

# **L'ACACIA DE CLAUDE SIMON: L'écriture à l'épreuve du tragique**

MARIA DE JESUS CABRAL  
Université de Coimbra – CLP  
mariajesu@gmail.com

## **Résumé**

Devant les fils intriqués de la mémoire, comment mettre en scène le “cadavre noir de l'Histoire” avec toujours le spectre de la guerre et son cortège de deuils et de séparations en toile de fond?

Publié en 1989, quatre ans après l'obtention du prix Nobel, Claude Simon transpose dans *L'Acacia* le cheminement tragique d'une famille à travers une dissolution de références – personnelles, temporelles, spatiales – pour retrouver dans les mailles du récit les traces d'une destinée qu'une forme simplement romanesque n'est plus apte à représenter.

La page devient alors un lieu qui interroge les limites du roman, les limites du langage en entaillant une nouvelle écorce textuelle où le tragique fusionne avec le récit.

## **Abstract**

How is the violence of life staged, before the entangled threads of memory, the “black corpse of History”?

Published in 1989, four years after being awarded the Nobel Prize, Claude Simon's *Acacia* transposes the tragic journey of a family through dissolution of references – personal, time and space – to find the cracks in the narrative that trace a destiny which no simple novelistic form is able to represent.

The page becomes a place that questions the limits of the novel and the limits of language by engraving a text out of a new bark where the tragic merges with the story.

**Mots-clés:** *Acacia*, tragique, genre, Histoire langage

**Keywords:** *Acacia*, tragic, gender, History, language

Les arbres s'ennuient et, sous leur feuillage blanchi /.../ monte  
la maison en toile du Montreur de choses Passées.

(Stéphane Mallarmé, "Le Phénomène futur")

Dans sa "Conférence prononcée à Athènes en 1955" – intitulée 'L'avenir de la tragédie', Albert Camus envisageait en ces termes le nouveau rapport entre tragédie et tragique:

Notre époque est tout à fait intéressante, c'est-à-dire qu'elle est tragique. Avons-nous du moins pour nous purger de nos malheurs, le théâtre de notre époque ou pouvons-nous oser l'avoir? Autrement dit, la tragédie moderne est-elle possible? (Camus, 1993: 1701).

Pertinente, dans le cadre de l'œuvre camusienne, une telle question ne présente pas un intérêt moindre chez d'autres auteurs œuvrant à la lisière des genres, et dont l'œuvre se relie de façon particulière à l'Histoire. C'est le cas de Claude Simon, chez qui le travail de l'écriture se joue *dans tous les sens de la corde*, pour rappeler une de ses formules les plus synthétiques<sup>1</sup>.

Mais revenons à Camus, pour saisir le contexte de son diagnostic et du questionnement qui s'ensuit. Partant du principe que l'époque contemporaine est tragique par nature, Camus prend le parti de questionner le concept de tragédie, qui fonctionne selon des catégories et un esprit de système. S'il est vrai, comme il le constate, que le modèle tragique universel des deux grandes périodes de la tragédie – la Grèce d'Eschyle et de Sophocle et les XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles en Occident – plaçait le genre "à des siècles charnières, à des moments où la vie des peuples est lourde à la fois de gloire et de menaces, où l'avenir est incertain et le présent dramatique", ce modèle ne reste pas moins anachronique et inapproprié à rendre la situation contemporaine, issue d'demi-siècle de bouleversements et de déchirures de toutes sortes, les formes d'antan se révélant "toutes imprégnées par la notion du divin et du sacré et d'autres formes animées au contraire par la réflexion individuelle et rationaliste" (Camus, 1993: 1701-1702).

Soulevant la question "Qu'est-ce donc qui pourrait faire espérer une renaissance de la tragédie parmi nous?" le conférencier radicalise son jugement pessimiste et va jusqu'à dessiner une troublante analogie entre tragique et histoire, entre tragique et genre humain: "rationnel et démesuré à la fois, il est le monde de l'histoire. Mais à ce degré de démesure, l'histoire a pris la face du destin" (*idem*). Aussi, la théorie aristotélicienne et, à plus forte

---

<sup>1</sup> Voir "Dans l'arc du livre il y a toute la corde", entretien avec M. Calle-Gruber, *Nuit Blanche*, printemps 1999, n°74, pp. 55-60.

raison, la *catharsis* – la fin thérapeutique que le philosophe grec assignait à la tragédie – paraît-elle à ses yeux inapte à rendre la dimension tragique inhérente à l'époque contemporaine, ce qui l'amène à se demander si “le déchirement intérieur trouvera parmi nous une expression tragique” (Camus, 1993: 1701). Délaissant la *poétique*, Camus plaçait ainsi la question de l'Histoire au cœur de sa réflexion sur le tragique.

Si, malgré tous ses soupçons, Camus croit à la possibilité d'une '*renaissance de la tragédie*' c'est au titre du rôle et de la valeur qu'y assume la révolte contre l'ordre établi: une responsabilité nouvelle incombée à l'être humain. On songe évidemment à *l'Homme révolté* et à des formules matricielles comme “Et vivre c'est ne pas se résigner” ou “Je me révolte donc nous sommes” mais aux réflexions mêmes de l'écrivain sur son rapport au réel. Ce passage de son *Discours de Suède* est à cet égard exemplaire: “L'œuvre la plus haute sera toujours, comme dans les tragiques grecs, dans Melville, Tolstoï ou Molière, celle qui équilibrera le réel et le refus que l'homme oppose à ce réel, chacun faisant rebondir l'autre dans un incessant jaillissement qui est celui-là même de la vie joyeuse et déchirée. Alors surgit, de loin en loin, un monde neuf, différent de celui de tous les jours et pourtant le même, particulier mais universel, plein d'insécurité innocente, suscité pour quelques heures par la force et l'insatisfaction du génie” (Camus, 1957: 26).

En effet, “après avoir fait un dieu du règne humain, l'homme se retourne à nouveau contre ce dieu. Il est en contestation /.../ partagé entre l'espoir absolu et le doute définitif. Il vit donc dans un climat tragique”. Ceci explique – conclut-il – “que la tragédie veuille renaître” (Camus, 1993: 1709). Dans la foulée, il souligne l'importance de faire des “tentatives, dans des voies chaque fois différentes et des styles dissemblables, pour approcher cette tragédie moderne” (*idem*: 1713).

Le texte de Camus touche une problématique fondamentale, non seulement du point de vue historique et philosophique – l'histoire de la tragédie ayant toujours suivi *pari passu* celle de la philosophie – mais du point de vue épistémologique même, liée à la définition du tragique, qui est souvent confondu avec la tragédie en tant que genre littéraire. Tel est aussi le sens des réflexions de George Steiner dans son étude “Tragedy, Pure and Simple” (1996):

As we look back, the list of tragedies, 'pure and simple' is very short. A handful of ancient Greek plays (about whose qualifying context we cannot be certain); Marlowe's *Faustus*, if we subtract the comic sub-plot; *King Lear*, perhaps, and, most certainly, *Timon*; the three or four supreme plays of Racine; Buchner's *Woyzeck*; some moments in Ibsen and, perhaps, Strindberg; the metaphysical guignol of Beckett (Steiner, 1996: 534).

Plus récemment, dans son ouvrage de 2002 intitulé *Le Tragique*, Marc Escola montre que la configuration du tragique peut s'inscrire dans d'autres genres littéraires et les termes pour en rendre compte comprennent d'autres enjeux; au point que la définition de tragique devient elle-même problématique et ne peut être abordée que de façon interne à chaque forme esthétique. En l'envisageant sous le prisme de la rhétorique, Marc Escola prône que le tragique relève avant tout d'un effet; ce n'est donc pas dans l'objet lui-même mais dans la perception de cet objet que réside le tragique:

Le prédicat de 'tragique' nomme moins une qualité intrinsèque de l'événement qu'une façon de le percevoir ou de le configurer par sa mise en récit" (Escola, 2002: 12); Ce qui donne forme au tragique est ce qui lui donne sens (*idem*: 40).

La variabilité et l'ouverture de la notion est par ailleurs bien mise en évidence par Dinah Ribard et Alain Viala dans *Le Tragique*, de 2002 également, où l'acception dépasse le discours métalittéraire pour exhiber désormais sa présence dans le domaine médiatico-social – journalistique notamment –, se référant par exemple à des phénomènes comme la situation des clochards à Paris ou les attentats du 11 septembre. La notion est donc devenue une sorte de catégorie mentale "fix[ant] certaines manières de percevoir la réalité": "là réside [...] un des rôles de l'art en général, et de l'art littéraire en particulier: il trace des façons de ressentir, et donc ensuite de penser, qui sont un fonds commun à une culture" (Ribard, Viala, 2002: 316-318).

Si l'histoire voue le tragique à une multiplicité de significations et à une réactualisation permanente, c'est qu'il ne désigne plus un genre littéraire ou une convention poétique déterminés: il caractérise la crise de sens généralisée du monde moderne post guerres mondiales – qui fit vaticiner la fin de la littérature à des noms comme W. de Adorno, P. Celan ou Levinas, prolongeant l'image paradoxale du "chaos éternel" annoncé par Nietzsche dans *Le Gai Savoir*, à la fin du XIXe siècle.

Les propos de Camus produisent à ce titre des effets de résonance avec le roman *L'Acacia*, publié en 1989 qui inscrit la guerre à même le texte, dans l'écorce de la forme et la chair de l'écriture. C'est désormais au monde de se soumettre à la logique de l'œuvre, comme le suggérait le narrateur de *L'Herbe* (1958):

le propre de la réalité est de nous apparaître irréaliste, incohérente, du fait qu'elle se présente comme un perpétuel défi à la logique, au bon sens, du moins tels que nous avons l'habitude de les voir régner dans les livres (Simon, 1986: 71).

S'y profile un choix ontologique autant qu'esthétique entièrement cohérent avec le reste de l'œuvre, dont le maître mot est le *magma* – terme fréquent sous la plume de Claude Simon, depuis la préface d'*Orion aveugle* – et qu'il explique par ces termes dans son *Discours de Stockholm*:

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 (Simon, 2006: 25).

A l'image des œuvres qui l'ont précédée – *Les Géorgiques* (1981), *Histoire* (1967) ou *La route de Flandres* (1949), *L'Acacia* se nourrit de l'Histoire comme un arbre se nourrit de l'humus de la terre, du *magma* de l'Histoire avec un grand *h*, avec une *grande hache* puisque ce roman – un des derniers de Claude Simon – est aussi un tableau "immémorial, comme provenant des profondeurs de l'Histoire" (Simon, 1989: 241), de deux grandes guerres, identiques dans leur appétit dévastateur de:

... dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers, sans compter les harnachements, les selles, les armes, les éperons même, dans son insensible et imperforable estomac d'autruche où les sucs digestifs et la rouille se chargeraient de tout réduire, y compris les mollettes aux dents aigües des éperons, en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes... (*idem*, 243)

comme le dépeint ce passage de résonance apocalyptique où les cavaliers de 1940 affrontent cet ennemi bestial mais sans visage, qui n'est plus que "le cadavre noir de l'Histoire" (*idem*).

C'est cette monstruosité pénible à ordonner que Claude Simon veut donner à voir et faire ressentir à son lecteur, suivant une démarche moins descriptive que sensitive, toujours en interaction avec celui-là. Il l'explique par ces mots dans son discours de Stockholm: "Non plus démontrer (...) mais montrer, non plus reproduire, mais produire, non plus exprimer, mais découvrir" (Simon, 1986:29).

D'une histoire, l'autre... La trame de *L'Acacia* se confond avec la destinée tragique de deux générations bouleversées par le cours de l'histoire de la première moitié du XXe siècle, et la barbarie répétée de deux conflits mondiaux. Si l'on s'aventurait à donner un sous-titre à *L'Acacia*, celui-ci pourrait être *histoire tragique d'une famille d'une guerre à l'autre*. Le roman s'ouvre sur un tableau – mot important de l'esthétique romanesque simonienne, souvent rapprochée à la peinture, mais il faut rappeler qu'il s'agit aussi d'un mot du théâtre. Une

veuve assez jeune (“au-dessous de la quarantaine”), “le visage absent et fantomatique”, accompagnée de ses deux sœurs et d’un orphelin, formant une “théâtrale et ténébreuse unité” parcourt les champs dévastés de 1919, et cherche dans des cimetières aussi improbables que son espoir des traces de son mari, tombé au combat en août 1914. Elle a la pose et la résignation de l’héroïne tragique, aussi bien dans les images de jeunesse “comme si [...] elle se savait destinée à quelque chose d’à la fois magnifique, rapide et atroce qui viendrait en son temps” (Simon, 1989: 117) comme à l’autre bout de sa vie, au début du roman:

Elle ne se plaignait pas, ne récriminait pas. On aurait dit qu’elle accueillait l’inconfort, les charrettes, les camions, les chauffeurs de taxi qui la volaient, les plats grailonneux, les lieux d’aisances malpropres et les bols d’acre café avec une tragique satisfaction (Simon, 1989: 15).

Cette déconstruction de la linéarité ne s’accorde pas seulement au caractère remémoratif et fragmentaire du récit simonien; elle renforce la valeur intensive et itérative du temps affichée en exergue à *L’Acacia*, où Claude Simon cite T. S. Eliot:

Time present and time past  
Are both perhaps present in time future,  
And time future contained in time past.  
{If all time is eternally present  
All time is unredeemable}

Le roman se présente en effet tout entier régulé par la répétitivité. À précisément vingt-cinq ans d’écart, la date du 27 août marque aussi bien la mort du père (en 1914) que la mobilisation du fils (en 1939). Le dispositif analogique traduit le mouvement cyclique et tragique de l’histoire, indissociable de l’absolue fatalité de la guerre “comme si à vingt-six ans d’intervalle le désastre et la désolation devaient revenir frapper aux mêmes lieux” (Simon, 1989: 266). Le caractère itératif de l’incipit du roman: “*elles allaient d’un village à l’autre et dans chacun /.../ d’une maison à l’autre...*” confère au récit ce même mouvement tragique qui se joue dans la sphère familiale mais qui s’inscrit plus en profondeur dans le magma de l’Histoire évoqué par Claude Simon pour rappeler l’essence intemporelle de la guerre, qui est aux yeux du romancier la “couche la plus profonde de notre temps historique”.

Ils auraient pu être les premiers hommes, dans la première forêt, au commencement du monde (Simon, 1989: 353).

Aussi, le chapitre I (1919) ne se rapporte-t-il pas au début de la diégèse dont le thème serait la Première guerre mondiale, mais se place au contraire à son terme, en décrivant la recherche d'une tombe par trois femmes en voiles de deuil et un enfant. C'est seulement au chapitre III (27 août 1914), soixante pages plus loin, relatant la montée au front, puis la mort d'un capitaine, que l'on peut nouer le fil avec la première scène (p. 62), puis avec une troisième, presque à la fin du roman où l'on retrouve le même scénario de la mort du personnage et la même référence symbolique à l'arbre: "adossé contre un arbre le visage caché par une nappe de sang gluant" (Simon, 1989: 325). Le procédé est permanent et oblige le lecteur à assembler et à relier les tableaux entre eux. Si la chronologie est imbriquée, une panoplie de lieux sont également évoqués, traversés: de Madagascar jusqu'en Belgique, en Espagne ou à Moscou.

Pour comprendre cette esthétique qui rompt avec la linéarité narrative au profit du montage, il n'est pas inutile de rappeler les recherches des nouveaux romanciers pour contrarier les paradigmes narratifs dominants qui, à en croire Robbe-Grillet "impos/aient/l'image d'un univers stable, cohérent, continu, univoque, entièrement déchiffrable" (Robbe-Grillet, 1963: 31) et qui se résout, chez ce dernier, par des alliances avec la technique cinématographique. Or le travail de Claude Simon semble aller davantage dans l'ordre du montage pictural et littéraire, ce qui est particulièrement sensible dans les titres de chapitres qui superposent des niveaux temporels – dans un sens ascendant, comme au chapitre V (1880-1914) ou, dans un ordre inverse, comme c'est le cas du chapitre VII (1982- 1914) créant, à l'intérieur même de ces fragments des points de contact et des passages entre bribes textuelles. Il en résulte une dynamique visuelle qui nie le statique, le stable, le défini pour jouer sur les distorsions, les variations et les modulations à ressort spectaculaire, qui sollicitent tous les sens du lecteur. L'on saisit clairement la force dramatique d'une telle démarche dans le rythme et la structure intime de la phrase suivante, qui traduit la cadence foudroyante du train contre les rails, métonymie de la guerre grondante et inexorable, que rien ne peut arrêter:

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 (Simon, 1989: 170)

Outre les verbes de sensation et de mouvement, l'adjectivation effrénée, les comparatives et le recours aux déictiques spatiaux placent le lecteur au cœur d'un scénario de fer et de feu.

Relié à la guerre, le deuil est une source constante de tension dans *L'Acacia* et renforce la conscience déchirante d'une unité recherchée et à toujours déçue. Un réseau sémantique très étroit se dessine, dès les premières pages, autour des mots 'noir', 'ténèbres' – et ses dérivés 'ténébreuse', 'enténébré' –, 'nuit', 'sombre', 'grisâtre', et participe à la construction d'un tableau "sombrement tragique" (Simon, 1989: 22). Il trouve son expression la plus symbolique dans le cri de l'oiseau, héraut de mauvais augure, qui vient rompre le silence pétrifiant du cimetière, à la fin du premier chapitre, pour révéler le dénouement fatal de la recherche des femmes. Une scène de reconnaissance de la vie dans ce qu'elle a de plus douloureux, de plus éphémère et de plus fragile, d'une génération à l'autre:

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 /.../ immobiles, les lèvres immobiles, dans leurs immobiles visages ravinés... (Simon, 1989: 26)

Certes, comme il a été remarqué par la critique, la guerre et le deuil sont des thèmes obsessionnels dans l'œuvre de Claude Simon qui les a vécus au plus profond de soi, ayant perdu son père en 1914, sur les champs de bataille, sa mère, morte dix ans plus tard; ayant lui-même, à l'image de nombreux écrivains de sa génération, vécu le traumatisme de la Seconde Guerre et la débâcle de mai 1940. Claude Simon, est-il bon de le rappeler, est né en 1913, année qui constitue une sorte de borne symbolique, entre la Belle époque – douce et cruelle à la fois, comme on le sait – et la tragédie guerrière de 1914, vingt-cinq ans précisément avant la deuxième Grande Guerre et tous les désastres qui s'ensuivirent. On sait par ailleurs que le romancier a lui-même établi ce lien entre sa vie et son œuvre, confiant, en 1984 – soit cinq ans avant la parution de *l'Acacia*:

C'est à partir de *l'Herbe* que mes romans sont devenus pratiquement autobiographiques (Genin, 1997: 158).

Il n'est nullement question dans cet article de revenir sur le rapport entre fait et fiction dans *l'Acacia* où le je est tout simplement banni, au profit du *jeu* multiple qui se manifeste et se déploie dans le mouvement de la création: "Je est d'autres. D'autres choses, d'autres odeurs, d'autres sons, d'autres personnes, d'autres lieux, d'autres temps..." (Simon, 1947: 174-175) avançait Claude Simon dès *La Corde raide*, en reprenant une célèbre citation de



Rimbaud. Maints critiques, parmi lesquels Jean Starobinski ou Dominique Viart<sup>2</sup>, ont bien montré l'insuffisance du label autobiographique pour une œuvre hybride et complexe, où le geste de l'écriture est de l'ordre du questionnement plus que du schéma préétabli, où l'avènement des sensations réelles, rêvées ou rebroussées l'emporte sur l'événement; où la "mémoire inquiète", au dire de Dominique Viart (1997) est à l'origine de l'écriture et en constitue l'élément catalyseur premier. Ce qui importe le plus c'est de comprendre comment l'écrivain supplée au réel chaotique par sa propre recreation verbale qui est censée apprivoiser ses souvenirs. C'est la mémoire, où souvenirs et sensations se bousculent dans un dédale confus que l'écrivain s'efforcera de loger, d'unifier dans la langue, comme il l'explique lui-même:

/il s'agit/ à partir de ce magma de souvenirs et de sensations qui est en moi et me constitue, [...] en tant qu'être sensible, de parvenir à un ensemble cohérent dans la langue qui me constitue en tant qu'être parlant et par conséquent pensant (Viart, 1997:36).

Si *L'Acacia* cristallise les obsessions de l'homme, l'enjeu véritable de l'écrivain est d'agencer ce magma disparate, de l'orchestrer dans le territoire de la langue, qu'il peut manier, épuiser, exacerber à sa guise, dans un geste qui, s'il ne conjure pas l'Histoire, peut, du moins, trouver une issue, comme l'a découvert, rappelons-le, Proust à la fin du *Temps retrouvé*... au seuil du roman moderne: "Là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue". Ne peut-on trouver dans cet élan une tentative pour renverser, même provisoirement, le sentiment de perte, de deuil, en celui d'une joie primordiale et de "noces avec le monde", pour rappeler Camus? N'est-ce à cet enjeu à la fois éthique et esthétique que tient aussi bien le dessein de la *Recherche* de Proust que le projet du Livre "architectural et prémédité" de Mallarmé? Claude Simon, qui, à propos du rapport de l'œuvre à la réalité, a pu écrire que celle-ci "se présente comme un perpétuel défi à la logique" (Simon, 1986: 72) ne désavouerait pas la fameuse prémisse mallarméenne du "monde fait pour aboutir à un beau livre".

Animée d'un pouvoir exceptionnel, la littérature s'offre alors comme une *issue* qui s'ouvre la possibilité d'un jeu multiple de correspondances avec le monde tant il est vrai "qu'entre le moindre point de notre passé et tous les autres un riche réseau de souvenirs ne laisse que le choix de communications" (Proust, 1990:191). L'écriture devient plus que jamais le lieu virtuel, riche de tous les possibles – Mallarmé parle des "Glorieux mensonges" ou de la Fiction comme "le procédé même de l'esprit humain" (Mallarmé 1998: 504) – une

---

<sup>2</sup> Dominique Viart cite Jean Starobinski qui considère l'œuvre de C. Simon comme "la reconstitution d'un moi vivant à partir de ses ruines" (Viart, 1997:34).

promesse de sens qui célèbre le mystère des rapports des mots au monde, qui est aussi celui de l'homme à l'univers. Celui de la chair et de l'esprit.

Chemin faisant, le "démon de l'analogie" de la modernité convie à inventer de nouvelles formes et de nouveaux croisements génériques et interartistiques. Plus question de figer le récit dans une logique chronologique et linéaire, l'œuvre d'art devient multiforme, s'inventant de nouveaux modes de représentation au-delà de la traditionnelle *mimésis*. Ces principes que l'on retrouve déjà dans la production symboliste – l'art romanescque d'un Rodenbach à la croisée entre roman et poésie, le théâtre poétique de Mallarmé et de Maeterlinck – se retrouvent, comme nous le savons, au cœur des recherches du nouveau roman dont ressort peu ou prou l'œuvre Claude Simon. Nathalie Sarraute affirmait souvent ne pas pouvoir tracer de frontières entre roman et poésie. L'écriture de Claude Simon possède cette singularité particulière de s'offrir par tableaux, par bribes non recollées issues du magma intérieur – inquiet et douloureux – formé par les souvenirs et les sensations. Dans l'entretien avec Nathalie Sarraute, l'écrivain souligne ceci: "je ne comble pas les vides, ils demeurent comme autant de fragments" (Genin, 1997: 288) et revient sur ce sujet dans ses déclarations à Philippe Sollers en 1997, à l'occasion de la parution du *Jardin des Plantes*, en 1997:

A partir du moment où on ne considère plus le roman comme un enseignement, comme Balzac, un enseignement social, un texte didactique, on arrive, à mon avis, aux moyens de composition qui sont ceux de la peinture, de la musique ou de l'architecture<sup>3</sup>.

*L'Acacia* compose une fresque complexe et en douze tableaux non successifs dans l'ordre des événements. En rapport direct avec l'expérience historique de la guerre dont la portée tragique a marqué toute son œuvre, c'est le mouvement de la mémoire avec ses brèches, ses flous et ses crispations qui commande et façonne le récit, tout articulé avec l'Histoire – à cet égard Claude Simon se détache des nouveaux romanciers comme Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute ou même Michel Butor – mais que le processus esthétique constitue en édifice distinct et autonome. Un roman qui se heurte à ses propres limites "se rétrécissant ou plutôt se rétractant, redoublant d'éclat /.../ puis plus rien /.../ comme dans un théâtre où les machinistes auraient allumé, modulé des rampes successives de projecteurs" (Simon, 1989: 205), dirons-nous, reprenant à notre compte le début du chapitre VII (1982-1914) qui nous semble pouvoir illustrer le mécanisme générique de l'œuvre. Le sens tragique le plus profond a été réactivé dans *L'Acacia* étant donné que le roman met en avant la compassion et la terreur, deux éléments consubstantiels à la tragédie antique. Le

---

<sup>3</sup>Entretien avec Claude Simon", *Le Monde*, 19 septembre 1997 (disponible à l'adresse [http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id\\_article=317](http://www.pileface.com/sollers/article.php3?id_article=317); article consulté le 18 octobre 2009).

'message', en tout cas, dépasse aussi bien le moment historique que le support esthétique, le *cri* que nous avons isolé plus haut prenant une résonance dramatique intemporelle. Vu de plus loin, il peut porter la voix de ce tragique inhérent à l'homme, ce "bruit et /cette/ fureur d'une histoire démentielle" qu'évoque Camus dans *L'Homme révolté*.

*L'Acacia* s'ouvre sur le deuil et se referme sur l'écriture. A la fin du roman (en 1940) le jeune brigadier de retour de la débâcle, s'efforce de revenir à la vie et d'y trouver un sens. C'est symptomatiquement le langage qui s'offre à lui comme le moyen vital pour sublimer la souffrance, permettant de faire renaître de ses cendres 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 (Simon, 1989: 348).

De même, l'écriture, comprise comme acte performatif qui fait exister ce qu'il désigne, est mouvement et devenir, forme et substance, à l'image de l'arbre. Ainsi le suggèrent les dernières phrases du roman, où les feuilles de l'arbre de l'acacia et celles de la page sont inextricablement reliées par le geste et le souffle humains:

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 (Simon, 1989: 380).

Au deuil et au désarroi initial, l'écrivain vient opposer ici la fécondité de l'acacia, arbre de printemps associé à toute une symbolique de vie et d'immortalité dans la tradition judéo-chrétienne – de l'arche de l'Alliance à la couronne du Christ. Son *choix*<sup>4</sup> est d'autant plus singulier – d'autant plus artistique – que cet arbre aux fleurs mellifères – telles les aubépines de *La Recherche* – ne peut se développer sans le travail fourrageur des fourmis, qui en garantit la croissance. Où l'on rejoint encore Proust et les dernières pages du *Temps*

---

<sup>4</sup> Je souligne. L'étymologie du mot s'inscrit dans le terme religieux *hérésie* (du grec αίρεσις). Il est utilisé par Mallarmé dans "Hérésies Artistiques" (1862), qui est un de ses premiers textes de réflexion méta-littéraire où Mallarmé commence par affirmer que "toute chose sacrée qui veut le demeurer s'enveloppe de mystère" (Mallarmé, 2003: 360).

*retrouvé* sur “la loi cruelle de l’art” qui se doit de *re-susciter* “l’herbe non de l’oubli mais de la vie éternelle, l’herbe drue des œuvres fécondes où les générations viendront faire gaîment, sans souci de ceux qui dorment en dessous, leur ‘déjeuner sur l’herbe’”. La douleur, le deuil intrinsèques à l’existence sont le magma mais aussi la source de la (re)naissance qui *palpite* en dessous des feuilles, les *éveille*, les *ébroue* et les *secoue* de l’intérieur.

Le livre devient “frémissant feuillage étendu, comme offrande” (Mallarmé, 2003: 476), pour revenir à Mallarmé. Et son sens se joue dans un *dés-équilibre*, par définition fragile, quelque part entre l’*arc* et la *corde* – où d’autres chercheront leur propre direction. Car aucun écrivain ne saurait contester l’ouverture de son œuvre, ni qu’une part d’invention revient au travail du lecteur.

## Bibliographie

- CAMUS, Albert (1965). *Essais*, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade.
- \_\_\_\_\_ (1958). *Discours de Suède*, Paris: Éditions Gallimard, coll. NRF.
- \_\_\_\_\_ (1993). "Conférence prononcée à Athènes sur l'avenir de la tragédie" in *Essais*, Paris: Gallimard, coll. Bibl. de la Pléiade, pp. 1699-1709.
- ESCOLA, Marc (2002). *Le Tragique*, Paris: Flammarion, coll. "GF-Corpus".
- GENIN, Christine (1997). *L'Expérience du lecteur dans les romans de Claude Simon, lecture studieuse et lecture poignante*, Paris: Honoré Champion.
- MALLARME, Stéphane (1998) "Notes sur le Langage", 'Œuvres inachevées', in *Œuvres complètes*, I, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 503-512.
- \_\_\_\_\_ (2003) "La fausse-entrée des sorcières dans *Macbeth*" (1897) in *Œuvres complètes*, II, Paris: Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, pp. 476-478.
- MICHEL, Bertrand (1987). *Langue romanesque et parole scripturale: essai sur Claude Simon*, Paris: Presses universitaires de France.
- MOUGIN, Pascal (1996). *Lecture de L'Acacia de Claude Simon: l'imaginaire biographique*, Paris: Lettres Modernes.
- NIETZSCHE, F. (1997). *Le gai savoir*, trad. Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, coll. Folio.
- PETER, Janssens (1998). *Faire l'histoire: Claude Simon*, Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion.
- PROUST, Marcel (1990) *Le temps retrouvé* (1927), Paris: Gallimard, coll. "Folio classique".
- RIBARD, Dinah, VIALA Alain (2002). *Le Tragique*, Paris: Gallimard, coll. "La Bibliothèque Gallimard".
- ROBBE-GRILLET, Alain (1963). *Pour un nouveau roman*, Paris: Minuit.
- SIMON, Claude (1947). *La Corde raide*, Paris: Éditions du Sagittaire.
- \_\_\_\_\_ (1989). *L'Acacia*, Paris: Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1986). *Discours de Stockholm*, Paris: Minuit.
- \_\_\_\_\_ (1986). *L'Herbe*, Paris: Éditions de Minuit, Coll. "Double".
- \_\_\_\_\_ (1999). "Dans l'arc du livre il y a toute la corde", entretien avec M. Calle-Gruber, *Nuit Blanche*, printemps 1999, n°74, pp. 55-60.
- STEINER, Georges (1996). "Tragedy, pure and simple", in: M.S. Silk (Ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Oxford University Press, pp. 534-547.
- VIART, Dominique (1997). *Une mémoire inquiète, La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris: Presses Universitaires de France.
- VIART, Dominique (1999). *Le roman français au XXème siècle*, Paris: Hachette.

