champs qu'on leur indiquait, qu'elles gagnaient en se tordant les pieds dans les mauvais chemins, leurs chaussures de ville souillées d'une boue jaune que l'une des

deux sœurs parfois essayait maladroitement à l'aide d'une touffe d'herbe, tenant de l'autre main son gant noir, penchée comme une servante, parlant d'une voix grondeuse à la veuve qui posait avec impatience son pied sur une pierre ou une borne, la laissant faire tandis qu'elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détrempés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés, les bois où subsistait ici et là une tache de vert, parfois un arbre seul, parfois seulement une branche sur laquelle avaient repoussé quelques rameaux crevant l'écorce déchiquetée.
(11)

Dès l'incipit, on voit les procédés narratifs que Simon utilise continûment dans le roman pour construire un récit qui, paradoxalement, résiste à la lecture. Ces procédés sont, de façon générale, le refus du nom propre, l'ambiguïté de point de vue narratif, la digression descriptive, le tissage d'un réseau anachronique et la métanarration pour réfléchir sur le processus de l'écriture.

L'incipit du roman suscite quelques remarques d'ordre structural. D'abord, la pronominalisation indéterminée remplit une fonction anaphorique : elle augmente le suspense du lecteur qui est avide de connaître l'identité de ce « elles ». Dans tout le roman, Simon refuse l'utilisation du nom propre. Le pronom « il » est ainsi utilisé pour se référer de manière non différenciée au père et au fils. Le lecteur doit dès lors être attentif au contexte et qualités pour savoir qui est le personnage dont le narrateur parle.

De plus, dans le syntagme initial « Elles allaient d'un village à l'autre », l'aspect duratif et itératif du verbe acquiert une valeur symbolique. Le verbe « aller » remplit deux fonctions: d'une part, il forme la trame métaphorique de la quête et lui confère une dimension mythique. D'autre part, il apporte une dynamisation de la description car le narrateur nous présente le paysage. En effet, le paysage est le produit de l'Histoire et introduit le lecteur dans l'univers diégétique. À la fin de la citation, la violence de la guerre est signifiée par le biais de la nature. Ainsi, la digression descriptive du paysage est indirectement une leçon d'Histoire où les figures médiatrices de la description ne restent pas en dehors. Au contraire, « le paysage ne se constitue que dans l'interaction entre l'objet contemplé et le sujet contemplant » (Bischof, 118).

Sur le plan grammatical, Bischof remarque que ce passage comporte trois ruptures: une ellipse du noyau sujet-verbe dès le second syntagme (« et dans chacun d'une maison à l'autre »); une anacoluthie (rupture de construction sur le plan de la syntaxe) entre « d'une maison à l'autre » et « parfois une ferme en plein champ »; et une deuxième anacoluthie entre le syntagme « parlant à la veuve » (sujet: l'une des deux sœurs, objet: la veuve) et le syntagme « la laissant faire » (sujet présumé: la veuve, objet: l'une des deux sœurs). Ces incohérences syntaxiques indiquent l'éclatement de la syntaxe traditionnelle dans le texte. Ainsi, l'ellipse laisse subsister seuls les groupes nominaux et l'élimination du verbe nous met en face d'un univers plus statique. La première anacoluthie, pour sa part, produit un effet de juxtaposition qui fait surgir l'image de la ferme. Et la seconde anacoluthie, plus insidieuse, se révèle comme une attaque à la lisibilité du texte même par le changement de focalisation (Bischof 119, 120).

Au début du passage, le narrateur utilise une focalisation externe. Le plan d'ensemble qui nous est présenté va peu à peu se rétrécir du « village » à « une ferme ». Ensuite, la perspective sera définie par le gros plan centré sur les chaussures souillées de boue, symbole métonymique de la difficulté de l'exploration du paysage. La description des trois femmes est extrêmement fragmentaire, centrée sur certaines parties de leur corps: pieds, mains, voix. Seules quelques propriétés nous sont données telles que « maladroit », « voix grondeuse », « chaussures de ville » et « gant noir », éléments à partir desquelles nous pouvons brosser un portrait hypothétique en induisant par métonymie que « gant noir » veut dire femme en deuil ou que « chaussures de ville » indique qu'il s'agit de gens étrangers à la région. C'est à ce moment-là, selon Bischof, qu'intervient la seconde anacoluthie opérant une rupture de la focalisation: nous glissons, sans nous en apercevoir, vers une focalisation interne du point de vue de la veuve: « elle continuait à scruter [...] le paysage ».

Le verbe « scruter » implique un « faire » interprétatif de l'observateur. En étant combiné avec l'adverbe « avidement », l'action de « scruter » dénote une attitude passionnée. Nous obtenons de la sorte un portrait hypothétique de la veuve : elle se caractérise surtout par sa quête. À l'opposé des deux sœurs qui se laissent distraire par la boue, la veuve n'y attache aucune importance. L'indifférence qu'elle manifeste à l'égard de son entourage nous indique qu'il s'agit d'un personnage qui n'est préoccupé que par sa quête. Cependant, aucun indice ne nous permet d'affirmer que c'est celle qui scrute qui assume la description. Au contraire, l'effet de zoom entre « paysage » et « écorce déchiquetée » indique qu'il ne peut pas s'agir de la vision d'un personnage fixe. Ainsi, le lecteur ne peut pas déterminer facilement la perspective narrative. Simon crée, dès ce premier passage, un constant brouillage des perspectives qui persiste dans tout le roman.

On voit aussi que le temps est un aspect important dans le passage. Le temps a laissé des traces dans le paysage : «Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre ». Le village devient donc porteur d'une mémoire, et le sujet qui sait le déchiffrer peut y rencontrer une partie de son propre passé. Pour étudier la dimension temporelle de la description, il faut distinguer le temps du récit et le temps de l'histoire. Le premier repère du référent historique se trouve dans la datation du chapitre (1919), auquel se réfère diégétiquement l'indication temporelle « depuis cinq ans ». Le réflexe de calculer pour arriver à 1914 inaugure la première confusion entre l'Histoire (facticité historique) et l'histoire (diégèse), et crée ainsi le statut de référentialité ambigu qui est propre à *L'Acacia*. En effet, la diégèse constitue le lieu où se joue la réappropriation de la facticité historique. Du coup, cette facticité n'est plus une fatalité ou un destin, mais le produit d'une écriture qui le réenvisage depuis le présent de sa production.

Bien que la quête vise la totalité de l'espace parcouru, celui-ci ne se dévoile que par des fragments temporels et spatiaux. Bischof indique qu'à la surface du texte, la tentative de totalisation se manifeste par des répétitions (« d'un village à l'autre », « d'une maison à l'autre ») ; par les gradations vers l'infiniment petit (paysage > champ > arbre > branche > rameau > écorce) ; par le pronom totalisant « chacun » ; et par le choix du temps verbal (l'aspect duratif et itératif de l'imparfait). En même temps, Bischof remarque que l'échec de cette quête totalisante est aussi inscrit dans le passage par le connecteur temporel « parfois » et les déictiques spatiaux (« ici et là ») et par la mise en question des identités spatiales (« un village – ou du moins ce qu'il en restait ») (123-124). Il est possible de lire cette déstructuration du récit à travers des anacoluthes, des descriptions fragmentaires, des changements de focalisation et de temps, comme une mise en scène performative dans la lecture même du récit de la déroute des trois femmes et de l'enfant parce qu'ils se trouvent aussi face à un récit troué et face à un paysage informe (« boue »). Simon tente de soumettre le lecteur à une expérience similaire aux femmes qui sont embarquées dans une quête impossible, remplie de frustration et de spéculation.

La recherche de la veuve au début du roman marque dès lors autant le point final d'une histoire que le point du départ vers la diégèse. En ce sens, le premier chapitre serait une prolepse. Or, dans le premier chapitre de *L'Acacia*, ce n'est pas un épisode sporadique qui est anticipé, mais toute la chronologie diégétique de la vie de l'officier qui est inversée; le narrateur nous présente sa biographie à rebours, du tombeau à la naissance ; il remonte successivement dans le temps. Cependant, il ne s'agit pas ici de la mort du narrateur mais de son double paternel, de son père dont il invente une mémoire diégétique par le biais de l'écriture. Ainsi, le premier chapitre du roman constitue un moment charnier à cause de la double valeur qui est inversée pour le père et le fils, la mort du père donne naissance à la vie du fils comme écrivain.

La fin du premier chapitre montre aussi des procédés narratifs qui ont une valeur interprétative importante.

C'était un tout petit cimetière, circulaire [...]. La majorité des tombes étaient celles de soldats allemands, mais elle alla tout droit à l'une d'elles un peu à l'écart, que sans doute quelqu'un [...] lui avait indiquée et sur laquelle, en allemand et sur une plaque métallique, puis en français [...], était simplement écrit que se trouvaient les corps de deux officiers français non identifiés. Il avait enfin cessé de pleuvoir et un soleil de fin d'été jouait au-delà des murs sur les feuillages du petit bois (le cimetière était situé en arrière et à l'est de la zone d'environ dix kilomètres de large que semblait avoir suivie l'espèce de tornade géante détruisant tout son passage) dont certaines branches commençaient à dorer. Elle s'avança jusqu'à l'inscription, la lut, recula jusqu'à l'endroit où devait approximativement se trouver les pieds des morts, fléchit les genoux puis se releva, fouilla dans son sac, en sortit un mouchoir qu'elle étala sur le sol, s'agenouilla alors, fit s'agenouiller le garçon à côté d'elle, se signa, et abaissant la tête se tint immobile, les lèvres remuant faiblement sous le voile enténébré. Quelque part dans les feuillages encore mouillés étincelant dans le soleil, un oiseau lançait son cri. Il n'y avait personne d'autre dans le cimetière que les trois femmes et l'enfant, c'est-à-dire la veuve et le garçon agenouillés et, un peu en arrière, les deux autres femmes debout, tenant à la main leurs sacs et leurs parapluies renfermés, immobiles, les lèvres immobiles dans leurs immobiles visages ravines, leurs yeux soulignés de poches, bordés de rose, couleur de faïence et taris. (25-26)

D'abord, tous les éléments de la nature (le soleil, le feuillage, l'oiseau) dans le passage sont chargés d'un symbolisme optimiste. Une fois que la veuve a décidé que sa quête avait touché son but, la nature se fait miroir de l'âme en quelque sorte. En même temps, on peut lire ces éléments de la nature avec ironie, car ils s'inscrivent dans le topos récurrent d'une nature indifférente qui ne cesse de triompher de la misère humaine, et qui fait apparaître, par le décalage ironique entre la mort de l'homme et la survivance de la nature, l'absurdité et la monstruosité de la guerre qui est décrite par la métaphore d'une « tornade géante ». La guerre est donc décrite comme une catastrophe naturelle – naturelle au sens où les hommes, s'ils en sont les victimes, n'en sont pas les promoteurs (Mougin, 7). Cet ordre cosmique dominant prévaut dans tout le roman de Simon.

Autre aspect intéressant est le fait que cette fin n'en est pas une. La veuve épuisée, ayant compris l'impossibilité de son entreprise, cherche un palliatif, et la découverte du tombeau de « deux officiers français non-identifiés » lui permet de croire qu'il s'agit de son mari. Le tombeau est choisi et son acte devient donc symbolique et nous renseigne

plus sur les vivants que sur les morts. Ainsi, on peut lire la fin de cette quête comme une mise en abyme d'une écriture qui, en quête, produit en somme son objet désiré. La recherche de la veuve est aussi en rapport avec le paradoxe que « c'est dans le questionnement, dans l'interrogation, souvent passionnée, de la mémoire que l'acte poétique cherche, et découvre son avenir » (Jackson cité par Bischof, 127). Chez la veuve, il n'est pas encore question d'acte poétique, mais c'est son fils qui recevra la vocation de prolonger sa recherche symboliquement par le biais de l'écriture. L'image du « tout petit cimetière » est analogue à l'image du mouchoir que la veuve étale sur le sol: comme le cimetière qui donne une fin provisoire à la quête, le mouchoir est petit et ne la protégera pas longtemps contre la boue, mais au moins il permettra un répit durant quelques instants (128). D'où l'importance et la nécessité de l'écriture du fils qui va œuvrer à donner un tombeau « définitivement provisoire » au père.

Ainsi, dès le premier chapitre de *L'Acacia*, la lecture se présente comme un défi à cause des procédés narratifs que Simon emploie. Comment savoir de qui parle le narrateur quand il n'utilise que des pronoms ? Pourquoi refuser le nom propre et une syntaxe traditionnelle ? Comment reconnaître la perspective narrative si elle change constamment ? Quel est le sens de ce changement ? Comment se situer temporellement dans le récit ? Pourquoi Simon a-t-il choisi de narrer la biographie de ses parents et son autobiographie de façon anachronique et hétérodiégétique ? Est-ce que l'écriture peut donner un tombeau définitif au père ? Est-ce que l'écriture peut renégocier la facticité de l'Histoire ? Est-ce que l'écriture est une forme d'appropriation d'un héritage qu'on ne choisit pas, mais que l'on doit reformuler à partir du présent ? Est-ce que l'écriture constitue donc un moyen pour construire l'identité ?

2. Une écriture au présent

2.1 La structure du roman

L'Acacia présente alternativement les destinées de deux hommes pendant la guerre : celle d'un capitaine tué pendant les premiers jours de la Grande Guerre et celle de son fils, un brigadier qui participe à la Seconde Guerre Mondiale. Le roman nous propose une réflexion sur la circularité du destin à travers un jeu de coïncidences qui marque les parcours du père et du fils. En dépit de sa facture anachronique, la structure de *L'Acacia* est clairement ancrée dans la chronologie. Le roman comprend douze chapitres dont chacun porte un titre et une date. Cependant, les dates ne sont pas consécutives ; Simon interrompt son récit avec des ellipses et il cède la place au silence. À ce propos Dällenbach affirme, « Un texte qui ne comble pas les trous et ne dessine ses trajets qu'en pointillé laisse à désirer et rend actif un lecteur qui, pour croire aux fictions qu'on lui propose, doit y mettre du sien, et conserver sa liberté de rêver » (*Claude Simon*, 45).

Dans *L'Acacia*, plusieurs éléments créent les principes du découpage du cadre temporel et spatial et la multiplication des perspectives. Le lecteur peut remarquer ces éléments dans une scène où des prisonniers, entassés dans des wagons de train, lâchent des cris de protestation. Le découpage du cadre temporel et spatial de *L'Acacia* peut être expliqué au niveau microtextuel par la forte concentration des locutions adverbiales relatives au temps et à l'espace.

Comme si quelque feu mal éteint de violence se rallumait soudain ici ou là, dans un éclat de voix, de jurons, comme si l'informe et vague agrégat que composaient les prisonniers était secoué par places d'impuissants soubresauts, s'exaspérant, s'épuisant bientôt d'eux-mêmes, retombant, le calme revenant de nouveau, seulement troublé par quelque injure, quelque malédiction s'élevant encore, les voix se répondant encore un moment, les uns et les autres s'accusant haineusement de lâcheté, de trahison, puis se lassant même de s'injurier, puis plus rien, seulement le silence, seulement le bruit des respirations difficiles. (316)

Le passage cité comporte sept qualifications temporelles (soudain, bientôt, de nouveau, encore, encore un moment, puis, puis plus rien), ajoutons à celles-ci les adverbes spatiaux (ici et là, par places), ainsi que des locutions annonçant une restriction (même, seulement). Quant à la multiplicité des perspectives, l'expression « ici et là » pourrait relever du point de vue d'un narrateur mobile. Les changements de la perspective s'effectuent aussi sur le plan temporel, le narrateur peut se trouver en situation d'attente (bientôt), d'observation contemporaine à l'action (de nouveau), ou de rappel (plus rien) (Piana, 727).

Au niveau macrotextuel, le principe structurel qui régit les titres des chapitres de *L'Acacia* renvoie à la mise en parallèle de deux séries de dates qui correspondent à la Grande Guerre et à la Deuxième Guerre Mondiale. La première série est désignée par les titres des chapitres impairs et la seconde par les titres des chapitres pairs. Face à la similitude des personnages seulement désignés par des pronoms, la séparation des blocs temporels distincts s'avère primordiale, et on peut donc considérer ce procédé comme constituant « le support temporel majeur du récit » (Poiana, 724). Marc Augé explique le support temporel du roman en disant qu'il est rare que nous nous contentions de laisser venir à nous les images sans essayer de les dater, de les situer, de les relier, bref d'en faire un récit (31). Augé soutient aussi que « Le rapport au temps se pense toujours au singulier-pluriel » (81) puisque l'identité individuelle se construit en même temps que la relation à autrui et à travers elle. Ainsi, la division des périodes de l'histoire contraint le lecteur à une perception essentiellement relationnelle des événements et de l'identité. C'est-à-dire que pour comprendre la diégèse le lecteur doit faire attention au contexte et comme celui-ci n'est pas linéaire, le lecteur doit toujours faire le lien avec des événements racontés dans des chapitres différents.

Bien que les chapitres soient organisés selon des repères temporels objectifs, ils ne sont pas livrés selon un ordre chronologique dans la diégèse. Le temps du récit ne coïncide pas avec le temps de l’histoire. La réalité bi-face de la temporalité narrative permet à Simon d’instituer des « jeux avec les temps » (Kaempfer et Micheli, 15). Cependant, l’ordre des chapitres dans *L’Acacia* n’est pas aléatoire. En effet, le roman se structure selon une écriture analogique, c’est-à-dire que, dans chaque chapitre, il y a des ponts thématiques ou des détails microtextuels qui déclenchent des associations de souvenirs dans la mémoire de l’écrivain pour passer au chapitre suivant. Tout mot et toute image est un carrefour qui offre une possibilité d’associations vers une autre région de la mémoire. Le tableau ci-dessous résume certains types de rapports entre le contenu et la succession des chapitres.

Chapitre I (9) : 1919	La mère, les sœurs et le fils cherchent le tombeau du père.
	– Pont thématique : Dans le premier chapitre, le narrateur raconte l’angoisse et la souffrance de la famille du capitaine à cause de l’absence de son corps et d’un tombeau. Ce sont ces sentiments qui déclenchent le sujet du deuxième chapitre où le narrateur déconstruit la notion glorieuse et héroïque de la Grande Guerre en décrivant la réalité difficile que le fils a vécu durant la Deuxième Guerre. Ainsi, dans les premières lignes du deuxième chapitre le narrateur décrit la boue. Cette image de la boue comme matière informe et indistincte appelle le travail créateur qui va tenter de donner forme à l’informe. C’est là une des motivations de l’écriture de Simon.
Chapitre II (27) : 17 mai 1940	Déconstruction de la Deuxième Guerre en comparaison à la Grande Guerre.
	– Pont thématique : Après avoir vu que la guerre n’est pas glorieuse comme on la dépeint souvent mais, au contraire, que saleté, faim, bruit, confusion et peur extra-ordinaire, le narrateur raconte une première fois la mort du père dans une bataille où une balle ennemie l’a touchée au cerveau.
Chapitre III (49) : 27 août 1914	Premier récit de la mort du père, l’enfance du père.
	– Détail microtextuel : Le deuxième chapitre finit avec la description d’une carte postale où le capitaine annonce aux sœurs son mariage. C’est le mariage qui a donné vie au fils et qui déclenche donc, dans le quatrième chapitre, la narration de la guerre perçue par le fils.
Chapitre IV (85) : 17 mai 1940	La Deuxième Guerre à travers les sens du fils.
	– Pont thématique : Encore une fois, c’est la généalogie qui fait le rapport entre le quatrième et cinquième chapitre. Après avoir parlé de ses expériences, le fils voit la nécessité de parler de celles de ses géniteurs pour découvrir sa propre origine.
Chapitre V (107) : 1880-1914	Enfance et adolescence de la mère, rencontre entre le père et la mère.
	– Détail microtextuel : Le cinquième chapitre finit par la souffrance de la mère à cause de

<p>son départ de l'île tropicale et son arrivée en Europe en navire pour que son mari puisse participer à la Grande Guerre. Dans les dernières lignes du cinquième chapitre le narrateur décrit l'espace entre le navire et le quai : « une étroite bande d'eau sale où flottent des débris » (150). C'est le navire et surtout cet espace qui incitent le narrateur à commencer le sixième chapitre par la description de l'arrivée d'une locomotive et l'espace entre le train et le quai : « la paroi verticale des wagons en train de défilé de plus en plus lentement un illusoire et ultime intervalle de vide, comme un fossé, un étroit canyon ou plutôt une invisible muraille » (153).</p>	
Chapitre VI (151) : 27 août 1939	Mobilisation du fils.
<p>– Détail microtextuel : Le sixième chapitre finit par un voyage que le fils fait dans un omnibus au milieu de la guerre. Ainsi, le septième chapitre commence similairement par un voyage en voiture « tout au long de la route », mais cette fois, le fils, maintenant vieux, retourne à la maison maternelle.</p>	
Chapitre VII (203) : 1982-1914	Retour du fils à la maison de la mère.
<p>– Pont thématique: Dans le septième chapitre, le fils qui est maintenant vieux voit les changements de la ville mais constate que la maison reste la même. Comme la maison semble être immune au passage du temps, elle déclenche du coup des souvenirs relatifs aux époques passées. Ensuite le narrateur raconte, dans le huitième chapitre, la mobilisation du fils.</p>	
Chapitre VIII (221) : 1939-1940	Mobilisation du fils.
<p>– Détail microtextuel : Le passage du huitième au neuvième chapitre est fait selon un changement de saison. Vers la fin du huitième chapitre, « il fait très beau et le soleil joue parmi les feuilles » (260), ensuite, au début du neuvième chapitre « c'était la période où l'été commence à se retirer » (263).</p>	
Chapitre IX (261) : 1914	Quatre années de bonheur dans l'île tropicale.
<p>– Pont thématique : Le contraste entre le bonheur dans l'île tropicale, éloignée de l'Europe et donc de la guerre est le pont thématique oppositionnel qui établit le rapport entre le neuvième et le dixième chapitre.</p>	
Chapitre X (281) : 1940	Bataille où le fils survit. Il n'est pas tué comme le père.
<p>– Pont thématique : Dans le dixième chapitre, le narrateur raconte comment le fils a été sauvé par pure chance au lieu d'être tué dans le combat. C'est la chance, un élément incontrôlable, qui provoque des doutes chez le fils sur les détails de la mort de son père. Ensuite, dans le onzième chapitre, il y a un deuxième récit de la mort du père où le régime spéculatif prime. Les différences entre le premier récit de la mort du père dans le deuxième chapitre et ce deuxième récit montrent le désir de déconstruction et reconstruction de Simon qui est évident tout au long du roman.</p>	
Chapitre XI (307) : 1910-1914-1940...	Deuxième récit de la mort du père.
<p>– Détail microtextuel et pont thématique : Le douzième chapitre commence par « Ce fut trois jours plus tard qu'il y pensa » (341). Le pronom « y » se réfère au onzième chapitre. Après avoir accepté l'incertitude des détails quant à la mort du père et d'être retourné à la normalité des années après la Deuxième Guerre, le fils est à la maison maternelle encore une fois et il va écrire son histoire et celle de ses ancêtres. Les différents états d'esprit du narrateur dans les onzième et douzième chapitres mettent en évidence, encore une fois, la nature oppositionnelle des détails microtextuels et des ponts thématiques.</p>	

L'épigramme de T.S. Eliot dans *L'Acacia* révèle que Simon est parfaitement conscient des implications de son travail.

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past. (7)

Si nous considérons la succession des chapitres à la lumière de cet épigramme, nous pouvons effectivement en induire que le passé est subordonné au futur, ou qu'inversement ce même futur est subordonné au passé. Autrement dit, chaque chapitre se trouve en position de prolepse ou d'analepse par rapport aux chapitres voisins dans la diégèse.

Vareille offre trois remarques sur l'organisation temporelle des chapitres. D'abord, la durée ne possède pas toujours la même densité. Il y a des temps forts (17 mai 1940 : jour de l'embuscade; 27 août 1914 : date de la mort du père; 27 août 1939 : départ du narrateur-auteur pour le front); et il y a des temps faibles de maturation progressive (1880-1914; 1939-1940). Deuxièmement, le temps n'est évidemment pas chronologique, résultat d'un acte mental et d'une construction, le passé est toujours à-venir. Finalement, à cause du paradigme de non univocité et de non linéarité, des parallélismes entre les deux générations vont intervenir (108-109).

Les remarques de Vareille sont clairement exemplifiées dans le roman. Prenons par exemple le chapitre neuf, daté « 1914 » : bien que l'événement central du chapitre (le séjour de la jeune mère dans une ville d'eau) se situe en 1914, le chapitre contient des prolepses (l'anéantissement de l'hôtel où réside la mère lors de son séjour dans la station thermale, 26 ans après la fin du séjour) et des analepses (la période des fiançailles, le mariage et les années que les parents du narrateur passent à Madagascar) par rapport au déroulement de l'action principale du chapitre. Tandis que la prolepse mentionnée ici contribue à établir la cohérence à long terme du

récit et annonce ce qui viendra plus tard, l'analepse permet de récupérer des informations importantes et manquantes sur la relation des parents du brigadier. L'analepse et la prolepse sont des suppléments/compléments narratifs, mais ces anachronies donnent aussi le contexte historique et social du récit, elles établissent le rapport passé-présent, elles opèrent une restitution temporelle où la densité qualitative n'est pas équivalente à la densité informative et elles altèrent ainsi la perception des événements.

En observant les titres des chapitres, nous remarquons que les dates s'organisent plus ou moins autour de deux grands segments : le premier centré autour de 1914-1919 et le deuxième centré sur 1940. Ces repères temporels qui désignent sur le plan historique les deux conflits mondiaux qui ont marqué le XXe siècle, annoncent sur le plan individuel une autre dynamique : par le truchement de l'alternance entre les deux segments temporels qui se rapportent à deux ensembles narratifs distincts, se profile un réseau de correspondances et de renvois entre la vie du père et celle du fils. Le 27 août indique ainsi un carrefour douloureux : la date de la mort du père (le 27 août 1914) est aussi la date de la mobilisation du fils (le 27 août 1939). Les repères chronologiques ont donc une double fonction. Premièrement, d'ancrer les événements dans le temps du calendrier et deuxièmement, de tracer un parcours intime, tragique et spéculaire (en miroir) qui s'étale sous le signe de l'histoire familiale qui se répète.

Les vies du père volontaire et du fils passif se rejoignent dans l'expérience de la guerre mais se différencient ensuite par la disposition des chapitres II, III et IV. Le chapitre II, « 17 mai 1940 », se termine brusquement au moment même où l'ennemi ouvre feu pour massacrer l'escadron du brigadier : « Faites passer: les blindés allemands sont dans le village! Arrêtez! Blindés dans le village! Faites passer! [...] » (48). C'est alors que le fils aurait dû mourir. Le chapitre IV reprend l'histoire du fils immédiatement après, ou plutôt le moment où, à son grand

étonnement, il a découvert qu'il n'était pas mort : « On n'entend plus tirer. Accroupi maintenant, il regarde autour de lui » (87). La période indéfinie d'inconscience (« il ne pourrait pas non plus dire combien de temps il est resté sans connaissance » (88)) est remplie dans le texte par le chapitre III, « 27 août 1914 », qui raconte l'histoire de la mort du capitaine. Textuellement, donc, le père meurt à la place de son fils et le fils prend sa place (Duncan, 148-149).

Ce phénomène des répétitions obsessionnelles est intéressant non seulement parce qu'il jette une lumière sur la relation entre l'individu et son passé mais surtout pour la structure qu'il impose au texte. Cette structure consiste à faire avancer le texte en revenant sur certains éléments qui sont retravaillés dans le but de multiplier les points de vue sur un même événement. On assiste ainsi au retour des mêmes situations (la guerre, le deuil), à la reprise obsessionnelle des mêmes épisodes (la mort du père, l'attaque allemande en mai 1940) et des mêmes images (les tableaux des ancêtres, les chevaux morts, etc.).

2.2 L'écriture des souvenirs

L'écriture simonienne est issue des sensations qui passent de l'inconscient au conscient de l'écrivain en train d'écrire. Celui-ci, par le biais d'associations, reconfigure les bribes d'une mémoire et remodèle sans cesse les souvenirs. Cette démarche montre que *L'Acacia* n'est pas une autobiographie qui se veut « monumentale » et qui serait à la recherche d'une vérité figée, mais contient toujours une part de fiction puisque l'écrivain sort du cadre des souvenirs vécus. Bien que Simon semble obsédé par la remémoration, il reconnaît que le faire de l'écriture naît de la mémoire, de l'oubli et de l'imagination. En effet, « Faire l'éloge à l'oubli, ce n'est pas vilipender la mémoire, encore moins ignorer le souvenir, mais reconnaître le travail de l'oubli

dans la première et repérer sa présence dans le second » (Augé, 20). *L'Acacia* est à l'opposé des commémorations officielles qui élèvent des monuments ou écrivent des récits exemplaires et achevés. Tandis que la mémoire officielle est rassurante, la mémoire que Simon met en scène est problématique par sa dimension dynamique et instable. Tout récit devient donc une *tentative* de réparation. Tout souvenir est vécu et revécu dans le présent de la réminiscence scripturaire d'où part la fiction : « Le souvenir est à la fois antérieur à l'écriture et suscité (ou plutôt enrichi) par elle. Plus on écrit, plus on a de souvenirs » (Simon interviewée par Calle, 23). En d'autres termes, la réminiscence du passé ne revêt du sens qu'au présent et l'écrivain n'écrit donc pas le passé mais l'illusion ou la trace qu'il conserve du passé dans le présent de l'écriture.

Ainsi, à partir du magma mémoriel chaotique que Simon a mentionné à Stockholm, l'écrivain tente de se re-former et de se dé-former par le moyen d'une écriture qui le re-forme et le dé-forme. Le narrateur de *L'Acacia* explique ce processus ainsi :

[...] de sorte que plus tard, quand il essaya de raconter ces choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'événements telle qu'un esprit normal [...] pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indécise [...]. (286-87)

On peut comparer le magma dont Simon parle à la boue informe et modelable qui revient sans cesse dans le roman : « pas la glorieuse et légendaire boue des tranchées » (29), « comme si son cerveau lui-même [...] était empli d'une sorte de boue » (97-98), « galopant joyeusement dans la boue » (259), « plus ou moins souillés de boue et de sang » (327). Pour l'écrivain, le fait de recréer un passé, le sien, et même celui de ses parents, le conduira à se re-crée lui-même en réaffirmant sa relation au passé qui ne prend sens que par rapport au présent. Simon dit donc du roman qu'il est en train d'écrire : « le roman se fait, je le fais et il me fait » (Simon interviewé par Duranteau, 13).

De nos jours, la mémoire est considérée comme une entité dynamique. Le souvenir est issu du mouvement de nombreuses connections entre différents réseaux neurologiques. Une activité passée laisse une trace dans le cerveau, et cette trace est perçue, reprise, modifiée ou effacée par la mémoire en fonction des contextes où a lieu la remémoration. On constate ainsi que la mémoire, ou plutôt la remémoration, est une entité très active. Quand on se remémore un souvenir, celui-ci est constamment modifié. Chaque fois que Simon écrit ou décrit un événement, il le présente sous un angle différent. Ainsi, l'acte de remémoration est un acte de réinterprétation et donc de re-création basé sur l'écriture analogique. Quand Simon se souvient de quelque chose, ce souvenir en déclenche d'autres entraînant des rapprochements et des juxtapositions inédites qui prennent forme et visibilité dans la diégèse et la forme du roman. On peut se demander s'il y a dans l'écriture qui se souvient, conflit entre une fidélité du témoignage, l'oubli et l'invention de la fiction. Augé nie ce conflit car « L'oubli nous ramène au présent, même s'il se conjugue à tous les temps : au futur, pour vivre le commencement ; au présent, pour vivre l'instant ; au passé pour vivre le retour [...]. Il faut oublier pour rester présent, oublier pour ne pas mourir, oublier pour rester fidèle » (122). Simon ajoute que ce conflit importe peu. « Quelle est la « fidélité » de la peinture (« représentation ») du visage humain ? Piero, Rembrandt, Cézanne ? Lequel des trois – ou d'autres – en donne une image « fidèle » ? » (Simon interviewée par Calle, 23).

Face à la manière traditionnelle de concevoir le passé comme un bloc chronologique linéaire, porteur d'un sens révélateur, la reconstitution simonienne du passé fait place au doute et à l'incertitude. Il est normal qu'un écrivain soucieux d'écrire la mémoire au plus près de son opération effective (c'est-à-dire en respectant son caractère fragmentaire et chaotique) ne se préoccupe ni de raconter selon la chronologie objective ou historique ni d'établir des liens de

causalité entre les séquences (Dällenbach, *Claude Simon*, 34). C'est parce qu'il fait toujours mystère de quelque chose que *L'Acacia* se présente comme un puzzle, comme un roman à énigmes. Ce sens énigmatique se manifeste à plusieurs niveaux : d'abord à celui de la phrase et ensuite à celui du mot.

Ainsi, dans *L'Acacia*, il n'est pas rare de se retrouver face à des phrases de deux pages de longueur sans aucune ponctuation. On peut dire que la ponctuation que Simon utilise –ou plutôt qu'il n'utilise pas– n'aide pas le lecteur à comprendre. Absurde à première vue car elle ne remplit pas sa fonction attendue comme instrument de clarté, la manière simonienne de ponctuer renoue avec un usage qu'on pourrait qualifier de vocal ou oral (Dällenbach, *Claude Simon*, 35). Plutôt que d'ordonner abstraitement une suite d'énoncés, la ponctuation la scandie ne marquant pas de pauses et/ou d'unités d'émission intonatives. D'ailleurs, *L'Acacia* ne s'accommode pas de la syntaxe usuelle qui vise à une articulation rationnelle des éléments de la phrase en tenant compte de leur importance. Simon, de plus, procède à un renversement des hiérarchies. Il loge souvent l'essentiel entre tirets, dans des parenthèses, au sein d'une digression, ou en recourant au paratexte. Par exemple, toute une section sur la mort du colonel dans le chapitre XI est entre parenthèses. On pourrait penser que cette section n'est pas centrale dans le récit, alors qu'en fait, le narrateur y révèle des détails clés de la bataille que le colonel a livrée avant de mourir. On pourrait dire que l'utilisation de parenthèses reflète une mise à distance historique et symbolique, d'où le statut essentiel de ce procédé.

Qu'il s'agisse de la débâcle militaire, de la mémoire anarchique, de la déchéance d'une grande famille, d'une biographie ou d'une maison, c'est toujours de bribes et de morceaux qu'il s'agit – et toujours de la même tentative de dépasser l'horizon chaotique du fragmentaire et de sa pseudo-factualité en amenant ces débris à s'organiser pour faire œuvre (Dällenbach, *Claude*

Simon, 116). Ces constituants narratifs transforment la structure linéaire du texte en une structure qui serpente, et qui, en serpentant, revient sur les mêmes motifs et dates comme une pensée obsessionnelle qui se déploie sans relâche. Ainsi, « L'écriture de soi dans *L'Acacia*, loin d'être le reflet neutre d'un passé dont le sens serait déjà constitué et que le narrateur s'évertuerait à exhumer, prend la forme d'une réécriture dynamique où la perception et le sens du passé sont subordonnés au temps de l'écriture » (Dauge-Roth, 130).

2.3 Les traces du passé

L'Acacia a pour thème un passé qu'on ne peut plus retrouver. Dans l'œuvre simonienne le passé se réduit à sa recherche impossible, d'où la nécessité ressentie par le narrateur comme un besoin vital ou comme une pulsion de reconstruire la tranche temporelle à laquelle il n'a plus accès. C'est la raison pour laquelle on retrouve chez Simon cette prolifération de la figure du double : une géographie double car les personnages retournent sur les mêmes lieux pour essayer de comprendre leur propre passé ou celui de la famille et une Histoire qui se répète, à la manière d'un mécanisme qui agit indépendamment de la volonté des participants. Simon explique ce mécanisme dans l'épigraphe du *Palace* tiré du Dictionnaire Larousse: « Révolution: Mouvement d'un mobile qui, parcourant une courbe fermée, repasse successivement par les mêmes points » (Simon, 7). Cette conception de la remémoration qui serpente, comme Dällenbach l'explique, valorise en effet la relation entre le présent de l'écriture et le passé, mais aussi multiplie les facettes dans lesquelles on se souvient d'un événement parce qu'on n'envisage pas le même événement de la même façon à travers le temps. L'investigation du passé se fait par des méthodes qui considèrent le passé non comme une tranche temporelle distincte, dissociée du

présent, mais comme une dimension qui appartient au présent qui ne reçoit son sens que du présent. Un statut particulier est accordé aux représentations ou aux traces. Des traces comme les cartes postales, les photographies, les lettres ou les témoignages d'un ancêtre, sont liées au passé individuel du père et donc au fils. Ces éléments jouent le rôle « de stimuli, de prétextes » (Simon interviewé par Calle, 16) dans l'écriture simonienne.

Dans leur rôle d'archives, d'attestations d'un passé qui permettent au fils d'interroger ce passé, ces documents portent une double marque. Cartes postales, photos, lettres, etc. nous placent face à des fragments de temps figés qui se situent en dehors du passage du temps. « A legacy is always fragmented [...], deriving from many different sources, and having innumerable possible destinations. Because of the complex links that Simon establishes between the question of writing and the “matter” of the various legacies he receives, his readers have been challenged to find a way of dealing with both, that is, with the innovative writing and its status as representation and reference » (Minich Brewer, 34). En jetant une nouvelle lumière sur l'histoire de la famille et sur l'origine du fils, ces traces sont donc génératrices d'une réécriture de l'histoire dont elles sont l'indice :

Parfois, laissant les deux autres poursuivre la conversation, elle ouvrait son sac, fouillait à l'intérieur, en extirpait un mince paquet de lettres et de cartes postales qu'elle passait pour la centième fois en revue, retenant l'une ou l'autre, la relisant avec attention, disant alors quelques mots à la plus proche des deux femmes et se taisant en attendant qu'elle les répète. [...] Une fois elle laissa tomber l'une d'elles que le garçon ramassa. Elle représentait en sépia sur un fond marron un canon de 75 en position de tir auprès duquel se trouvait un soldat coiffé d'un képi. (17)

La reconstitution du passé paternel se fait à travers plusieurs archives et témoignages de la mère et des tantes. La notion de trace est particulièrement significative pour la relation passé-présent vu qu'elle participe à la fois du passé et du présent. Le passé informe la manière dont on le perçoit dans le présent et dont on perçoit le présent même, puisqu'il n'y a pas de présent sans passé. Le narrateur simonien explore ainsi au présent de l'écriture les traces qu'ont laissées dans

sa mémoire certains événements antérieurs. Simon explique « le phénomène du présent de l'écriture » dans le discours de Stockholm en reprenant une expérience de Stendhal :

Alors qu'il s'efforce d'en faire le récit le plus véridique, dit-il, il se rend soudain compte qu'il est peut-être en train de décrire une gravure représentant cet événement [...]. S'il avait poussé plus loin sa réflexion, il se serait rendu compte [...] qu'il ne décrivait même pas cette gravure mais une image qui se formait alors en lui et qui prenait encore la place de la gravure qu'il se figurait décrire. (25-26)

Toute trace a une origine. Suivre une trace nous oblige ainsi à faire un retour en arrière.

Néanmoins, la distance temporelle qui sépare l'événement situé dans le passé, du moment présent où s'effectue l'écriture, est annulée d'une certaine manière par l'acte interprétatif qui, en s'appropriant le passé, le rend contemporain. Par exemple, « La photographie se dépasse vraiment elle-même : n'est-ce pas la seule preuve de son art ? S'annuler comme médium, n'être plus un signe, mais la chose même ? » (Barthes, *Chambre claire*, 77). Cette dynamique n'est pas étrangère à ce que Barthes appelle « l'effet du réel ». Dans le récit historique, le réel devient la référence essentielle; qu'importe alors l'infonctionnalité d'un détail tandis qu'il dénote ce qui a eu lieu. Le réel est ainsi réputé pour se suffire lui-même, il est assez fort pour démentir toute idée de fonction et son énonciation n'a nul besoin d'être intégrée dans une structure explicitement visible dont on aurait conscience. Cependant, Barthes soutient qu'il y a une rupture entre le vraisemblable ancien et le réalisme moderne (81-82). Dans le réalisme moderne, le « détail concret » est constitué par la collusion directe d'un référent et d'un signifiant. C'est là ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle de Riffaterre. La carence du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un « effet de réel », fondement de ce vraisemblable dissimulé qui forme l'esthétique de toutes les œuvres de la modernité (Barthes, *Effet réel*, 85). L'écriture de Simon se rapproche à l'écriture décrite par Barthes et Riffaterre parce que Simon ne veut pas donner une réflexion sans intermédiaire de la réalité, il veut plutôt montrer les intermédiaires (i.e. des traces et sa propre écriture) pour les scruter et les

critiquer. Simon réécrit donc une réalité ou une culture en termes de récits situés, ce que l'on définit comme « postmodern writing » (Minich Brewer, 31).

Pour Simon, le regard est vital ; la faculté de percevoir et de décrire les gens et les objets et de retenir, sur sa rétine, les images après qu'elles aient disparu, est très importante. Simon se réfère aussi à des lieux, qu'on pourrait appeler des lieux-témoins. Ceux-ci constituent des repères géographiques et mémoriels. L'écrivain se base sur des photographies pour visualiser, puis reconstituer une scène familiale, un épisode de vie. Les photographies sont importantes dans le roman parce qu'elles certifient l'existence de quelque chose dans le passé. Barthes appelle « référent photographique », non pas la chose factuellement réelle à quoi renvoie une image ou un signe, mais la chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif. « [...] dans la Photographie, je ne puis jamais nier que la chose *a été là*. Il y a double position conjointe : de réalité et de passé » (*Chambre claire*, 120). Cependant, Barthes complexifie cette idée par la notion de l'« interfuit » : même si l'objet a été là, il est déjà différé (121) et donc la différence entre le passé et le présent donne naissance à l'interprétation de la photographie. Ainsi, Simon, à partir d'une image, crée, plutôt qu'il ne décrit une scène. Par exemple, quand il voit la photographie du mariage de ses parents, le narrateur est attiré par les vêtements de ses tantes paternelles et il crée une scène où elles sont ridiculisées :

Toutefois, sur la photographie aux tons bistres, légèrement fanée, parmi l'éphémère et joyeuse réunion des éphémères personnages, vaguement irréels, elles (les deux femmes, les deux sœurs aux noms d'impératrice et de déesse) sont toujours là, entourées de palmiers nains, raidies, assises sur les chaises dorées, revêtues comme par moquerie de leurs robes aux épaisses broderies comme aux demi-mondaines, leurs visages sans sourires écrasées d'hommes, dans ces corsages baleinés, ces jupes aux pesant tissus qui les revêtent comme des carapaces des élytres ou des armures. (313)

La récurrence du mot « éphémère » et l'utilisation du mot « irréel » montrent un double processus d'irréalisation. D'abord, Simon critique la façade des tantes car elles sont déguisées pour entrer dans un groupe social auquel elles n'appartiennent pas. Le

déguisement est provisoire et bientôt elles retourneront à leur milieu social réel.

Deuxièmement, l'écrivain montre l'irréalité ou la faiblesse de la photographie comme médium car la photographie est une représentation et il y a toujours un hors-champs qu'on ne voit pas. Ce qui intéresse justement Simon c'est ce hors-champs ou l'envers du regard, bien qu'il sache qu'il ne pourra jamais y accéder. Barthes explique ce phénomène par la différence entre le *studium* et le *punctum*. Le *studium* est « un sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière » (48). Le *punctum* est, par contre, l'élément qui casse le *studium*; « c'est aussi : piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dés. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, me point (mais aussi me meurtrit, me poigne) » (48-49). C'est l'idée paradoxale que ce n'est pas l'archive qui donne vie à l'objet, mais la liberté avec laquelle l'écrivain interprète cet objet. Le fait que le *punctum* est subjectif, crée toujours un doute et ce doute sert à la conservation de la vie. Tant qu'il y a du « peut-être », ce n'est pas encore l'absence. Tant qu'un certain mystère persiste, la possibilité d'une présence qui demeure. On imagine l'enfant scruter les photographies de son père, puis de sa mère, s'interroger sur leurs personnes et sur sa propre origine. Ces doutes le renvoient à sa propre image floue et mouvante. Un regard bien affûté n'est donc pas une prémisse suffisante pour étayer une réalité. Il faut donc une disposition du sujet à se laisser meurtrir, empoigné par le « ça a été ».

Sur la photographie du mariage de ses parents, le narrateur de *L'Acacia* décrit longuement et minutieusement ses tantes sévères dans leurs robes amidonnées. Le narrateur est fasciné par les robes mais, en même temps, ces robes symbolisent l'idée que les tantes sont entrées dans un milieu social supérieur. Simon met donc en évidence une autre subjectivité de l'image : « Dans un premier temps, la photographie, pour surprendre, photographie le notable ; mais bientôt, par

un renversement connu, elle décrète notable ce qu'elle photographie » (Barthes, *Chambre claire*, 60). Ainsi, l'archive normalise des événements arbitrairement. C'est la raison pour laquelle Simon embrasse, questionne et critique les images préconstruites et culturellement définies. Cette remarque de la subjectivité de la représentation, s'applique aussi aux témoignages oraux que Simon a pu entendre de ses tantes ou d'autres membres de sa famille. Dans *L'Acacia*, le narrateur maintenant âgé, retourne dans sa ville natale ; il écoute de vive voix les souvenirs de deux vieilles tantes présentes à l'annonce de la mort du père en 1914, mais le narrateur instille le doute dans leurs récits et leurs visions des faits. Le lecteur comprend bien que ce doute n'est pas à mettre sur le compte des interlocutrices, mais qu'il est contenu intrinsèquement dans l'existence même des souvenirs oraux et leur transmission. Augé explique qu'entre le niveau intime et le niveau historique, il y a des niveaux intermédiaires ; les histoires de famille en sont des exemples. Ces représentations s'insèrent dans un récit qui nous implique, parce qu'il constitue notre version des faits et nous y avons notre place. L'auteur-personnage est impliqué individuellement, car la pluralité des récits dans lesquels il est engagé affecte chacun d'entre eux, et le récit de sa vie est original et idiosyncrasique. L'auteur-personnage est aussi impliqué collectivement, car, si solitaire qu'il puisse être son parcours, il est au moins hanté par la présence de l'autre. Les narrations des uns et des autres ne peuvent pas coexister sans se reconfigurer les unes les autres (55-63).

Simon refuse le roman réaliste parce qu'il sait que le médium de représentation, si objectif soit-il, ne peut pas décrire fidèlement et objectivement ce qu'il a vu, pas plus qu'une ouïe sensible ne traduira exactement les propos entendus ; il y aura toujours une transformation. Le réel ne peut donc être écrit ou décrit ; il sera toujours réécrit, créé ou recréé grâce à « l'effet du réel » et à la subjectivité du *punctum*. C'est la raison pour laquelle les mêmes scènes ne sont pas

rapportées de manière identique, mais réinterprétées en fonction de l'image unique qui se forme en soi et qui prend la place de la « gravure » qu'on se figure décrire. La trace est toutefois un certificat de présence et en ce sens elle donne une certitude qu'aucun écrit ne peut donner.

« C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel [...] » (Barthes, *Chambre claire*, 134). Augé soutient la même idée, c'est dans l'écriture que perdue l'impression retrouvée et qu'elle trouve son sens. Mais l'écriture – et le retour sur soi qu'elle permet à l'auteur – naît d'un double oubli : l'oubli de l'impression première ultérieurement retrouvée et l'oubli provisoire de tout ce qui n'est pas elle et notamment de la période où elle était elle-même perdue et oubliée (94-95). Pour Simon, le faire de l'écriture est plus important que ce qui est représenté et donc plus important que la réalité « objective » puisque le faire de l'écriture le ramène au présent. Dans le cas du témoignage visuel estompé et celui de l'oralité soupçonnée, Simon propose une écriture et une lecture active. La mise en doute permanente des traces mémorielles et physiques que l'écriture que Simon met en œuvre, renvoie le lecteur à son propre questionnement des représentations et le pousse à s'interroger, à son tour, sur la validité de sa propre mémoire.

2.4 Les temps verbaux

Le calendrier fixe le temps objectif ; toutefois, ce temps objectivé reste étranger au temps vécu. C'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps, surtout par les temps verbaux (Kaempfer et Micheli, 7). Si *L'Acacia* relate des événements passés par rapport au moment de l'énonciation, ils ne sont pourtant pas entièrement contenus dans les temps du passé.

Il y a des séquences écrites au présent de l'indicatif qui contrastent avec le reste du récit. La narration simultanée, fréquente dans *L'Acacia*, est caractérisée par la coïncidence du temps de l'énoncé et du temps de l'énonciation, éliminant ainsi la distance temporelle entre l'histoire et la narration (Kaempfer, 5). Par exemple, dans le chapitre IV, 17 mai 1940, le récit est narré entièrement au présent de l'indicatif : « La mitrailleuse a maintenant cessé de tirer, mais de toute façon il n'a toujours pas peur. Il ne pense pas. Il ne ressent pas non plus la fatigue, la faim » (94).

Les histoires racontées au présent de l'indicatif renvoient à des épisodes différents du passé, leur antériorité n'étant pas marquée par le temps verbal utilisé qui situe les événements synchroniquement plutôt que diachroniquement, mais par des dates fournies dans le texte ou par divers détails historiques et sociaux qui nous permettent de situer les événements historiquement. Dans *L'Acacia*, on distingue des expressions déictiques du type « maintenant », « à présent », « plus tôt », etc.

Et maintenant il était là, étendu raide et nu dans les draps lisses, simplement tranquille, seulement habité par cette sorte de rire silencieux, furibond, froid, qui était le contraire de la gaieté et qui s'était installé en lui quatre jours plus tôt. (344)

Ces expressions déictiques ne livrent leur référent que par le biais d'un renvoi aux paramètres de la situation d'énonciation : « Elles proposent un repérage contextuel » (Kaempfer et Micheli, 13). On distingue aussi des dates historiques notoires dans les titres des chapitres. Ces dates proposent un ancrage chronologique objectif.

L'emploi du présent fait preuve d'une souplesse qui confère au texte l'impression d'être dans un constant état de déroulement. Cependant, le temps des verbes ne reflète pas toujours la temporalité de l'énoncé. Dans le chapitre XI, « 1910-1914-1940... », on trouve certaines séquences écrites au passé et d'autres écrites au présent. Le passé simple est souvent utilisé : « Vers le milieu de la nuit, le train s'ébranla. Avec de fréquents et longs arrêts, il roula toute la journée du lendemain, toute la nuit suivante et encore la plus grande partie de la nuit d'après »

(316). De même, l'utilisation de l'imparfait est abondante : « Il y avait déjà longtemps que la batterie avait cessé de tirer et sous les grands arbres l'obscurité était complète » (318).

Finalement, le présent de l'indicatif est aussi régulier : « Les deux soldats sont couchés parallèlement sur le dos, au revers d'un talus, comme sur le plan incliné d'un théâtre ou une sorte de présentoir » (331).

Lorsqu'on utilise l'imparfait, on signale que le procès est en cours au moment choisi comme point de repère, mais on ne donne pas d'indication quant à son achèvement. Si le passé simple est donc limitatif, l'imparfait peut être dit non limitatif. D'autre part, dans sa valeur de base, le présent indique la coïncidence du procès dénoté par le verbe avec le moment de l'énonciation. Cette valeur est notamment activée lorsque le narrateur témoigne des émotions (Kaempfer, 8, 11).

Il est important de noter que ce que Simon désigne par le « présent de l'écriture » n'est pas seulement une immédiateté effective réalisée à travers l'emploi novateur du présent de l'indicatif. Dans toutes ses modalités, l'écriture cherche à donner l'impression d'immédiateté qui est également perceptible dans l'incertitude de la narration. « Il y a en somme un mouvement continu de flou et de mise au point de l'action, un passage de l'actuel à l'inactuel, telle action à un moment donné ou la répétition et la persistance de quelque chose dans un temps indéterminé, mais plutôt un passé-présent, l'épaisseur même qui court entre le passé et le présent, entre l'action et la virtualité » (Neri, 101). L'emploi du participe présent, des expressions modalisantes, d'une syntaxe non traditionnelle, d'un temps anachronique et des structures répétitives, toutes ces stratégies donnent au lecteur l'impression d'assister à une identité en train de se faire à travers d'une écriture performative.

3. Une écriture de l'absence en vue d'une nouvelle présence

3.1 Le refus des noms propres

Dans *L'Acacia*, Claude Simon « re-présente » (ou invente) l'histoire de sa naissance et de sa vie. Le père, dans le roman, est un officier pauvre d'origine paysanne. Il épouse l'héritière d'une dynastie de notables et grâce à son rang d'officier l'emmène dans « une île tropicale peuplée de nègres en péplum et de boas domestiques » (268) – selon des cartes postales – où elle a un fils. Claude Simon, n'est-il pas né en 1913, à Madagascar où son père était officier ? Jamais les identités ne sont précisées dans le roman ; ni les personnages ni les lieux ne sont nommés. Roman inspiré par la recherche du père mort et par la recherche des mots pour (d)écrire la guerre, *L'Acacia* se lit comme un roman de l'absence et d'une nouvelle présence. Absence du père et des mots précis mais nouvelle présence de connections entre le fils et ses devanciers (et du fils) grâce à la dimension performative de l'écriture. Non seulement l'histoire du passé est créée à partir des représentations reçues, jamais vécues par le fils ou le narrateur, mais dans le texte, l'absence est rappelée par l'emploi de la troisième personne « il » qui souligne l'importance et complexité de la voix narrative et de la focalisation, par l'utilisation de périphrases, de l'analogie et d'expressions d'incertitude ou possibilité.

On pourrait décrire *L'Acacia* comme une autofiction. Le récit est fondé, comme une autobiographie, sur l'identité nominale de l'auteur, du narrateur et du personnage, mais il se réclame par ailleurs du genre romanesque (Kaempfer, 9). Claude Simon, comme le personnage principal de l'histoire, a été mobilisé pendant la Seconde Guerre Mondiale. Il a été fait prisonnier par les Allemands et il s'est évadé de son camp. Son père, lui, est mort dans la Grande Guerre,

mais le récit des parents a plutôt un caractère fictionnel. Le narrateur de *L'Acacia* rend compte de scènes extrêmement vivantes, bien qu'elles se soient déroulées dans un passé lointain et qu'il ne les ait pas vécues.

Dauge-Roth décrit *L'Acacia* comme une « autobiographie hétérodiégétique » (129) et il explique que l'inadéquation entre narrateur « racontant » et « raconté » revêt une médiation qui creuse la distance entre soi et soi, le sujet se racontant à travers un autre qui est son double. Ainsi, en dépit des traits autobiographiques du texte, ou peut-être à cause de ceux-ci, le narrateur utilise le pronom « il » pour se distancier de lui-même. Simon a expliqué cette distanciation : « L'un des problèmes lorsqu'on écrit est de trouver un ton et, quand le texte a un caractère autobiographique, une certaine "distance". Pour *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, le "il" m'a paru convenir et correspondre à ma façon (confuse) "d'être au monde" [...], ou plutôt de percevoir les choses. » (Simon cité par Dauge-Roth, 129). Le narrateur de *L'Acacia* est donc un double du fils brigadier et de Simon.

Pour arriver à distinguer le « il » qui désigne le fils et le « il » qui désigne le père, le lecteur est guidé par les dates en tête des douze chapitres. En plus, Claude Simon aide le lecteur à identifier le « il » en clarifiant ses références par l'usage des parenthèses. Par exemple, dans le chapitre VIII, le pronom « il » est utilisé pour faire référence au fils et au père, mais quand Simon change de personnage, il écrit « Longtemps par la suite il (le brigadier) devait se rappeler de cet homme debout » (236) ou « il (le capitaine) se tint dans la même position » (252). Dans ce même chapitre, l'utilisation du pronom « ils » est clarifiée de la même façon ; « ils (les cavaliers) » (238), « ils (les chevaux) », « ils (les six hommes de l'escouade) » (255).

La question de la personne est parfois réduite à la dimension grammaticale, mais ce critère est insuffisant. La question est donc plutôt de savoir si ce narrateur est ou n'est pas un

personnage de l'histoire. Le narrateur de *L'Acacia* est hétérodiégétique, c'est-à-dire, il « est absent comme personnage de l'histoire qu'il raconte » (Kaempfer, 9). La dualité pronominale implique aussi que la perspective narrative est un paramètre important du roman, où le narrateur restreint l'information au point de vue d'un personnage particulier ou à celui d'une instance anonyme située en un point quelconque de la diégèse. « La focalisation désigne le mode d'accès au monde raconté, selon que cet accès est, ou n'est pas, limité par un point de vue particulier » (Kaempfer et Zanghi, 5). Les différents types de focalisation ont surtout pour objet les récits à la troisième personne. Dans *L'Acacia* on peut trouver les trois types de focalisation. Par exemple, le premier chapitre est narré du point de vue externe.

C'était une femme encore jeune, au-dessous de la quarantaine, à la silhouette épaisse dans ses vêtements dont le choix (les souliers noirs, les bas noirs, le manteau noir, la toque noire bordée d'un mince liseré d'où pendait le crêpe) avait en dépit de sa modestie – [...] – quelque chose d'ostentatoire, de théâtrale. (13)

On trouve aussi des passages qui sont narrés sans un point de vue délimité (i.e. focalisation zéro) puisque le narrateur en sait plus que les personnages et il anticipe des événements futurs à travers des prolepses.

Ce fut pendant que celui-ci, toujours comme boursier, préparait au lycée du chef-lieu le concours d'entrée à Polytechnique que se produisit l'événement qui devait décider de la suite de sa vie, jusqu'à le placer quelque vingt ans plus tard par une journée d'août, à la lisière d'un bois, sur la trajectoire d'une balle qui viendrait lui fracasser le crâne. (68)

Il y a un enjeu intéressant entre la focalisation des parents et celle du fils. Les passages sur le fils sont narrés d'un point de vue interne, ce qui est facile à remarquer grâce aux verbes de perception comme « voir », « sentir », « percevoir » et aux verbes « connaître » et « penser » qui suggèrent une transparence de la conscience comme les suggèrent ces deux extraits :

Il ne *voit* pas les infimes particules de diamant laissées par la rosée sur la partie du pré encore à l'ombre de la haie, il ne *sent* pas le parfum végétal et frais de brins d'herbes écrasés sous son poids, [...]. La seule chose qu'il *perçoit* maintenant (ou tout au moins cette partie efficace de lui-même qui ne *connaît* pas la peur ou plutôt qui est au-delà de la peur, seulement efficace, pratique)...la seule chose qu'il *perçoit*, c'est le sourd bourdonnement, à peine audible, qui lui parvient sur sa droite [...]. (91-92) (c'est moi qui souligne)

[...] il *perçoit* confusément l'agitation soudaine du bivouac, les va-et-vient des cavaliers qui s'affairent. Son cœur bat peut-être un peu plus vite. Il se *sent* léger, excité. Il *pense* à la mort mais il est trop excité : il a trop à faire et se met aussi à courir vers sa tente. (260) (c'est moi qui souligne)

D'une part, la focalisation est interne parce que le point focal est situé à l'intérieur de la diégèse : la nature, la peur, le bourdonnement, l'agitation, la légèreté, l'excitation et la mort sont perçues dans l'univers de l'histoire. D'autre part, les verbes de perception indiquent que la focalisation est interne parce que le lecteur accède à l'information depuis l'intérieur de la conscience du brigadier. Cependant, il faut remarquer que dans ces passages, la perception n'est pas simplement prédiquée au moyen d'un verbe de perception, mais elle est développée de sorte que différents aspects de ce qui est perçu, soient donnés à lire (Kaempfer et Zanghi, 8). Il y a toutefois une « restriction » dans la deuxième citation qui signale la dimension rétrospective du récit et du coup une transparence limitée à soi-même, il s'agit de l'adverbe « peut-être ». Cet adverbe introduit de l'incertitude à cause du facteur du souvenir et révèle l'absence de l'hyper-omniscience.

Les passages sur les parents sont narrés d'un point de vue externe, mais le respect de ce régime de focalisation n'est pas toujours évident.

Le voyage dura une nuit, un jour, et encore une nuit entière. Soit que l'opération ait été mal préparée ou mal conçue, soit encore que son plan ait été élaboré en tenant compte de possibles engorgements et comportât une marge qui permît de donner la priorité à l'acheminement d'autres unités, le convoi restait parfois à l'arrêt sur des voies de triage pendant de longues heures. (51)

À première vue, ce passage sur le convoi du père semble avoir une focalisation interne à cause de la modalisation du temps : « encore une nuit entière », « longues heures ».

Cependant, le mode spéculatif de la narration, manifesté par la répétition du verbe « soit » et par l'hypothèses introduites par la conjonction « ou », montre que le narrateur n'est pas certain de ce que le père a vécu et encore moins pensé ; il ne peut pas donc entrer avec certitude et omniscience dans la conscience du père. C'est l'appartenance ou non du fils aux événements et leur souvenir qui définit par conséquent la focalisation. En outre, une

évaluation des savoirs respectifs montre que le narrateur ne jouit pas d'un savoir supérieur à celui du fils qui évalue des archives et des témoignages sur son passé (Dauge-Roth,128). Ainsi, en refusant la focalisation interne et les verbes de perception pour se référer aux parents et en introduisant un régime hypothétique, le narrateur respecte la distance entre lui et ses parents et ses tantes.

À la multiplicité de focalisations et à la dualité pronominale s'ajoutent des « avatars » sous lesquels se manifeste le narrateur. En recoupant toutes les données concernant la biographie du personnage et surtout ses diverses dénominations, Andrès trouve douze avatars (257-261):

1. Le gène, « il pourrait déposer sa semence, tirant d'elle un fils » (217) ;
2. Le fœtus, cette vie intra-utérine que la femme « devait plus tard le porter dans son ventre » (207) ;
3. Le nourrisson, « porté par une négresse ramenée de l'île de boas » (208) ;
4. L'enfant, « le garçon » (17) qui suit les trois femmes à la recherche du cadavre ;
5. L'adolescent dans un collège privé dont « le rigide uniforme à la coupe militaire » (166) préfigure l'avatar du brigadier ;
6. L'anarchiste de 1936 : « après avoir entre-temps essayé un blouson d'anarchiste, puis toujours avec la même crédule indolence » (166) ;
7. Le « faux étudiant d'Oxford ou apprenti cubiste » (207) voyageant à travers l'Europe ;
8. Le jeune brigadier qui pendant « huit mois [...] s'était promené sur un cheval d'abord sous la pluie et la neige, puis huit jours sous les bombes » (376) ;
9. Le prisonnier qui avait deux « exclusives et furieuses obsessions [...], manger et s'échapper » (347) ;

10. Le démobilisé qui après s'être échappé figure parmi « les premier hommes, dans la première forêt, au commencement du monde » (353) ;
11. L'homme normal qui doit réapprendre à manger, à aimer, à dormir et à raconter son histoire dans l'amour charnel ; et
12. L'écrivain « actuel », auteur présumé de *L'Acacia* : « [...] et à présent il était à son tour un vieil homme [...] » (207).

Parmi les douze avatars mentionnés, se détache celui du vieil homme. Le « il » ne se trompe plus : on entend « je » (Andrès, 261). En fait, c'est la production écrite de ce dernier qui donne voix aux autres « avatars ». Le pronom « il » marque alors deux fois l'absence : celle du père tué sur le champ de bataille pendant la Grande Guerre, et celle du fils, dans le sens d'une absence de soi provoquée par la dure expérience de la deuxième guerre mondiale. Le rôle du pronom constitue une condition de possibilité qui donne lieu à une rencontre virtuelle, littéraire entre le fils et le père. L'absence du nom propre crée ainsi un espace de parole qui fonctionne comme un *ersatz* au dialogue qui n'a jamais existé entre le fils et le père. Le pronom est donc un carrefour où se rencontrent ces deux destinées. En ce sens, Simon crée un jeu d'homophonie car « il » est donné à titre comme « ils ».

L'omission des noms propres créée par l'abondance du pronom « il » fait place à la prolifération des noms communs, des définitions et des descriptions. Sans noms propres, l'identité des personnages est déterminée par leur grade : le capitaine, le brigadier ; par leur origine : l'Oranais, le Mexicain ; ou par leur statut familial : la jeune fille, la veuve, la mère, le patriarche. Si l'identité des personnages se profile de plus en plus à chaque page, leur désignation à travers des noms communs les oriente vers un statut générique mais contextualisé. Bien qu'il existe une tension entre l'universel et le singulier, le contexte permet de comprendre

que dans *L'Acacia* il ne s'agit pas de personnages prototypiques. En plus, la désignation donnée par le nom commun n'est pas stable : les enfants grandissent, les jeunes filles vieillissent et se marient, et la guerre transforme les jeunes mariées en veuves. Sans une identité nominale démarquée, les personnages dans *L'Acacia* sont forcés de se distinguer et de se forger une identité uniquement à travers leurs actions et interactions. Ainsi, le refus du nom propre montre paradoxalement le propre de l'identité de chaque personnage.

En effet, l'absence de nom propre dans *L'Acacia* est un des facteurs qui contribue ou plutôt qui contraint à une perception relationnelle de l'identité. Le lecteur est obligé de se demander à quel contexte, période et génération les pronoms renvoient, adoptant du coup une lecture relationnelle : « La narration, par son indétermination, impose donc une lecture où les membres du roman familial doivent être appréhendés les uns en fonction des autres » (Dauge-Roth, 143). Le narrateur tisse un réseau entre différents membres du roman familial et invite à adopter une vision relationnelle de l'identité.

Cependant, les liens qu'entretient le narrateur avec ses devanciers ne sont pas toujours motivés par l'identification. Ils sont pluriels, ils peuvent être de l'ordre de la distanciation, de la sympathie ou de l'injonction. Dauge-Roth souligne ainsi des parallélismes et des oppositions qui entremêlent projet autobiographique et biographies parentales et qui envisagent le fils et ses parents selon une perspective relationnelle (145). Par exemple, entre le chapitre I (marche pour trouver le tombeau du père) et le chapitre II (marche forcée du fils pendant la Deuxième Guerre Mondiale), il y a un parallélisme entre la mère et le fils par rapport à la marche dans le champ. De même, entre le chapitre IV (le brigadier dans la Deuxième Guerre) et le chapitre V (adolescence de la mère) il y a une claire opposition entre l'action du fils et l'inertie de la mère.

En plus de créer une identité relationnelle, l'absence de noms propres met en relief les toponymes utilisés. On voit les noms des lieux où s'inscrit le parcours colonial du père : Martinique, Madagascar, Lang Son, Port-Saïd, Suez, Aden, Colombo, Singapour. Ces lieux constituent un monde où le narrateur accède par l'intermédiaire d'images préconstruites (des photographies) et culturellement définies (des cartes postales). Par contre, les lieux qui ont un rapport direct au narrateur ne sont pas nommés, il semble que ces lieux ont une lourde charge émotionnelle pour lui. Par exemple, le nom de la ville où il a grandi et où il a habité n'est jamais mentionné.

3.2 L'écriture de l'extra-ordinaire

À part de rares occurrences toponymiques, le texte ne contient pas d'autres noms propres. Cette absence est paradoxalement productrice de sens. Comme Riffaterre l'explique, le langage poétique diffère de l'usage linguistique commun. La poésie exprime des idées et des choses de manière indirecte. La représentation de la réalité, la mimésis, n'est que l'arrière-plan qui rend perceptible le caractère indirect de la signification (91). La prédilection simonienne pour les périphrases et pour décrire les choses au lieu de les nommer directement met en question la capacité du langage à exprimer la réalité : « [...] la bataille - encore hésitait-il à employer le mot, se demandant si on pouvait donner ce nom à cette chose qui s'était passée dans la pimpante verdure printanière, (cette - mais comment dire ? : battue, poursuite, traque, farce, hallali ?) » (348). Pour suppléer à l'inadéquation des mots, le narrateur explore des synonymes et des périphrases. Au lieu d'élucider les concepts, le narrateur les rend encore plus complexes à travers sa tentative d'explication. Le narrateur a des difficultés pour exprimer exactement ce qu'il a vécu

parce que le langage lui est insuffisant pour représenter les expériences extra-ordinaires de la guerre. En effet, la langue joue un rôle capital parce qu'elle informe l'expérience même. C'est-à-dire ce ne sont pas les expériences qui donnent au narrateur la possibilité de s'exprimer à travers la langue, mais c'est d'abord la langue qui lui permet d'assimiler ces expériences d'une façon exprimable. Comme Vidal l'explique, « La langue est une mémoire conjonctive où toutes les expériences d'une collectivité sont non pas vraiment déposées mais susceptibles d'advenir parce que c'est la forme même de cette langue donnée qui fonde les conditions de perception des expériences » (78). Cette idée s'applique directement à *L'Acacia* car le roman finit quand le narrateur prend la décision d'écrire. Ainsi, la langue est l'élément fondamental des expériences atypiques qu'il décrit et des connections sans précédents qu'il établit entre lui-même et ses ancêtres. En plus, la tentative d'explication des mots introduit un décalage entre le point de vue officiel exprimé par le mot « bataille » qui est un terme neutre du point de vue connotatif, et la perspective du narrateur qui, comme combattant, assigne à la « bataille » une connotation négative ou existentiellement douloureuse.

Un autre exemple se trouve dans le chapitre II, quand le narrateur raconte l'extra-ordinaire expérience du capitaine pendant la Grande Guerre et mentionne l'adjectif « sales », mais la référentialité de ce mot ne signifie pas dans son acceptation ordinaire ce que le narrateur veut vraiment dire. Il explique donc, « Pour les cavaliers exténués qu'il dépassait en remontant la colonne, mornes, sales (pas la glorieuse et légendaire boue des tranchées : simplement sales : comme peuvent l'être des hommes qui n'ont eu le temps ni de se déshabiller ni de se laver depuis six jour [...] » (29).

L'état d'hébétéude et de décadence des cavaliers, la mort de leurs semblables, la certitude de leur propre mort, eux qui sont déjà comme des fantômes, toutes ces descriptions contrastent

avec l'arrivée du colonel de 1940 : « [...] et maintenant lui, l'homme-cheval [...] » (35). La description du colonel impose une vision de splendeur céleste, mythique, qui contraste avec la saleté des cavaliers: «Pas un homme : une entité, un symbole, l'incarnation enfin visible [...] » (36). En le voyant, les hommes prennent conscience de leur état et récriminent : « [...] suivi par une silencieuse et furieuse rumeur d'injures étouffées, de respect et d'exécration » (36). Loin d'incarner, pour les hommes, l'espoir de pouvoir s'extraire de leur misère, le colonel représente à la fois le non-sens de son apparition et celui de leur mort. Cet officier appartient à l'obscur caste des dirigeants qui décident du sort des cavaliers : « [...] la délégation matérialisée de cette toute-puissance occulte et sans visage dans laquelle ils englobaient pêle-mêle généraux, politiciens, éditorialistes [...] » (37). Les hommes sont alors confrontés à ce qui échappe à leur entendement, à leurs représentations: « [...] précipités dans quelque chose qui ne ressemblait à rien de ce à quoi ils [...] avaient pu s'attendre, c'est-à-dire le choc, l'affrontement de deux armées aux chances plus ou moins égales — ou même inégales — , mais... comment l'appeler ? » (38). Les points de suspension et d'interrogation révèlent leur impuissance à cerner ou à porter à la représentation des événements dans lesquels leur vie est en jeu.

Le narrateur introduit ainsi un décalage entre le point de vue ordinaire (dénotation) exprimé par le mot « sales » et la connotation réelle du mot dans le contexte de la guerre, où la saleté n'a rien de « légendaire ». D'ailleurs, l'explication du mot met en scène la différence qu'il y a entre une personne qui a vécu la guerre et celle qui ne l'a pas vécue, la première ayant eu des expériences incomparables et incommensurables par rapport à la seconde. Ainsi, le mot « sales » a différentes significations selon les expériences personnelles et l'écriture simonienne met fréquemment en scène une rupture entre le signifiant et le signifié.

Selon Riffaterre, l'approche la plus fructueuse pour étudier la signification indirecte des mots consiste à prendre en compte simultanément le lecteur et le texte. C'est en effet dans une dialectique entre le texte et le lecteur que se trouve le lieu du phénomène littéraire. Toutefois, la croyance naïve en une relation directe entre mots et référents est une illusion linguistique et littéraire. Comme Longuet le dit dans la postface de *L'Acacia*, « Jamais pour Claude Simon (jamais plus depuis la guerre) les choses n'ont de sens a priori. *L'Acacia* relate ainsi la défaite des symboles, leur mensonge meurtrier ou vulgaire » (391).

Linguistiquement, les mots, en tant que formes physiques, n'ont aucune relation naturelle avec les référents : ce sont les conventions d'un groupe socio-historique, arbitrairement liées à des concepts sur les référents. « L'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation, et a à tort tendance à substituer la représentation à l'interprétation que nous sommes censés en faire » (Riffaterre, 93). L'illusion est ainsi un processus dans l'expérience que nous faisons de la littérature. C'est à ce stade que le mode d'illusion référentielle particulier à la littérature entre en scène : « Tout se joue dans la différence entre signification et signifiance » (Riffaterre, 93).

En littérature, l'unité de signification c'est le texte lui-même. Les mots, en tant qu'éléments d'un réseau, établissent une relation latérale qui tend à annuler la signification individuelle que les mots ont dans le dictionnaire. Le cadre de référence est donc donné par le texte et le nouveau sens s'appelle signifiance (Riffaterre, 94). L'illusion référentielle, en tant qu'illusion, est la modalité de perception de cette signifiance. On passe donc de la mimésis à la sémiosis, où la signification se détermine en fonction du contexte et non plus du texte. Autrement dit : « L'événement n'est pas autre chose qu'un texte et le texte un événement » (Roubichou, 90). Chez Simon, l'événement n'est pas la seule action, mais le texte est lui-même

une action. Le texte a une dimension performative parce qu'il donne à l'événement la possibilité de revivre, de changer, d'advenir. Le texte transforme donc l'événement en avènement.

La description devient ainsi un élément fondamental dans *L'Acacia* pour décrire l'incommensurable de l'expérience de la guerre et pour rapprocher le fils de ces devanciers. À part les similarités évidentes entre la vie du brigadier et celle de son père, le texte crée de nouvelles correspondances entre le parcours du brigadier et celui de sa mère. La remémoration de certaines scènes de sa vie antérieure révèle « vingt-six années de paresse et de nonchalante inertie [...] d'attente frustrée de quelque chose qui ne s'était jamais produit (ou qui peut-être, pensa-t-il encore, était maintenant en train de se produire) [...] » (166). La trajectoire du fils qui semble premièrement reproduire celle du père, rejoint subitement le destin de la mère par le motif de l'attente passée dans la paresse.

Pour la mère, c'est la mort de son mari qui arrive ; mais pour le brigadier, c'est la mobilisation. Le narrateur décrit comment au début de la guerre les journaux exhibent déjà les premiers signes d'un monde en train de changer rapidement. Les titres en lettres énormes qui procèdent à l'expulsion de tout autre contenu, en se dérochant aux règles de la syntaxe et donc à l'ordre, reflètent la tournure inquiétante que les événements sont en train de prendre. Le déséquilibre général annoncé par les titres des journaux transforme la face du monde : « comme si en moins de vingt-quatre heures il [le brigadier] était brusquement passé non seulement du soleil au froid, mais d'un monde normal [...] à un monde endeuillé, sévère, catégorique [...] » (200).

Le réveil dans ce monde en apparence étranger est présagé par la nuit passée dans le train : « Il (le réserviste) eut beau regarder : il ne vit ni maisons, ni rivière, ni collines, ni ciel. Comme si les prés, les bois, les collines, le ciel, étaient indistinctement soudés dans une unique et

impénétrable noirceur [...] » (198). L'effacement des repères familiers, l'obscurité, les visions fugitives du paysage inconnu, ainsi que la sensation d'isolement créée par l'enfermement dans l'espace étroit du wagon, concourent à une perception du temps comme dilatée. Le temps est devenu impossible à mesurer : « [...] ce temps sans dimensions où le train continuait à rouler » (198). Au niveau spatial, les noms des villes et des villages que traverse le brigadier dans le train en route vers le front sont occultés. On se trouve donc dans une sorte de *no man's land* :

Comme s'ils (les cavaliers) avaient été une seconde fois abandonnés, reniés (la première par la locomotive au sifflet moqueur, le symbole du monde mécanique et civilisé emmenant avec elle les wagons d'où ils avaient été extraits en pleine nuit et sous la pluie pour être déposés dans *un endroit dont ils ne savaient même pas le nom*, la seconde par les habitants chassés d'un endroit vers lequel eux-mêmes se dirigeaient et *dont ils ne savaient pas non plus le nom* [...]). (247) (c'est moi qui souligne)

Ainsi, la dissolution des repères spatio-temporels est évidente dans le roman.

Si les repères visuels et spatio-temporels sont absents, les sons en revanche, sont mis en valeur par des descriptions très détaillées. Le bruit persistant du train sur les rails prend ainsi des proportions gigantesques :

[...] il pourrait sans doute percevoir à travers le bruyant fracas des roues au-dessous de lui et leurs chocs réguliers à chaque jointure des rails comme un vaste et sourd grondement qui monterait du sol lui-même, comme si d'un bout à l'autre de l'Europe la terre obscure était en train de trembler sous les innombrables convois emportés dans la nuit, remplissant le silence d'un unique, inaudible et inquiétant tonnerre [...]. (170)

Durant le voyage dans le train, le brigadier progresse de l'ordre de la civilisation (« roues », « rails ») à l'ordre – ou plutôt désordre – naturel (« tonnerre »). Le manque de repères visuels fait place à une exacerbation des sensations auditives. Cette focalisation sur l'ouïe n'est qu'un prélude à l'épisode qui dépeint l'avancée des cavaliers chevauchant sous la pluie, où les indices sonores dominant sur un mode hyperbolique :

[...] à peine avaient-ils commencé à s'ébranler que le brigadier entendit le bruit : immémorial, comme parvenant des profondeurs de l'Histoire, menu pour commencer, [...] puis allant croissant, s'amplifiant à mesure que les uns après les autres les cavaliers qui le précédaient s'engageaient à leur tour sur la route [...] un dur et multiple crépitement, continu, qui semblait emplir la nuit tout entière, s'étaler, formidable, désastreux et statique. (241)

Des bruits quasiment banals dans des conditions normales, acquièrent des dimensions gigantesques dans des circonstances particulières : la guerre. On est ainsi introduit dans un nouvel ordre qui va affecter le sens commun et la signification des termes. La pluie est l'une des constantes qui accompagnent l'expérience de la guerre dans *L'Acacia*. Elle n'est pas nourricière ou purificatrice mais elle comporte presque toujours des attributs négatifs et destructeurs, comme si elle complotait contre les soldats. La pluie symbolise donc la prévalence d'un ordre cosmique, voire naturel, sur l'ordre humain.

Claude Simon n'utilise pas seulement des repères visuels ou auditifs pour décrire une situation, mais il utilise aussi plusieurs procédés narratifs et expressions pour se rapprocher de la réalité vécue et pour immerger le lecteur dans cette réalité qui est difficile d'expliquer et de comprendre. Dans la citation antérieure, par exemple, Simon utilise des oxymores : le verbe « étaler » s'oppose à l'adjectif « statique » et les adjectives « formidable » et « désastreux » montrent aussi un contraste. Les descriptions oxymoriques de la guerre, omniprésentes dans *L'Acacia* (« aérienne et monumentale » (153), « tranquille violence » (169), « sauvage docilité » (197), « alarmante et tranquille » (241)), signalent une incapacité à dire. Elles décrivent implicitement la guerre comme un élément qui dépasse le langage. Ainsi, les expressions « comme si » et « plutôt » ainsi que l'analogie sont des outils très utiles pour combler cette carence de mots. Par exemple, Simon décrit l'arrêt du passage des ambulances en utilisant ces techniques :

[...] puis, comme les cuisines roulantes, il ne fut plus question d'ambulances et, comme par synchronisme, de blessés : comme si tout allait trop vite, comme si (quoique personne ne les eût avertis, ils le surent, le devinèrent, d'eux-mêmes, avec cette infaillible prescience de victimes de désastres) l'absence d'ambulances impliquait l'absence de blessés, ou plutôt l'inutilité d'être blessé, ou tout au moins l'inutilité de se cramponner et de souffrir sur un cheval [...]. (42)

Même si le lecteur ne peut pleinement comprendre l'expérience et le sentiment produit par la soudaine absence d'ambulances que le narrateur a senti, les comparaisons et les analogies jouent

ici un rôle clé. L'utilisation de ces procédés narratifs démontre également l'incapacité de l'écrivain lui-même, qui a vécu la guerre, de recréer certaines situations avec certitude.

Le « comme si » est par nature supplémentaire, mais chez Simon, le supplément est, comme la parenthèse, essentiel. D'un côté, les chapitres consacrés aux parents se présentent comme une chronique où le narrateur respecte la focalisation externe, d'où l'abondance d'hypothèses interprétatives. De l'autre côté, les chapitres relatant l'expérience « guerrière » du brigadier sont narrés en focalisation interne mais l'expérience est vécue comme un sentiment d'irréalité. L'utilisation du « comme si » transmet cette impression d'irréalité. « Formule de l'hypothèse interprétative, *comme si* est en effet la formule de la fiction, qui fait exister sur un plan non actuel [...] une cause » (Gleize, 96). Gleize classe l'utilisation du dispositif analogique « comme si » en trois types.

Les comparaisons hypothétiques de type I forment un rapport de causalité possible. Mais introduire une cause sur le mode du « comme si », c'est introduire un doute. Le narrateur déjoue ainsi les stéréotypes d'une logique comportementale trop convenue en même temps qu'il assume le risque que comporte l'interprétation du comportement d'autrui. « Comme si, raconta le brigadier [...] comme si c'était là quelque chose d'inconvenant dont un colonel n'a pas à se mêler, ou trop étranger à ce qui l'occupait à ce moment, comme s'il avait simplement interrompu son élégante conversation [...] » (301). Le « comme si » permet au narrateur de poser la coexistence possible d'un savoir et d'un non-savoir (Gleize, 86). Ainsi, la forme la plus logique de comparaison hypothétique est utilisée comme dispositif critique vis-à-vis de la logique ordinaire, celle-ci étant impuissante et fallacieuse à rendre compte de ce qui est décrit.

Les comparaisons hypothétiques de type II consistent à rapprocher deux comportements dont le second est improbable. Ainsi, ces types de comparaisons servent à créer une impression

d'irréalité : « après quoi il reste là, continuant à haleter, sous le regard comme distrait, importun semble-t-il, vaguement réprobateur, qui, dans l'ombre du casque, l'examine – ou plutôt semble passer à travers lui, comme si, [...], la scène se déroulait dans une sorte d'irréalité, d'incrédibilité réciproque » (103). Toute expérience passée ou présente est ainsi vécue sur le mode du « comme si », d'une réalité irréaliste (Gleize, 88).

Les comparaisons de type III provoquent une rupture d'isotopie où la relation analogique se substitue à la relation causale: « ils virent un cheval presque entièrement recouvert d'une boue jaune, comme du café au lait, comme si elle [la nature] secrétait une sorte de bave, de suc digestif gluant qui avait déjà commencé à le dissoudre » (42). La disparition du cheval est expliquée par la métaphore de la nature-monstre vorace par la médiation d'une autre métaphore, celle de la boue devenue suc digestif. C'est donc par expansion du comparant que le « comme si » déclenche une autre comparaison. Cet enchaînement est également décrochement, non pas vers une autre virtualité du même monde (comme dans les comparaisons de type II) mais vers un monde d'un autre ordre (Gleize, 89).

On voit donc que la finalité de l'analogie chez Claude Simon est complexe. L'analogie supposant une similitude entre deux éléments différents, les séquences mordent nécessairement les unes sur les autres. De cette superposition procède un effet spécifique de brouillage : on croit se mouvoir encore dans un certain contexte, alors qu'on la déjà subrepticement quitté (Dällenbach, *Claude Simon*, 43). La nécessité du rétablissement suppose par conséquent une lecture attentive, qui, à l'occasion, doit revenir sur ses pas car la signification n'est jamais donnée ou jouée d'avance, ni donnée ou jouée une fois pour toutes.

Le dialogue de Simon porte sur le caractère non seulement intransmissible, mais proprement inexprimable de l'expérience vécue par les mots du dictionnaire. La prétendue

transparence réaliste et le style du reportage échouent à raconter son expérience, il faut donc un autre langage pour écrire les émotions et les perceptions. En faisant apparaître la guerre comme un cataclysme qui, détruisant tout sur son passage (ordre, valeurs, assurances, illusions), instaure le chaos, la seule compréhension qu'on peut en avoir est que la guerre ne peut être comprise, mais seulement endurée (Dällenbach, *Claude Simon*, 28).

Ce qu'ils (les cavaliers) étaient en train de vivre, ressemblât de près ou de loin à quelque chose comme une guerre, ou du moins à ce qu'ils s'imaginaient confusément que devait être la guerre : même pas un décor, le minimum de mise en scène, de solennité (ou même de sérieux) qui leur eût tout ou moins permis de croire qu'on les avait envoyés là pour se battre et non pas pour être tués. (40)

Les périphrases, les descriptions et les explications du narrateur servent à déconstruire un imaginaire collectif sur la guerre dont le narrateur est l'héritier. Incapable de trouver le mot précis, Claude Simon se voit obligé de décrire le mode sur lequel il vit « cette chose » que le dictionnaire désigne simplement par le mot « peur » :

[...] pouvant maintenant sentir en lui cette chose qui dans le vocabulaire cohérent et logique devait avoir pour nom peur, sauf qu'elle ne se manifestait par rien de logique ou de sensé comme s'enfuir bride abattue mais se traduisait au contraire sous le grand soleil par une innombrable sensation de vide, de glacial, d'irréparable, et si ça avait une couleur, c'était couleur de fer, grisâtre [...]. (296)

Pour interpréter ce phénomène psychologique, le narrateur rejette toute association à la logique et fait appel au domaine sensoriel. En décrivant la peur à partir des sensations, le narrateur recrée une dimension primitive de communion directe avec la réalité environnante, mais cette dimension est irrécupérable parce que pour la reconstituer on doit faire appel au langage. La sensation constitue donc le premier contact de l'individu avec le monde extérieur. C'est ainsi qu'après la guerre, le premier espace où le brigadier commence à parler et à agir comme un « homme normal » est un bordel où il reprend contact avec tous les sens de son propre corps.

Chaque fois que Simon n'écrit pas un terme mais donne une explication ou une description de celui-ci, le texte s'enrichit de significations nouvelles. Le passage des avions ennemis est ainsi transformé en un « 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 mutations de molécules inertes en un ouragan furieux » (33). Chaque lecteur a une vision particulière de la chose décrite qu'il imagine et qu'il construit à partir de sa propre expérience. En choisissant de taire le nom des choses, Simon opte pour une description détaillée qui, au lieu de laisser le libre choix au lecteur, oriente son attente dans une direction singulière ; voire désoriente ou réoriente sa perception de la réalité décrite en reformulant la relation entre le signifiant et le signifié.

Grâce à la description détaillée et au refus du nom propre, Claude Simon réussit à (d)écrire l'absence. D'abord, il rapproche le fils et le père mort par l'utilisation de la troisième personne du singulier pour désigner les deux personnages. Le pronom « il » met aussi l'importance sur la voix narrative, la perspective narrative et les toponymes. La rencontre virtuelle entre le père et le fils met en évidence le leitmotiv de Simon : « la langue, loin de copier ou d'exprimer le réel, le produit ou, si l'on veut, le réalise » (Dällenbach, *Claude Simon*, 98). Dans *L'Acacia*, Simon voulait retrouver son père, et sans doute, il a atteint son but par la création d'un tombeau textuel. Deuxièmement, Simon vainc les limitations du langage et trouve une manière d'expliquer son expérience de la guerre par l'emploi de périphrases, d'analogies et d'autres procédés narratifs. Par un travail de combinaisons-relations, l'écriture de Simon se construit entre « l'informe de la perception et les formes de la convention littéraire » (Calle, 13). L'écrivain demande ainsi à son lecteur de convoquer et de (re)mettre en question ses propres pensées et sensations à chaque page.

3.3 Les trois versions de la mort du père

La façon dont Claude Simon traite des expériences qu'il tente de « re-présenter » est significative. Dès le premier chapitre, l'enfant trouve des « récits hérités » sous forme du ressassement répétitif des faits par ses tantes. Ces « récits hérités » accompagnent tout le roman, puisque « les deux vieilles femmes arrivées par l'un des derniers trains qui avaient encore roulé du nord vers le sud » (342) sont encore présentes dans le dernier chapitre. « Plus tard elles racontèrent cela » (68), écrit le narrateur, avant de rectifier : « Naturellement, elles ne racontèrent pas les choses de cette façon. Elles dirent simplement que [...] » (69). Le régime de suspicion ici introduit un des motifs de l'écriture de Simon : celui de déconstruire les « récits hérités ». Simon reconnaît que la version citée n'est pas plus authentifiable que la précédente à cause de la modalisation générée par l'expression « peut-être » et le verbe « essayer » : « Ce fut peut-être cela qu'elles essayèrent de lui dire » (71). À travers ce type d'avertissement métanarratif, Simon nous rappelle que l'intention et la réception d'un récit sont une double source de malentendus.

La veuve, comme nous l'avons vue, en élisant une tombe qui ne porte ni nom ni date, laisse d'entrée subsister un doute. Le narrateur met ainsi en scène la compréhension subjective du passé, toute interprétation rétrospective impliquant une volonté de savoir qui sélectionne parmi les multiples versions possibles celle qui lui semble la plus désirée ou la plus plausible par épuisement physique ou par épuisement de possibilités. Conscient que toute trace ou histoire familiale n'est pas un simple reflet, le narrateur contextualise ces médiations dont il est l'héritier pour mettre à jour leur propos (Dauge-Roth, 135). C'est donc avec des témoignages toujours contestables et des documents toujours interprétables que l'auteur et le lecteur progressent et s'engagent dans un processus de construction et de déconstruction des faits et des personnages.

Un bon exemple de ce processus est la narration de la mort du père dans le roman. La configuration répétitive de *L'Acacia*, en proposant une triple réécriture de la mort du père, évalue la version familiale dont le narrateur est l'héritier pour la démystifier progressivement. Dans le premier récit, qui apparaît tôt dans le roman, le cadavre du capitaine est au pied d'un arbre :

[...] abandonné au pied de l'arbre auquel on l'avait adossé. C'était un homme d'assez grande taille, robuste, aux traits réguliers, à la moustache relevée en crocs, à la barbe carrée et dont les yeux pâles, couleur de faïence, grands ouverts dans le paisible visage ensanglanté fixaient au-dessus d'eux les feuillages déchiquetés par les balles dans lesquels jouait le soleil de l'après-midi d'été. Le sang pâteux faisait sur la tunique une tache d'un rouge vif dont les bords commençaient à sécher, déjà brunis, disparaissant presque entièrement sous l'essaïm des mouches aux corselets rayés, aux ailes grises pointillées de noir, se bousculant et se montant les unes sur les autres, comme celles qui s'abattent sur les excréments dans les sous-bois. (61)

Ce passage relève avant tout du portrait. Les circonstances exactes de la mort sont tues. La description commence par un plan moyen qui permet de repérer l'arbre et le personnage des pieds à la tête. Peu à peu, le narrateur fait un *zoom avant* pour placer le lecteur face à un gros plan du visage ensanglanté, puis rétrécit encore le champ de vision avec un très gros plan sur les yeux. Le narrateur fait ensuite un *zoom arrière* pour montrer un plan général de la scène, le champ de bataille sous le soleil. Finalement, le narrateur fait encore une fois un *zoom avant* avec un gros plan sur le sang sur les vêtements et sur les ailes des mouches autour du cadavre. La narration passe ainsi directement d'un récit événementiel à un portrait microdescriptif, transition brusque qui signale de manière symptomatique le manque d'informations et de sources. Plus tard dans le passage, le narrateur revient aux mouches quand un « soldat ennemi [...], écartant les mouches [...] » fouille le cadavre. On sait deux lignes après que « le tout fut renvoyé plus tard à la veuve ainsi qu'une moitié de la petite plaque grisâtre portant le nom du mort [...] » (61-62). La récurrence des mouches, l'introduction du soldat ennemi et des détails apparemment inutiles, servent stratégiquement comme des références internes et tendent à augmenter la verisimilitude du récit. Le lecteur ne questionne donc plus cette version héritée.

Cependant, dans la seconde version du récit, le lecteur apprend que, vu le lieu de la blessure, le visage était « caché par une nappe de sang gluant qui peu à peu s'épaississait » (325). Comment est-ce que le narrateur connaît l'état du visage du père ? Plus tôt dans le roman, on apprend que le fils, double du narrateur, a vu des photographies de son père, conservées par les deux tantes :

[...] une docile apparence de collégien studieux, [...] gauchement assis sur une chaise disposée avec d'autres dans un jardin autour d'un guéridon pour un de ces groupes comme on aimait alors à en composer, [...] l'air lui-même, avec son transparent regard de faïence, son visage lisse, son bouc naissant et son pantalon immaculé, d'une troisième jeune fille déguisée qui se serait, par jeu, dessiné au bouchon une ombre de barbe et de moustaches. (79)

Aussi, au-dessus du lit d'agonie de la mère, le narrateur décrit une photographie du père que « le gamin » gardera toujours en tête :

Sur le mur, à la droite du lit dont les draps sont à présent remontés, se trouve un agrandissement photographique sépia encadré d'une large moulure de bois brun. Dans un halo dégradé, on peut voir le visage d'un homme à la barbe carrée, aux moustaches en crocs, au regard hardi et gai, surmonté d'un képi galonné à la coiffe souple. (331)

C'est à travers des photographies qu'il a vues, que le narrateur décrit l'apparence du capitaine.

Le regard transparent, la barbe carrée et la moustache en crocs sont des traits distinctifs propres à toutes les scènes auxquelles est mêlé ce personnage et deviennent les indicateurs de sa présence.

Ces traits sont le *punctum* de Simon et deviennent donc des signatures ou des propriétés particulières qui fonctionnent comme un nom propre. Autrement dit, le *punctum* a une force d'expansion qui est souvent métonymique et une autre force lorsque, paradoxe, tout en restant un « détail », il remplit toute la photographie (Barthes, *Chambre claire*, 74-77). Ainsi, les indices généraux du capitaine (barbe carrée et moustaches en crocs) correspondent au propre du personnage et ils sont mentionnés presque dans chaque description du père.

D'ailleurs, il y a d'autres différences entre les deux récits. Le premier récit n'utilise pas le mode spéculatif et montre le capitaine comme une victime parmi d'autres d'une « attaque mal préparée » : « Parmi ceux qui tombèrent dans le combat du 27 août se trouvait un capitaine de

quarante ans dont le corps encore chaud dut être abandonné au pied de l'arbre auquel on l'avait adossé » (61). La conjugaison du verbe devoir au passé simple établit un régime d'incertitude mais en général, le caractère conjectural de la description est presque absent dans le premier portrait. Par contre, le régime hypothétique est omniprésent dans le deuxième récit. Ce deuxième, en effet, ne se limite pas à une description du cadavre mais reprend et évalue le récit familial.

Les témoignages que l'on a pu recueillir étaient vagues : il fut impossible de savoir où la première balle l'avait atteint. Peut-être aux jambes, puisqu'ensuite il ne lui fut plus possible de se tenir debout comme à la manœuvre ainsi qu'avaient encore coutume de le faire les officiers en ce début de guerre, observant à travers ses jumelles les mouvements de l'ennemi, [...] ses hommes durent le porter à la lisière du bois, l'essayant au pied d'un arbre d'où, son dos calé contre le tronc, il continue à donner des ordres. (324)

Les pauses descriptives portant sur des détails mineurs sont abondantes, mais loin de contribuer à une meilleure compréhension, elles désarticulent le récit. L'adoption par la suite d'une perspective historique qui contextualise l'évènement laisse sans réponse la question initiale du paragraphe, celle du lieu d'impact de la balle. Dès que le narrateur tente de cerner les circonstances de la mort du capitaine, il en est réduit à des hypothèses ou à des descriptions qui convoquent des savoirs encyclopédiques qui imposent une lecture microscopique ou macroscopique, alors que la narration des circonstances spécifiques de la mort du capitaine « nécessiterait une perspective intermédiaire, celle du regard humain » (Dauge Roth, 137-38).

Au régime hypothétique s'ajoute la mise en cause des sources car le narrateur commence en remarquant l'inexactitude des témoignages recueillis. L'introduction d'un mode interrogatif met en évidence, dans le deuxième récit, les doutes que le fils a sur l'imaginaire qu'il a principalement hérité de sa mère et ses tantes. Dans une pause métanarrative, Simon réfléchit

sur la manipulation des souvenirs et des témoignages dans la construction d'un imaginaire familial :

Le récit fait à la veuve et aux sœurs (ou celui qu'elles en firent par la suite), quoique sans doute de bonne foi, enjolivant peut-être quelque peu la chose ou plutôt la théâtralisant selon un poncif imprimé dans leur imagination par des manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires [...]. (326)

Le narrateur relève ici le caractère culturellement déterminé du récit hérité. Pour pallier aux ellipses du récit qui leur a été fait, les tantes et la mère ont comblé les blancs à l'aide de clichés pour tenir un discours conforme aux paradigmes de leur milieu social et de leurs aspirations (Dauge-Roth, 138). Cette reprise critique des sources met en doute la première version de la mort du père où le narrateur avait reproduit, sans la discuter, le récit familial hérité. On voit dans ce passage un phénomène naturel pour l'humanité : l'être humain sélectionne, consciemment ou inconsciemment, les récits de ses souvenirs. Cette sélection se fait de manière individuelle selon ses propres expériences soit pour « protéger » les autres d'un souvenir difficile à gérer soit pour gérer plus facilement un souvenir douloureux. Ainsi, aucun récit des souvenirs est impartial et tous sont partiels. Comme, Simon l'explique dans le discours de Stockholm, « Plus ou moins consciemment, par suite des imperfections de sa perception puis de sa mémoire, l'écrivain sélectionne subjectivement, choisit, élimine, mais aussi valorise entre cent ou mille, quelques éléments d'un spectacle: nous sommes fort loin du miroir impartial promené le long d'un chemin auquel prétendait ce même Stendhal ... » (26).

Dans la troisième version de la mort du père, après avoir miné la possibilité de toute reconstitution objective et mis à nu l'idéologie qui motive la perpétuation de la version familiale, le narrateur démystifie et désacralise encore plus loin le deuxième récit :

[...] rien donc n'assure que lorsqu'ils arrivèrent sur les lieux les combattant ennemis [...] le trouvèrent bien ainsi, c'est-à-dire comme on le raconta plus tard à la veuve, toujours adossé à cet arbre comme un chevalier médiéval ou un colonel d'Empire (il n'est pas jusqu'à l'expression stéréotypée de la balle «reçue en plein front» qui ne rende la chose incertaine), et non pas, comme il est plus probable, sous la forme imprécise qu'offrent au regard ces tas infondés, plus au 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 ou 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 [...]. (326-327)

Faisant appel à sa propre expérience de la guerre, le narrateur privilégie un cas plus plausible de par son atroce banalité. Paradoxalement, cette ultime version, dépouillée d'héroïsme, rend le père plus proche. La déconstruction de la figure du père ne constitue pas une vengeance. Au contraire, en le jetant dans la boue, le narrateur crée un lien spéculaire (comme un miroir) plus intime avec le père.

Pourquoi est-ce que Simon reprend l'événement de la mort du père sous des angles si différents ? On revient au concept de la « révolution » au double sens du terme ; on repasse toujours les mêmes événements mais notre perspective change à travers le temps. Ainsi la répétition n'est pas synonyme d'identité et on se trouve dans un récit qui ne donne pas une réponse définitive mais qui crée une révolution. On peut aussi expliquer cette démarche simonienne par le terme « différance », inventé par Derrida sur la base d'un jeu de mots. Le verbe « différer » a deux définitions dans le dictionnaire : la première, « Ne pas être semblable, identique à quelqu'un, à quelque chose ; se distinguer, s'opposer, se différencier » ; la seconde, « Éloigner l'accomplissement de quelque chose ; remettre, retarder, renvoyer à plus tard, repousser ». La première définition se réfère à la spatialité et la seconde à la temporalité. Derrida combine les deux définitions dans le terme « différance ». L'expression s'écrit avec un « a » au lieu d'un « e » pour désigner la différence et le délai en même temps. Il faut remarquer le fait que la faute d'orthographe (le néologisme) est perceptible uniquement lorsque le mot est écrit, une certaine imperceptibilité de la différence est ainsi évidente (Derrida, 46-49). Cette certaine imperceptibilité est vécue par le lecteur lorsqu'il lit les deux récits de la mort du père. Cependant, une lecture plus attentive permet de souligner des différences dans les deux sens du verbe

différer, car la répétition de ces récits ne les rend pas identiques mais met en avant un décalage temporel dans l'écriture du même épisode.

Derrida explique que « différance » est un terme qui décrit et performe la façon dont tout concept ou texte n'existe que par l'effacement des autres sens possibles, qui sont eux-mêmes différés (délais) quant à leur possible activation dans d'autres contextes (512). Le concept de « différance » est au cœur de *L'Acacia* puisque dans les trois récits de la mort du père, la répétition n'implique pas la coïncidence ou l'accord. La « différance » que Simon crée est, pour lui, une manière de ne pas laisser le souvenir tomber dans le néant. S'il est impossible pour Simon de résoudre l'énigme paternelle, il ne s'agit pas, pour autant, de l'enterrer dans l'oubli. Garder un mystère, c'est garder, au fond de sa mémoire, *quelque chose* en vie. Le lecteur comprend bien le désir de Simon de garder ce questionnement en mouvement, parce que le mouvement est le signe même de la vie. Ainsi, en gardant le mystère du père à travers le « mouvement » et l'instabilité des différents récits de sa mort, Simon maintient son père vivant et arrive ainsi à combler son absence de façon symbolique.

Les différences entre les trois récits construisent – ou plutôt déconstruisent – à travers le questionnement et le suspens de la référentialité le personnage du père. Ces trois descriptions deviennent à la fois des indicateurs de sa présence comme de son énigme. Par leur ambiguïté, ce sont les récits de la mort du père qui lui donnent finalement un tombeau, car l'impossibilité de trouver son corps fait que l'écriture devient la seule façon d'inscrire sa fin dans un lien, à savoir un tombeau textuel. L'écriture immortalise l'existence du père et, du coup, le père ne meurt pas véritablement, il s'éternise dans une position énigmatique. De plus, en décrivant la mort du père sur le mode de la « différance », le narrateur diffère sa propre mort puisqu'il se réaffirme encore vivant dans le présent de l'écriture et son aventure.

3.4 La régression à l'élémentaire

Les trois versions de la mort du père présentent une vision brute, instable et même grotesque de l'histoire et de la mort. Neri explique ce choix de Simon en affirmant que « La grandeur de l'histoire ne peut être véritablement mesurée qu'en variations rigoureuses d'éclats, de scènes fantômes, parce qu'elle appartient d'abord à l'obscur dimension de l'élémentaire auquel elle s'arrache, auquel elle retourne » (117). Ainsi, dans *L'Acacia*, il y a une espèce de régression à l'ordre de l'élémentaire au niveau thématique et stylistique. On voit clairement cette régression quand le narrateur réfléchit sur sa trajectoire :

L'enfant devenu par la suite un petit garçon, puis un adulte, puis redevenu une créature ou plutôt un organisme vivant exclusivement habité de préoccupations animales, le seul souci de manger et de boire, et qui devait par la voix d'un haut-parleur sur la place d'un camp de prisonniers apprendre qu'elle (la pièce montée), en l'espace d'une nuit, comme par l'effet d'une baguette magique, effacée de la surface du monde, comme si à vingt-six ans d'intervalle le désastre et la désolation devaient revenir frapper aux mêmes lieux [...]. (265-266)

Au niveau thématique, cette description déchirante montre la guerre comme un stade primitif. D'abord, on voit l'image de la « nuit » qui semble régner dans le roman, comme étant la vérité d'où le roman s'extrait et à laquelle il nous rend. Pendant le voyage du brigadier dans le train, tout est noir : « Puis, comme s'effacent une constellation [...], tout disparut et ce fut de nouveau le noir. Comme si après s'être arrêté [...], le train s'enfonçait dans un monde où la nuit n'aurait jamais fin » (199). C'est dans l'obscurité du train encore que l'Histoire surgit, comme un titre : « un journal dont la manchette portait cette fois en lettres si énormes que chacun des deux mots emplissait toute la largeur de la page (et l'ensemble presque sa hauteur) : MOBILISATION GÉNÉRALE » (236). Le brigadier apprend donc la dimension brutale de ce qu'il est en train de vivre dans l'obscurité qui représente la « somptueuse indifférence » (42) de la nature envers la

tragédie humaine. L'environnement invisible, mystérieux, incomplet et incompréhensible fonctionne ici comme une métonymie de l'ordre le plus élémentaire.

Un autre élément fondamental du passage et du roman entier est la transition de l'homme rationnel à l'homme primitif. Dans le deuxième chapitre, « 17 mai 1940 », le narrateur décrit plusieurs images émouvantes des cavaliers et des chevaux dans les champs de bataille :

[...] eux sur leurs montures fourbues aux échines écorchées les deux seules fois où ils avaient pu desseller, la peau était restée accrochée par lambeaux) aux tapis de selles, la première fois larges comme des pièces de monnaie, la seconde comme la paume, laissant voir des plaques de chair à vif, violacée, déjà purulente), certains conduisant par la bride le cheval d'un cavalier tué ou disparu (de sorte que l'escadron, la colonne des vivants, se doublait d'une seconde colonne, fantomatique pour ainsi dire, de montures aux selles vides d'où les étriers vides se balançaient mollement, cognaient avec monotonie les flancs aux poils collés), leurs robustes chevaux d'armes qui n'étaient plus maintenant que des ombres de chevaux [...] ne conservant plus de vivant ou plutôt d'humain que leurs grands yeux d'almées, pensifs, sans fond et déchirants. (32)

D'abord, les animaux régressent à un stade fantomatique, primordial : « ombres de chevaux ».

De plus, la chair sanglante des chevaux incarne la vulnérabilité de tout être vivant, sa capacité à souffrir comme la vérité de la guerre pour toutes ses victimes, mais on voit que le narrateur fait une distinction entre les hommes et les animaux car ce sont les cavaliers qui contrôlent les chevaux et d'une certaine façon, ce sont les chevaux qui souffrent plus que les hommes.

Cependant, à mesure que le roman avance, cette distinction s'efface et il y a une métamorphose inévitable de l'homme en animal : « à quatre pattes, comme un chien [...] avec sa position de quadrupède, tient du règne animal, comme si ressurgissait en lui ce qui confère à une bête (chien, loup ou lièvre) intelligence et rapidité en même temps qu'indifférence » (90), « courbé en deux, comme un singe » (91), « à la façon de ces rats filant au pied d'un mur » (91). Ces métaphores formulent indirectement des « vérités » sur la guerre, la régression à l'animalité et la lutte contre des forces naturelles. Le « comme si » propose un monde primitif comme interprétation possible du monde réel, du moins réel dans la fiction. Le narrateur évoque par ces images la solitude, l'indifférence, l'inconscience et l'agressivité. Toutefois, « L'Histoire, si elle ressemble dans ses

effets cataclysmiques à la Nature, n'est pas la Nature. Elle n'est pourtant pas « surnaturelle ». Et l'animal n'est pas homme » (Van Rossum-Guyon, 125). Ce n'est pas impunément que l'homme se change en bête. La réduction forcée et violente, de l'être humain à sa part animale a pour contrepartie une perte essentielle : celle de la raison et de l'émotion. Comme le décrit Simon, la guerre trace pour les humains un « inéluctable destin de bestiaux » (235) et dans ce sens, au lieu de progrès, il y a une régression physique, mentale et sociale.

L'idée de l'animalité revient dans le récit quand le narrateur, plusieurs années après la guerre, retrouve sa sexualité dans un bordel :

[...] chèvre, loup et chasseur maintenant sortis de son esprit : rejetant alors les draps, son corps mû à présent par quelque chose d'aussi furieux, d'aussi élémentaire et d'aussi impérieux que la faim ou la soif, retrouvant cette impétuosité (ou plutôt cette animalité) qui lui avait permis ou plutôt l'avait forcé [...] à se jeter à [...] galoper à quatre pattes dans le bois comme un chien. (349)

Paradoxalement, cette fois, l'animalité aide le narrateur à se reconnecter à son propre corps et à sa raison : « tandis que progressivement aussi son corps et sa raison se réconcilient, la dernière reprenant le commandement » (350). Ainsi, après cette rencontre avec lui-même et ses instincts, il se sent capable de faire exister « l'indicible » (348) et donc d'écrire. Simon confirme par la relation entre le narrateur et la prostituée que l'élémentaire donne naissance à l'histoire. À l'opposé de l'animalité solitaire et indifférente décrite dans le passage de la guerre, cette régression à l'élémentaire est partagée avec une femme et cherche la reconnaissance, même si le narrateur paye pour l'avoir.

Tandis que l'animalité de la guerre représente une « désocialisation », celle de la sexualité représente une « resocialisation ». Ironiquement, cette resocialisation ce fait par une figure marginale au sein de la société. La figure de la prostituée est obscène au sens qu'elle blesse ouvertement la pudeur mais aussi au sens d'obscène créé par Chambers : « The cultural obscene is "obscured" or "covered" with respect to a scene of culture, but without being

discontinuous with it » (23). La prostituée est connue mais pas reconnue au sien de la société. Ainsi, il y a un parallèle entre la prostituée et la guerre ; la société connaît la violence et la souffrance de la guerre, mais on en fait des récits héroïques. L'éclaircissement apporté par la prostituée n'est donc pas une coïncidence. À la suite de l'acte sexuel, il reste à l'écoute de « ce corps amaigri et nerveux dont, plus tard encore, la lumière éteinte, écoutant la respiration régulière à côté de lui, toujours gisant, il pouvait sentir les muscles maintenant relâchés, apaisés, pensant de nouveau: 'Bon Dieu, bon Dieu, bon Dieu!' » (370). La conscience de sa position et de son état physique implique déjà une resocialisation. Ainsi, la sensibilité et la juxtaposition des corps se révèlent nécessaires pour l'accès final au monde civilisé.

Un autre élément important de la rencontre avec la prostituée est la réapparition du désir comme signe de vitalité. Le désir sexuel montre que le narrateur est prêt à assimiler et à vivre avec le passé, pour vivre dans le présent et pour envisager un futur. Cette « lutte » entre le passé, le présent et le futur est évidente dans ce passage par le va et vient entre ce temps :

[...] il s'était tourné vers eux, avait dit de sa voix sèche, à peine teintée d'ironie, de mépris : « Alors, on continue ? », ou peut-être rien que « Et vous, jeunes gens ?... », et le jockey – ou peut-être lui-même dans son demi-sommeil, cet état de demi-conscience imbécile, d'abdication, répondant ou plutôt bredouillant quelque chose comme « Oui, mon colonel... », relevant alors la tête, se découvrant soudain dans l'une des glaces qui couraient sur le mur d'en face, au-dessous des banquettes vides [...]. (366)

[...] continuant à rire en même temps qu'à injurier pêle-mêle à voix basse l'espèce d'anachronisme équestre en train de brandir son sabre, les voyageurs apeurés, le garçon du buffet et les prospères villas abritées de palmiers, puis tout à coup les oubliant [...]. (368)

Les changements de temps du récit sont plus clairs et plus fréquents dans ce passage que dans le reste du roman. Ils montrent le processus psychologique que le narrateur est en train de vivre pour apprendre à s'envisager dans le présent avec son passé traumatisant et pour envisager un avenir plus « civilisé ». À la fin de l'acte sexuel ce sont en fait le désir et le présent qui gagnent la lutte contre le passé: « la solitude, la mort, le doute conjurés, vaincus, puis même plus, plus

rien d'autre que cette ruée, ce maelström, tandis que toutes les particules de son corps l'abandonnaient » (369).

Au niveau stylistique, la régression à l'élémentaire explique aussi certaines particularités de l'écriture simonienne. Le fait que l'écriture est primaire, Freud parle de processus primaires, c'est-à-dire que l'écriture est d'abord pictographique, figurée, et accordée à la logique du rêve, avec sa syntaxe discontinue, ses idées détachées, sa prédilection pour les énigmes et ses signifiants morcelés. Tout cela crée une langue primitive où la signification est d'abord donnée par des éléments langagiers « archaïques » : les mots-choses, les tropes, l'intonation et le rythme (Dällenbach, *Question primordiale*, 72). Tous ces éléments sont omniprésents dans *L'Acacia*, où on voit non seulement une régression à l'élémentaire au niveau thématique mais aussi une régression à l'élémentaire au niveau scripturale, puisque, chez Simon, c'est surtout sur le mode hypothétique, du métaphorique, de la description, du « comme si » et du fragmentaire que l'objet perdu ou « indicible » de la guerre est convoqué :

[L]e noir, plus aucun bruit (ou peut-être un assourdissant tintamarre se neutralisant lui-même ?), sourd, aveugle, rien, jusqu'à ce que lentement, émergeant peu à peu comme des bulles à la surface d'une eau trouble, apparaissent des vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent de nouveau, puis se précisent : des triangles, des polygones, des cailloux, de menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin où il se tient maintenant à quatre pattes, comme un chien [...]. (90)

Toutefois, loin de souhaiter une réintégration à l'originale et au primitif, Simon, même s'il travaille avec lui et peut se réjouir de son irruption abrasive, désire d'abord sortir du chaos, puisque son problème est précisément d'informer l'informe (Dällenbach, *Question primordiale*, 81). La question primordiale, chez Simon, n'implique pas une régression, mais bien au contraire une sortie hors de l'élémentaire, un commencement. L'écrivain ne finit pas de scruter ses antécédents et de remonter la lignée des membres famille et les événements qu'ils ont vécus. L'exploration minutieuse de ses origines est peut-être une manière de s'assurer de son

identité mais c'est surtout reconnaître que celle-ci est problématique et que seule la fiction permet de la surmonter. Ainsi, Simon est plus qu'un écrivain des origines, son originalité et son mérite est de maintenir la littérature dans un état naissant.

4. Une écriture originaire

4.1 L'union de la mère et du père

Si *L'Acacia* décrit l'origine de Simon comme écrivain, de façon plus générale, il célèbre les origines, se présentant comme une recherche de ce qui a engendré, recherche du passé (Vareille, 102). La particularité de *L'Acacia* est que l'écrivain maintient une double relation avec ses ancêtres : une relation basée sur le questionnement et sur l'admiration en même temps. Le texte commence par une scène où l'on voit le jeune narrateur, accompagné de sa mère et de ses tantes essayant de retrouver la tombe de son père. Il se clôt sur l'évocation de ce même narrateur, de retour de la Deuxième Guerre, rêvant dans sa chambre où ont été réunis les tableaux de ses ancêtres. Le narrateur s'éveille ainsi écrivain sous le regard de ses ancêtres.

L'union de la mère et du père du brigadier a une importance très grande dans le roman, car cette union se situe au croisement de deux univers opposés et en apparence incompatibles socio-économiquement. L'émergence du brigadier s'effectue au croisement de deux univers : celui de la convention et celui de la révolte. C'est l'histoire de cette hybridation que raconte *L'Acacia*. La veuve au « profil bourbonien » (14) fait équipe avec ses belles-sœurs d'une « condition inférieure » (16), unies pour la circonstance dans la quête du mari ou du frère mort. Les deux milieux se trouvent rapprochés par l'anomalie du mariage entre la femme et le capitaine. Les comparaisons entre les deux familles ne sont donc pas arbitraires. Simon exploite le matériel à sa disposition pour faire ressortir les contrastes des croyances, des valeurs, des traditions et des modes d'être des éléments constitutifs de la société de la Troisième République (Duncan, 143).

Fille de riches propriétaires terriens, la mère vit une existence paisible à l'abri des soucis matériels qui hantent, par contre, la famille du père. Celui-ci, issu d'une famille de paysans pauvres, se fait remarquer à l'école par ses capacités scolaires et il incarne ainsi les espoirs et les ambitions de la famille. Ses deux sœurs aînées font des sacrifices énormes pour qu'il puisse parfaire son éducation supérieure. Dans un passage humoristique, le narrateur résume les croyances des sœurs :

De leur éducation, de souvenirs de silhouettes titubantes le soir dans la rue du village, de cris de femmes battues, de javelles d'où tombait parfois en se tortillant une mince lanière couleur de fer, des années dans les écoles de montagne autour desquelles la neige ne fondait que pour faire place à la pluie, et de la perte d'une cousine dont elles se rappelaient le mouchoir taché de sang, les deux institutrices devaient conserver jusqu'à leur mort un sentiment presque superstitieux tenant à la fois de la crainte et d'une viscérale répulsion qui leur faisait mêler dans une même terreur (baissant la voix si par hasard il leur arrivait d'en parler, comme si les mots eux-mêmes étaient chargés d'un pouvoir maléfique et salissant, comme obscènes) l'ivrognerie, les vipères, la boue, les prêtres et la tuberculose. (65-66)

L'ignorance et le manque de grâce des sœurs sont aussi montrées dans une des lignes les plus drôles du roman qui racontent la première visite de la mère et de la fille bourgeoise aux belles-sœurs potentielles, que la vieille dame a pris pour les servantes :

[...] aux visages carrés, non pas durs exactement mais usés, hommasses, aux mains carrées, vêtues de robes qu'elles n'avaient visiblement pas l'habitude de porter [...] et qu'un instant, au vu de leur maintien, de cette raideur, de ces visages, la vieille dame prit pour les domestiques, jusqu'à ce qu'elle comprît qu'il s'agissait de deux sœurs, [...] son visage plus que jamais empreint de cette expression de panique. (131-32)

L'humour sarcastique de ce passage est un clair exemple de la déconstruction de l'image sociale. Le narrateur se moque de la grand-mère et de ses stéréotypes qu'il rejette. L'union du père et de la mère est donc décrit par le narrateur comme une transgression sociale incroyable mais admirable et même nécessaire pour casser les conventions ridicules de la grand-mère.

Cette union renvoie aussi à la mise en scène de deux régimes temporels distincts. La mère mène une existence qui semble immune au passage du temps. Sa vie est réglée par la paresse : « [...] son principal souci était d'incarner cette paresse [...] en quelque sorte une vertu familiale, une obligation constituant la marque distinctive de sa caste et de son milieu social » (118-119).

Le texte multiplie l'inactivité du personnage jusqu'à la saturation : « [...] jamais elle n'avait enfilé une aiguille, recousu un bouton, repris un bas, mis quelque chose à cuire sur le feu, jamais elle n'était sortie de la maison pour autre chose que des promenades, faire des visites, se rendre à des dîners ou à des soirées [...] » (114). Ce portrait entamé sur le mode de la négation (« jamais », « rien ») continue à se développer à travers le thème de l'exclusion, en marquant l'absence, chez cette femme, de certains traits considérés comme essentiels : « On aurait dit qu'elle n'avait pas de désirs, pas de pensées, pas de projets. » (114). Elle est atteinte par l'absence du désir même dans son physique : « Il semblait qu'elle ignorât même qu'elle avait un corps et à quoi celui-ci pouvait servir, en dehors de l'alimenter en friandises ou de le revêtir de dentelles [...] » (115). La violence de ces images renvoie à l'incroyable futilité de « la belle époque » et l'irréalité de ce « monde », « un monde qui allait mourir en même temps que des millions de jeunes gens enterrés sous la boue [...] » (128). Le narrateur critique donc ce milieu social passif, paresseux, engluant. De plus, le narrateur transforme la vie de la mère et de son milieu social en destin tragique par une prolepse : « Comme si [...] elle se savait destinée à quelque chose d'à la fois magnifique, rapide et atroce qui viendrait en son temps » (117).

La mère passe ensuite d'un régime temporel stagnant à une mobilité inédite quand elle rencontre le capitaine : « [...] elle approchait de la trentaine lorsqu'elle le rencontra » (110). Le narrateur emploie des termes militaires pour décrire la cour que le père a fait à la mère : « [...] conduisant [...] le siège de cette espèce de forteresse de préjugés [...] » (127), « [...] celui qui avait su triompher de cette imprenable forteresse d'inertie [...] » (137). Cette approche descriptive d'un amour courtois renvoie non seulement à la profession du père mais à la difficulté de sa « conquête » et à la victoire qui lui permet l'accès à une classe sociale supérieure fermée et interdite. Ainsi, le topos du discours courtois met en miroir l'imaginaire du père et

respecte du même coup la focalisation externe tout en immergeant le lecteur dans la conscience et l'imaginaire du père.

La rencontre du futur mari bouleverse non seulement le cœur de la jeune femme, mais aussi l'ordre de son monde, en introduisant un rythme extérieur qui accélère le temps. La femme qui n'avait pas le sens du temps qui passe, devient brusquement consciente de son écoulement. L'attente de quelque chose de terrifiant, est confirmée par une autre prolepse : « [...] quelque chose l'attendait qui ressemblerait à une lévitation, quelque apothéose où elle se tiendrait [...] et d'où elle serait précipitée ensuite avec violence dans le néant » (123). Ainsi, la vie de la mère devient un destin inévitable.

Contrairement à la mère, le père vit un rythme temporel saccadé. Ce rythme est dicté par la technique que Simon adopte pour retracer la vie du père. Les seuls témoins des années de formation du père sont les deux sœurs ; l'accès à l'information est donc biaisé par leur perspective. Le défi pour le narrateur simonien est donc d'explorer quelles vues ou quels savoirs on peut former sur quelqu'un qui est, pour l'essentiel, absent. Le portrait du père est ainsi réalisé par l'intermédiaire des photos et des cartes postales envoyées aux deux sœurs et dont la description ne couvre que partiellement l'évolution du jeune homme :

[...] des années pendant lesquelles elles n'avaient d'autre image de lui que celle que leur apportaient de rares photographies prises de loin en loin et au fur et à mesure desquelles elles pouvaient voir passer par une série de métamorphoses ou plutôt de brusques mutations le fragile gamin [...] gardant encore quelque temps cette docile apparence de collégien studieux, l'air d'un simple soldat plutôt que d'un officier [...] puis, sans transition, un homme tout à coup, assuré, hardi [...]. (79-80)

L'image est ensuite complétée par une autre série de photos qui ponctuent son passage dans les colonies (« Lorient 1897 », « Martinique 1899 », « Madagascar », « Lang Son 1906 »). Dès la première photo qui le montre dans un jardin, les décors utilisés par les photographes commencent à changer pour refléter l'exotisme des lieux : « [...] un pâle décor végétal de bambous, de palmiers-dattiers et de bananiers [...] puis un fouillis de fougères arborescentes, de

feuillages géants [...] entourant d'un cadre exubérant une muraille de roche, une cascade, [...] puis des buissons épineux, d'herbes sèches, roussies [...] » (80).

Devant cet éventail de photographies, on a l'impression d'assister à une accélération du temps. Par ailleurs, l'impression d'accélération du destin résulte aussi du fait que la mort du capitaine est anticipée dès le début du roman par une prolepse : « Parmi ceux qui tombèrent dans le combat du 27 août se trouvait un capitaine de quarante ans... » (61). Après le mariage, ce rythme accéléré va aussi s'imposer au trajet de la femme. Cependant, avant d'intégrer le temps de l'histoire meurtrière, les deux époux jouissent d'une période d'accalmie et passent quelques années de bonheur conjugal dans les colonies. On voit dans la description de l'union des parents, que le narrateur admire le fait que son père et sa mère n'aient pas répondu aux attentes de leurs milieux sociaux respectifs. Plus que la stabilité et la convention qui sont souvent les bases d'une famille, le narrateur valorise la révolte et la libération de ses parents.

Cependant, le narrateur critique aussi le désir du père, qui veut entrer dans un autre milieu social. Le père n'a pas de nom ; le « petit paysan » fait partie de la foule des humbles, des « fourmis » (64), des « mules » (71), des « bêtes de somme » (72) comme avant lui ses sœurs et son père. Le père cherche une promotion dans l'armée qui le distinguera, « (il savait que ce n'était pas une question d'argent, que rien d'autre que cette longue ordalie ne pouvait lui permettre de pénétrer à l'intérieur de cette caste, cette citadelle) [...] l'habilitation, le laissez-passer, l'introduction sous forme d'épaulettes à franges, d'éperons et de l'uniforme de parade qui lui donnerait accès à l'inaccessible princesse [...] » (217). Toutefois, cette nomination le conduit en 1914 dans un régiment-suicide, lui valant la distinction suprême de la croix de la Légion d'Honneur « à titre posthume » (325) mais, ironiquement, point de nom : le corps reste sans identité.

Ainsi, au-dessous des ambitions de la famille paysanne, du sacrifice des sœurs, de la persistance du jeune frère, de son entrée dans la caste des officiers, de sa conquête d'une femme nobiliaire reste l'ombre de sa mort. L'éducation et le progrès social n'ont servi à rien; ces mythes du progrès sont détruits par la guerre, « quelque chose qui ne ressemblait ni à une charge ni à rien de ce qu'ils avaient pu apprendre dans les livres ou dans le terrain » (55). Un destin tragique rattrape aussi la famille maternelle. Son nom illustre a déjà été perdu. Le seul mâle survivant est le cousin excentrique. La débâcle de 1940 est un épilogue pour la destruction de cette société. Bien que les deux branches de la famille aient déclinées, le mariage idyllique du capitaine et de la « princesse inaccessible », il a servi une fin: il a fait un fils. Cette mission accomplie, la trajectoire du père était finie.

La manière dont est raconté le retour en Europe des deux époux à la suite de la déclaration de guerre est significative de l'approche de la fin. Dans le chapitre V, « 1880-1914 », le mari souffre d'une transformation physique qui lui donne un air maladif. Le récit change ensuite de rythme par le biais du présent de l'indicatif qui remplace, en l'espace de deux pages, le passé simple qui avait dominé le récit. L'usage du présent au moment où le récit traduit les sentiments d'anxiété de la femme met en évidence la « représentation panique », où l'émergence du réel et de sa représentation est simultanée. La femme vit la peur avec une telle intensité qu'elle est hors d'elle-même et de la réalité immédiate : « [...] elle n'écoute sans doute pas, pas plus qu'elle n'est consciente des mouvements nerveux de ses mains qui continuent à pétrir le journal, ne sachant sans doute même plus qu'elle le tient [...] » (148).

Même si la fin du mariage et du père est évidente, le narrateur, ce double de Simon, est le produit de cette union anormale. Ceci explique la fascination que Simon trouve dans cette rencontre improbable. La description que Simon fait de ses propres parents semble souvent trop

dure. Cependant, le but de Simon est de critiquer les conventions sociales de l'époque ; les riches sont arrogants et insensibles et les pauvres ne rêvent que d'entrer dans cette caste corrompue. Même si le sacrifice des tantes semble admirable, le but qu'elles cherchent n'en vaut pas la peine et elles deviennent débiles. Ainsi, Simon rejette l'idée de l'ascension sociale à travers les moyens conventionnels imposés par la classe supérieure. Autant la critique de Simon est poignante et explicite, autant son admiration pour ses parents est évidente. Simon admire la révolte de ses parents qui ont chacun rejeté un destin préétabli par leur milieu social respectif et qui ont choisi des vies inespérées. Sans doute, la libération des parents et leur refus de la reproduction sociale sont des réalisations que Simon veut avoir dans sa propre vie. Ici, une citation de Derrida dans *De quoi demain... Dialogue*, est particulièrement pertinente pour explorer cet enjeu :

On est responsable devant ce qui vient avant soi mais aussi devant ce qui est à venir, et donc encore devant soi. Devant deux fois, devant ce qu'il doit une fois pour toutes, l'héritier est doublement endetté. Il s'agit toujours d'une sorte d'anachronie : devancer au nom de ce qui nous devance, et devancer le nom même ! Inventer son nom, signer autrement, de façon chaque fois unique, mais au nom du nom légué, si c'est possible ! (18)

C'est-à-dire que l'héritier doit répondre à son passé en engageant un dialogue, répondre de son passé en définissant une forme de responsabilité et répondre en son nom en se positionnant. C'est exactement ce que Simon fait dans *L'Acacia* ; il a définitivement établi un dialogue avec ses géniteurs qui le situe dans le passé et qui le situe dans un contexte, finalement, il a rejeté et il a aussi pris des mythes du passé pour définir sa propre identité et sa signature dans le présent. Ainsi, *L'Acacia* ne constitue pas la restitution d'une existence, mais elle considère l'identité du sujet qu'à l'intérieur d'un réseau où le projet autobiographique se nourrit des devanciers et devient un processus qui ne finit jamais.

4.2 La figure de la femme et de la guerre

Les détails simoniens engagent les lecteurs à examiner minutieusement des effets violents de la mise à l'écart en général: celle des soldats, des juifs, des femmes, des paysans et des pauvres. Simon explore les différences entre ces mondes en dépit de leur éloignement dans le temps, dans l'espace, au sein de la culture et du discours. Un cas spécial dans *L'Acacia* est le traitement des femmes. On pourrait dire que dans ce roman, les femmes sont des personnages secondaires et inaccessibles. Cependant, le travail de Simon sur la configuration sociale des femmes est riche. Le roman inclue plusieurs éléments fondamentaux mais discrets de la situation de la femme en tant que mère, sœur, épouse, professeur, prostituée et paysanne (Minich Brewer, 114-19). En effet, l'écriture suggère une analogie entre la figure de la femme et la guerre et rapproche ainsi la femme du narrateur et du lecteur.

D'abord, un réseau de correspondances place la mère du côté de l'Histoire légendaire, et la désigne, analogiquement, comme responsable de la guerre et de la mort du capitaine. Plusieurs traits rapprochent la mère et sa famille des acteurs de l'Histoire, à commencer par le gigantisme (Mougin, 59). Le général d'Empire, fondateur de la lignée est « une sorte de colosse, non seulement d'une taille gigantesque mais d'un poids si monstrueux qu'il restait encore consigné dans les documents de l'époque » (113). Le cousin aviateur est aussi une réplique dégradée de son ancêtre, avec son « obésité héritée sans doute du colossal général d'Empire » (142). La voracité est un autre trait qui rapproche la mère et la guerre (Mougin, 60). L'appétit de la mère est terrifiant : « comme une voracité, une fureur, une glotonnerie » (15). Cette voracité rattache le personnage au gigantisme en même temps qu'elle rappelle la terre engloutissant le cheval au chapitre II. L'expression utilisée pour parler de la jeune femme (« l'énorme appétit [...] qui lui

[...] permettait d'engloutir et de digérer sans distinction » (118)) est quasi-identique à l'évocation de la terre et de son « imperturbable et vorace bienséance qui lui permettait d'ingurgiter à la façon de ces fleurs carnivores bêtes et gens » (42).

Entre la naissance du fils et l'enfantement de la guerre, la correspondance est aussi clairement établie au chapitre V (Mougin, 67). La naissance ne fait l'objet que d'une mention rapide : « quand naquit l'enfant » (136). Le texte reporte l'évocation de l'accouchement au récit de l'arrivée à la métropole. L'isotopie du fœtus resurgit avec l'arrivée du navire en Europe, celle-ci est décrite comme une « mare, liquide matrice d'alphabets [...] » (147). De plus, les « membrures du navire [qui] tremble[nt] sous la poussée de l'hélice » (149) évoquent le ventre et les « gros bouillons » (149) de l'eau évoquent quant à eux l'expulsion placentaire. La jeune femme enfin, après avoir sentie « une poussée » (150), « sent remuer au-dessus d'elle l'enfant élevé à bout de bras » (150). Même s'il n'y a pas de détails sur l'accouchement de l'enfant, on apprend sur l'expérience de la mère à travers l'analogie que le narrateur fait entre l'accouchement de l'enfant et l'arrivée du navire. Ainsi, la naissance de l'enfant, fruit du mariage, est mise en parallèle avec le commencement de la guerre.

La corrida est un motif qui accuse aussi l'analogie de la mère comme coupable de la mort du capitaine (Mougin, 65). Le spectacle des bêtes éventrées à coup de corne donne à la jeune femme « un bref éclat, dont on n'aurait pu dire s'il était d'horreur ou d'excitation » (115). Dans le départ du père, on voit un rapprochement explicite : « [...] la séparation, le départ, le cheval dans la cour, l'homme harnaché pour la guerre, la famille au balcon de la véranda – et elle au premier rang, au milieu, comme dans une loge de théâtre, comme lorsqu'elle assistait à Barcelone à ces spectacles sanglants et cruels dont elle était friande [...] » (64). La jeune femme assiste au départ de son mari avec la même impassibilité que lorsqu'elle voyait la corrida. La

mort du capitaine, dans l'imaginaire du texte, relève d'un ordre assimilé et consenti par son épouse. Un lien s'établit donc entre les prédilections de la mère et les ravages de la guerre.

Même si la mère est indirectement rendue coupable par la mort du père, Simon la met simultanément en rapport avec l'expérience des soldats mobilisés et ainsi la sensibilise. La jeune femme est décrite comme étant paresseuse, peu curieuse et apathique: « elle paraissait se borner à être là, confinée dans une inertie statique [...], laiteuse et végétative, comme la souveraine léthargique de quelque royaume d'absence ou elle se tenait – même pas dans une attente: simplement se tenait » (120). Cette apathie est aussi présente chez les soldats dans le train et dans leur parcours où ils sont dans un état « d'hébétude, d'épouvante et de résignation » (155). Au trait de l'immobilité, s'ajoute celui de la docilité. Bien que la docilité soit associée d'abord avec la nudité de la prostituée, la docilité est aussi partagée par les soldats mobilisés. Ainsi, le narrateur détecte dans la société de la première guerre mondiale dont sa mère fait partie les mêmes éléments d'aveuglement, d'indifférence et de docilité que dans sa propre société pendant la Seconde Guerre mondiale. Les personnages et leur environnement contribuent par leur docilité et leur apathie à l'inévitabilité de la guerre. Simon fait le lien entre la femme et les soldats car « No longer does the narrator have the illusion that his experience of war separates him from women and others » (Minich Brewer, 130).

Le portrait de la femme que Simon fait dans *L'Acacia* est complexe. D'un côté, la femme est coupable de guerre ; les tantes du narrateur se sont sacrifiées pour que leur frère soit capitaine de l'armée et la mère du narrateur faisait partie d'un milieu social qui était complètement éloigné des champs de batailles mais qui dirigeait la guerre et qui n'était pas sensible à la violence. De l'autre côté, la femme est aussi victime de la guerre et des conventions sociales ; l'ignorance des tantes et la passivité de la mère ne sont pas un choix, c'est leur milieu social qui les a mises dans

cette position. En plus, la souffrance des femmes à cause de la guerre et des morts est évidente. C'est cette vulnérabilité de la femme que le narrateur utilise pour se rapprocher de ses tantes et de sa mère en tant que soldat mobilisé. En dépit des conséquences funestes, le narrateur admire ses tantes et sa mère précisément pour avoir cassé cette vulnérabilité ; les tantes ont réussi à envoyer leur frère à l'école militaire et la mère a réussi à sortir de son milieu social. Ainsi, la femme dans le roman est une figure révolutionnaire car elle casse des conventions sociales.

4.3 La maison familiale

Le roman couvre une vaste période de temps et une variété d'espaces. Cependant, il y a un espace qui ressort ; c'est la maison familiale où se trouve l'acacia qui donne nom au roman. C'est dans cette maison que la mère du narrateur a vécu sa jeunesse avant d'épouser, au mépris des convenances, un officier issu d'une famille de paysans ; c'est de cette maison que le mari est parti pour la Grande Guerre ; de là aussi qu'est parti le fils, vingt-cinq ans plus tard, pour la Deuxième Guerre Mondiale ; c'est là où il est revenu après s'être échappé des camps de prisonniers et où il a commencé à revivre et à écrire.

La maison ne participe pas au rythme de la cité. La maison, située en centre-ville, contraste avec les rues animées et signale une forme d'isolement. La maison est un symbole de stabilité et d'impénétrabilité. En même temps, par relation métonymique avec la maison, l'image de la mère s'enrichit d'attributs qui visent l'inaccessibilité : « l'inaccessible princesse » dans « cette imprenable forteresse d'inertie » (137). Cette distinction entre l'univers de la maison et celui de la ville se maintient et fait l'objet d'un nouveau rappel dans le chapitre VII de la part du brigadier qui « à présent était à son tour un vieil homme » (207). Cette prolepse extradiégétique,

car tout le reste du récit dans ce chapitre se déroule en 1940, ne fait que désigner le temps qui compte, celui dans lequel le roman s'élabore, et seul véritable sujet, qui est son élaboration même. Cette fois, la séparation de la maison n'a pas une connotation négative. Au moment de l'écriture, évoquant la vieille ville avec ses étroites rues maintenant encombrées, le narrateur décrit la maison « comme un îlot, une sorte de lieu épargné, préservé dans l'espace et le temps » (206). C'est bien parce que cette maison fonctionne comme un mausolée, qu'elle constitue un autre carrefour pour la rencontre du fils avec ses ancêtres.

En 1940 déjà, quittant « la vaste bâtisse silencieuse et noire » (354), le brigadier ne trouve plus ce qu'il cherche (il s'agit cette fois non pas de vieux hôtels, mais de bordels). Quelles différences avec la ville où vit la mère trente ans plus tôt, dans la même « grande maison, l'espèce de citadelle de silence et de respectabilité au centre du dédale des vieilles rues de la vieille ville, elle-même semblable à une citadelle » (116), où déjà le tramway est « anachronique et ferrailant » (363) et où il y a des « rues à bordels » (363). En ce sens, il y a une certaine tension paradoxale car la maison semble marquée par l'anachronisme (vestige d'un passé qui n'est plus et déconnectée du présent) mais c'est aussi un lieu qu'investit le présent de l'écriture pour donner vie au roman et à la création. Le rapport entre ces deux valeurs antithétiques se fait parce que ce sont justement les souvenirs du passé, imprégnés dans la maison, qui motivent la remémoration du narrateur. Cependant, la remémoration est un acte de création situé dans le présent. Comme Dauge-Roth l'explique, la maison familiale joue un rôle central dans la constitution du réseau identificatoire que propose *L'Acacia*. Car la maison, mausolée des traces du passé, sert comme un dénominateur commun sur lequel le narrateur s'appuie pour rapprocher des destins temporellement distants et pour s'en rapprocher (145-46).

La maison familiale permet à ce qui est perdu dans le passé de faire irruption dans le présent. Espace et temps retrouvés, on sent que le temps de l'histoire se confond avec celui du récit. L'emploi courant du participe présent, renforce ce phénomène, de même que le recours très fréquent à l'adverbe « maintenant » : « et maintenant à plat ventre » (99), « observant maintenant avec attention les deux cavaliers » (102), « les deux premiers se rapprochant, puis arrêtés maintenant » (102). Pour réaffirmer ce que Claude Simon a dit dans le discours de Stockholm, l'écrivain écrit ce qui se produit au moment de l'écriture ; il n'écrit pas le passé, mais sa propre idée ou gravure du passé dans le présent. Le passé est valorisé et prend signification dans le présent subjectif de l'écrivain. Ainsi, le passé influence le présent et le présent influence le passé et le résultat de l'écriture devient inespérément riche.

4.4 La révolution

Le motif de la répétition n'est pas restreint à l'histoire du brigadier et aux thèmes principaux mais porte également sur la narration. Tout comme le brigadier dont le destin semble retracer celui de son père, *L'Acacia* s'appuie sur une évocation, elle est une redite inédite du passé dans le présent de l'écriture. En dépit des dates fournies avec précision, le moment de la narration n'est pas facile à dater. On pourrait le placer après 1982, époque à laquelle l'ancien brigadier, devenu un vieil homme, rend visite à ses cousines pour se renseigner davantage sur son père et sur sa mort. Ce qui est pourtant sûr, c'est que l'histoire qu'on lit n'existe qu'à force d'avoir été déjà énoncée. Le texte marque l'existence de tentatives de remémoration et d'énonciation en des termes vagues : « plus tard, cherchant à se souvenir, il ne parviendra même pas à se rappeler [...] » (94), « comme s'il était déjà mort, pensera-t-il plus tard » (103), « et plus

tard il devait se rappeler cela » (358). Ce « plus tard » qui revient avec insistance, renvoie à une époque impossible à placer du point de vue temporel, mais indispensable à l'élaboration de la narration.

L'Acacia s'ouvre sur le deuil et se referme sur l'écriture. Le texte, conformément au modèle célèbre, se termine par le début de l'écriture. Une écriture rend compte des conditions de son propre surgissement; un roman raconte sa naissance en s'achevant sur la décision de s'écrire : cette « révolution » au deux sens du terme (circularité / rotation et renversement / désordre) est parfaitement codée dans le roman. Ainsi, le narrateur mentionne la notion de mutation :

[...] et cela (la mutation) en passant par une succession de phases au cours desquelles ils auraient d'abord soudainement grandi, atteint à toute vitesse le stade de la puberté (l'évolution commençant à la première attaque d'avions), puis d'hommes faits (l'unique jour où ils avaient pu se battre), puis (par un de ces troublants jeux de la langue dont on ne sait si celle-ci se moule sur ce qu'elle dit ou l'inverse) défaits, dans tous les sens du terme [...]. (45)

Vareille soutient que *L'Acacia* se conforme au schème canonique de l'éclosion d'une vocation revenant obsessionnellement sur différents personnages et événements : mutation du petit paysan savoyard (le père du narrateur-auteur) en capitaine de l'infanterie coloniale par transgression des codes sociaux; mutation de la mère, de jeune fille passive en femme épanouie, puis en veuve accablée et mythique – en arrière-plan, mutation d'une époque – en premier plan mutation du narrateur-auteur en écrivain (99).

À la fin du roman, le brigadier de retour de la débâcle, s'efforce de revenir à la vie et d'y trouver un sens. C'est le langage qui s'offre à lui comme le moyen pour apprivoiser la souffrance, permettant de faire renaître la substance de la mémoire, qui est l'essence de l'existence: « Quand il (le brigadier) fut à peu près redevenu un homme normal – c'est-à-dire un homme capable d'accorder [...] quelque pouvoir à la parole, quelque intérêt pour les autres et lui-même à un récit, à essayer avec des mots de faire exister l'indicible » (348). Il est nécessaire

que le narrateur traverse une mort symbolique pour pouvoir renaître régénéré par l'écriture. Sans la guerre et d'autres épreuves, Simon ne serait pas devenu écrivain, comme si la fonction de l'écriture était de lutter contre le chaos par la création d'un cosmos d'un autre ordre – ordre symbolique atteint dans et à travers le langage, un ordre succédant au désordre (Vareille, 100).

L'écriture, comprise comme acte performatif qui fait exister ce qu'elle désigne, est mouvement et devenir, à l'image de l'acacia que le narrateur décrit à la fin. Au deuil et au désarroi initial dans le chapitre I, « pas un arbre, pas une herbe, sauf des bouquets d'orties, n'avaient repoussé » (20), le narrateur contraste ici la fécondité de l'acacia, arbre du printemps.

Un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur, et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles semblables à des plumes palpitant faiblement sur le fond de ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité. (380)

L'image de cet arbre a un statut privilégié en raison de la position stratégique qu'elle occupe dans le texte: d'une part elle lui donne son titre et d'autre part elle sert de clôture. L'influence de cet arbre dans la conclusion vient de ce qu'une de ses branches « touchait presque le mur », et qu'on pouvait facilement voir « les plus proches rameaux éclairés par la lampe » (380). À la contiguïté spatiale s'ajoute la contiguïté temporelle, les feuilles sont « comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait » (380). L'image de l'arbre fournit le paradigme de l'action racontée dans le roman en même temps qu'elle figure sa transmutation en un projet d'écriture (Poiana, 730).

La décision d'écrire comprend une étape nécessaire de la métamorphose individuelle du brigadier. Le narrateur insiste sur le rôle des ébauches non seulement parce qu'elles marquent les étapes de son œuvre, mais surtout parce qu'elles relèvent son effort de réintégrer le rythme ordinaire de la vie après l'expérience déstabilisante de la guerre. Un parallèle est ainsi établi

entre le personnage du brigadier qui a besoin de temps pour retrouver le rythme de l'existence civile et la manière dont le récit est produit, par étapes successives dont la rédaction (qui passe d'abord par une étape orale) a besoin de temps.

L'Acacia est un roman autoréflexif dont la « révolution » est d'abord marquée par la fin du texte qui signale le début de l'écriture, mais aussi par la reprise, à la fin, du thème de la recherche du père par laquelle commence le livre. La production écrite du fils répond en effet non seulement à sa propre recherche identitaire, mais se profile aussi comme un écho à la recherche de la sépulture du père à laquelle est consacré le premier chapitre. Le roman peut donc être lu à la fois comme l'avènement d'un écrivain et comme la commémoration du géniteur disparu.

Dans *L'Acacia*, Simon arrive à réconcilier sa fascination pour le passé et l'écriture d'une histoire et d'une identité en train de se faire, deux notions apparemment contradictoires. Alors que de nombreux auteurs ont choisi d'écrire de façon anachronique, l'originalité de Simon consiste à représenter le passé non pas comme une séquence chronologique perturbée, mais comme une réalité dans le présent de l'écriture. Simon centre son exploration des thèmes récurrents de l'histoire, la guerre et la généalogie, sur l'étude des traces, lues comme des marques du passé qui ne peuvent être interprétées que dans le présent. En perturbant la structure tendue et les références déictiques ainsi que la chronologie, Simon crée une narration temporelle qui échappe aux configurations traditionnelles et qui l'aide à s'approprier son héritage. « The serenity of *L'Acacia* springs ultimately from the writer's confidence that he has replaced his family tree with a tree of his own devising: his parents, relatives and ancestors have become his children » (Duncan, 152). Pour reprendre la citation de Derrida dans *De quoi demain... Dialogue*, à travers l'écriture de *L'Acacia*, Simon prend la responsabilité de ce qui vient avant lui en assimilant sa propre expérience dans la Deuxième Guerre Mondiale et en mettant en question les

représentations de ses parents. Il prend aussi la responsabilité de ce qui est à venir en établissant un dialogue avec ses devanciers pour rester avec ce qu'il croit pertinent dans son identité présente. Ainsi, l'écriture de *L'Acacia* est génératrice et performative puisque Simon invente son nom à travers elle. En effet, la signature de Simon est justement sa généalogie inversée.

Conclusion

L'Acacia se présente comme un livre composé dans un apparent désordre chronologique. En rapport direct avec l'expérience historique de la guerre, c'est la remémoration avec ses blancs, ses flous, ses obsessions et ses crispations qui commande la progression du récit. Une telle dispersion de l'ordre et une telle subtilité des renvois et des analogies incitent le lecteur à une vigilance qui se transforme vite en activité d'enquêteur. Incité par sa frustration et par sa curiosité, le lecteur collecte et met en composition des indices dont l'auteur semble avoir pris plaisir à jalonner son texte. « Je ne cherche pas, je trouve », disait Picasso. Claude Simon, au contraire, trouve en cherchant. Ainsi, son écriture a le pouvoir de nous enchanter par l'obstination d'une quête.

Dès le début du roman, le lecteur n'arrête pas de se poser des questions : Qui se cache derrière tous ces pronoms « il », « elles », « lui » ? En quelle période sommes-nous ? Est-ce que la tombe du père est bien la sienne ? Dans le deuxième et le troisième chapitres on commence à voir les correspondances entre le père et le fils, mais on se demande encore : quelle place le narrateur donne-t-il à ses parents et leurs familles ? Qu'est-ce qui distingue ces deux « il », c'est-à-dire le père et le fils ? En effet, un personnage n'est pour Claude Simon jamais défini par un nom propre, mais par un ensemble de caractéristiques, de relations et d'événements récurrents qui en constituent l'unicité. Rendre présent n'est pas nommer, mais donner à sentir et mettre en réseau. Dans les descriptions de la guerre, Simon refuse également la nomination. C'est la monstruosité vertigineuse et cataclysmique de la guerre que l'écrivain veut faire ressentir et donner à voir à son lecteur, suivant une démarche descriptive et sensitive. Le champ de bataille se déplace ainsi sur la page et face à une expérience extra-ordinaire, le lecteur est forcé à se

battre contre lui-même, à sentir de manière contextualisée. Utilisant le concept de la différance de Derrida, le lecteur ne peut pas projeter son univers de référence dans le monde narré dans *L'Acacia* parce qu'il n'a pas vécu les expériences de Simon et il reçoit ce récit rétrospectif de façon différée. La nomination dans le roman serait donc inutile et inefficace dans la mesure où elle dévierait l'attention vers une existence préétablie et transparente. Le lecteur doit ainsi faire face à une histoire concrète mais morcelée, indéterminée et souvent confuse. L'aventure d'une écriture devient aussi l'aventure d'une lecture.

L'auteur lui-même déchiffre des traces, comme l'attestent les témoignages, cartes postales et photographiques dont il fait usage. Le récit ne commence jamais par la cause première, il y a déjà eu d'autres représentations du monde avant celle qu'il propose. Dès le premier chapitre, l'enfant ne voit et ne comprend pas le monde à travers ses propres yeux, mais à travers le récit d'une des trois femmes : « Peu à peu le débit de la voix qui racontait au garçon l'histoire sans fin ralentissait [...] l'histoire continuant par bribes, hachée [...] » (22). Il semble que l'histoire du narrateur constitue au départ un magma peu interprétable. Néanmoins, ce magma offre la possibilité de (re/dé)formation progressive. Par exemple, Claude Simon reprend à trois fois la mort du père. La première narration est héroïque ; la seconde est moins monumentale et moins assertive ; et la troisième met complètement en doute les versions précédentes. Simon fait ainsi le procès de tous les récits de ces sortes d'événements, qui peuvent être déformés « dans le but inconscient de les rendre conformes à des modèles préétablis » (326). Simon se garde de ce travers en décevant systématiquement son lecteur et en refusant l'ordre du genre romanesque et autobiographique. S'il renonce à donner un sens à son récit c'est pour mieux préserver la « signification » des indices dans le présent de l'écriture. Conscient de ses

limites et de sa partialité, Simon laisse dès lors aussi au lecteur suffisamment d'espaces et de liberté pour construire du sens dans le présent de la lecture.

Le désordre des représentations et des récits s'articule peu à peu en destin.

L'impossibilité d'écrire une fois pour toutes la mort des parents montre qu'ils ne sont pas morts pour le narrateur, mais vivants dans le ressassement de son écriture. Le lecteur, bénéficiant de son extériorité, peut construire ce destin et trouver un sens là où il n'est pas apparent. Engagé dans l'interprétation des indices dont l'auteur livre certaines réponses, le lecteur prolonge la liberté et la créativité auxquelles Simon l'invite. Toutefois, c'est dans une sorte de fraternité avec l'auteur qu'il le fait : ayant lui aussi le sentiment que tout a déjà été dit ou écrit, le lecteur cherche passionnément du sens dans un monde où les lieux et les temps sont fractionnés et semblent s'articuler en destins. *L'Acacia* devient ainsi une sorte de miroir pour le lecteur à travers le présent de la lecture. Comme Simon l'a fait avec ses souvenirs et d'autres représentations, nous essayons d'organiser le récit et de créer du sens. Envisagé ainsi, c'est de nous que parle également le roman ! Devant composer notre interprétation de cette histoire avec et contre des récits hérités et des représentations prédéfinies, nous partons à la recherche de notre vérité et du lieu à partir duquel nous pourrions écrire, sur une page blanche, notre propre histoire. Ou comme Derrida le dit, nous cherchons la (ré)appropriation de notre histoire pour pouvoir signer en son nom propre.

Claude Simon est constamment fidèle au principe majeur de son art, énoncé dans son discours de récipiendaire du Prix Nobel : « Non plus démontrer [...] mais montrer, non plus reproduire, mais produire, non plus exprimer, mais découvrir » (29). Néanmoins, les découvertes de l'écrivain n'ont pas de fin et ne sont pas stables; elles s'articulent entre le passé, le présent et le futur mais elles se conjuguent toujours au présent. Déjà à la recherche d'une tombe, d'une

origine dans les premières pages du roman, encore devant une feuille blanche à la dernière, le narrateur est condamné au présent, à la remémoration des souvenirs et des sensations, au ressassement de bribes de sens et à leur réorganisation en fonction des urgences et goûts du présent. *L'Acacia* est un jeu de reflets et d'échos, de leitmotiv, d'enchaînements et de correspondances. Pour le lecteur, « lire, c'est lier » et pour l'écrivain, « écrire, c'est lier ». Tout langage organisé produit du sens, chez Claude Simon, cette organisation est remarquable puisqu'elle arrive à montrer, produire et découvrir une réalité chaotique. Refusant la totalisation rationnelle du modèle classique, Simon met en mouvement la réflexion du lecteur, souvent à la faveur d'un détail concret, de l'activité de recomposition diégétique, d'identification référentielle et de construction sémantique. Le lecteur est ainsi invité à faire partie du roman à travers sa propre quête du sens et tout comme le narrateur simonien, il doit trouver une signification et élire une tombe sans jamais avoir la certitude absolue d'une signification stable ou donnée une fois pour toutes.

Bibliographie

- Andrès, Bernard. *Profils du personnage chez Claude Simon*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- Augé, Marc. *Les Formes de l'oubli*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 1998.
- Barthes, Roland. *La Chambre claire*. Paris: Gallimard, 1980.
- Barthes, Roland. « L'effet de réel » dans *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 81-90.
- Bischof, Martin. « L'incipit de *L'Acacia* de Claude Simon ». *Versants*. 27 (1995): 115-30.
- Calle, Mireille. « L'Inlassable ré(a-e)ncrage du vécu » dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire. Textes, entretiens et manuscrits réunis par Mireille Calle*. Québec: Le Griffon d'argile, 1993. 3-25.
- Chambers, Ross. *Untimely Interventions: AIDS Writing, Testimonial, and the Rhetoric of Haunting*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2004.
- « Claude Simon. Chronologie ». *Les Éditions de Minuit*. Centre national du livre. 2012. Web. 27 nov. 2012.
- Dällenbach, Lucien. *Claude Simon*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.
- Dällenbach, Lucien. « La Question primordiale » dans *Sur Claude Simon*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1987. 64-93.
- Dauge-Roth, Alexandre. « Autobiographie et biographies parentales dans *L'Acacia* ». *La revue des lettres modernes*. 1335-1342 (1996): 127-52.
- Derrida, Jacques. « La Différance » dans *Théorie d'ensemble*. Paris: Éditions du Seuil, 1968. 41-66.

- Derrida, Jacques et Élisabeth Roudinesco. « Choisir son héritage » dans *De quoi demain...Dialogue*. Paris: Fayard/Galilée, 2001. 11-40.
- Duncan, Alastair. *Claude Simon. Adventures in Words*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Duranteau, Jacques. « Claude Simon : “Le roman se fait, je le fais et il me fait” ». *Les Lettres Françaises*. 1178 (1967): 13-19.
- Gleize, Joëlle. « Comme si c’était une fiction: sur un dispositif analogique dans *L’Acacia* de Claude Simon ». *Michigan Romance Studies*. 13 (1993): 81-102.
- Hamon, Philippe. « Un discours contraint » dans *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 119-181.
- Kaempfer, Jean. *Cours d’introduction à l’interprétation littéraire. La voix narrative*. Lausanne: Université de Lausanne, 2003.
- Kaempfer, Jean et Raphaël Micheli. *La temporalité narrative*. Lausanne: Université de Lausanne, 2003.
- Kaempfer, Jean et Filippo Zangui. *La perspective narrative*. Lausanne: Université de Lausanne, 2003.
- Minich Brewer, Mária. *Claude Simon: Narratives without Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1995.
- Mougin, Pascal. *Lecture de L’Acacia de Claude Simon. L’imaginaire biographique*. Paris: Lettres modernes, 1996.
- Neri, Guido. « Lectures d’Histoire » dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire. Textes, entretiens et manuscrits réunis par Mireille Calle*. Québec: Le Griffon d’argile, 1993. 93-102.

- Poiana, Peter. « *L'Acacia* de Claude Simon: la voie du sensible ». *Romantic Review*. 86.4 (1995): 721-34.
- Ricardou, Jean. *Problèmes du Nouveau Roman*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1967.
- Rifaterre, Michael. « L'illusion référentielle » dans *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982. 91-118.
- Roubichou, Gérard. « La Mémoire des mots » dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire. Textes, entretiens et manuscrits réunis par Mireille Calle*. Québec: Le Griffon d'argile, 1993. 83-92.
- Simon, Claude. *Discours de Stockholm*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1986.
- _____. *Le Palace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1962.
- _____. *L'Acacia. Postface de Patrick Longuet*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1989.
- Van Rossum-Guyon, Françoise. « Un regard déchirant. À propos de *L'Acacia* » dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire. Textes, entretiens et manuscrits réunis par Mireille Calle*. Québec: Le Griffon d'argile, 1993. 119-130.
- Vareille, Jean-Claude. « *L'Acacia* ou Simon à la recherche du temps perdu ». *La revue des lettres modernes*. 1052-1057 (1992): 95-118.
- Vidal, Jean-Pierre. « L'Écriture orpheline » dans *Claude Simon. Chemins de la mémoire. Textes, entretiens et manuscrits réunis par Mireille Calle*. Québec: Le Griffon d'argile, 1993. 69-81.