

Zeitschrift:	Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas
Herausgeber:	Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)
Band:	36 (1999)
Artikel:	La travail de l'écriture et de la mémoire dans les romans "Histoire et l'Acacia" de Claude Simon
Autor:	Vogel, Christina
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-266417

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 17.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LE TRAVAIL DE L'ÉCRITURE ET DE LA MÉMOIRE DANS LES ROMANS *HISTOIRE ET L'ACACIA* DE CLAUDE SIMON

L'étude qu'on va lire se propose de dégager deux aspects particulièrement caractéristiques de l'œuvre de Claude Simon. Pour atteindre cet objectif, dans le cadre limité du présent article, je travaillerai sur deux romans seulement : *Histoire* et *L'Acacia*¹.

Le premier aspect sous lequel j'examinerai les deux textes est le rapport entre les activités *se souvenir* et *écrire*. Pendant que les souvenirs particuliers sont des événements qui n'ont d'actualité que pour une mémoire qui les organise ensemble, les actes scripturaires sont des réalisations à chaque fois singulières de ce qui existe, en puissance, dans le système d'une langue. Cependant, ni la mémoire ni la langue ne préexistent aux actes, mnésiques et discursifs, qui les mettent en fonctionnement.

Concevoir la mémoire sous une forme statique est aussi insatisfaisant que réduire une langue spécifique à un système de signes. Il paraît beaucoup plus prometteur de modéliser la mémoire à l'exemple d'un réseau d'opérations potentielles et de considérer la langue comme une structure d'éléments virtuels dont le sens et la valeur dépendent de la nature des relations qui les prennent en charge. Conçue comme un processus dynamique, la mémoire participe à toute activité créatrice. Au lieu de simplement conserver et rappeler des phénomènes passés, elle évoque ce qui aurait pu se passer, englobant aussi ce qui existe sans se manifester. *Pouvoir se souvenir* est l'une des conditions favorables aux innovations – esthétiques ou autres.

¹ Les deux romans, *Histoire* et *L'Acacia*, ont été publiés aux Editions de Minuit, le premier en 1967, le second en 1989.

Or, il n'y a pas seulement une mémoire. Une multitude de mémoires se laissent distinguer: culturelle, historique, individuelle et collective². On reconnaîtra, par ailleurs, les différentes formes de mémoire liées à notre corps et à nos sens : les mémoires visuelle, auditive, gustative, olfactive et tactile. De plus, on pourrait séparer les activités conscientes de la mémoire de celles qui restent inconscientes. Bien d'autres typologies sont imaginables tenant compte de la mémoire des lieux et des visages.

En littérature, la mémoire est appelée à remplir un grand nombre de fonctions spécifiques, apparaissant sous les formes les plus diverses. Contrairement à la mémoire ordinaire, réduite à des activités banalisées, la mémoire littéraire vise à établir des rapports entre des phénomènes éloignés (des objets, personnages, sentiments ou événements), (ré-)actualisant des significations oubliées ou insoupçonnées. Dans l'œuvre de Simon, ce sont des assonances et des dissonances, des ressemblances et des différences sémantiques, syntactiques et rythmiques ou aussi des associations affectives et cognitives qui participent à l'éveil des souvenirs. Le travail d'écriture et l'activité de mémoire se mettent mutuellement en mouvement.

Le deuxième aspect que j'aimerais analyser est intimement lié à la problématique de la mémoire. Selon Heinz von Foerster, la mémoire est un autre mot pour exprimer l'idée d'une «Zunahme an innerer Organisation»³, une notion donc qui nous aide à concevoir une organisation interne qui s'accroît progressivement. La mémoire touche au problème fondamental du tout et de la partie. Dans cette perspective, les romans de Simon s'interprètent comme des essais visant à inscrire les innombrables morceaux de la réalité, vécue et perçue, dans un tout de signification. Comme le travail d'écriture implique celui de la mémoire, ses romans se lisent, en même temps, comme des tentatives préoccupées de ramener les souvenirs épars du monde phénoménal à une unité mentale, en les incorporant dans une structure qui fait sens pour l'instance qui (s')écrit et qui, en (s')écrivant, ne cesse de se souvenir.

² Dans ce contexte, on pense tout de suite au célèbre ouvrage de Maurice Halbwachs, *La Mémoire collective*, disponible dans une nouvelle édition critique, Paris, Albin Michel, 1997.

³ Voir Heinz von Foerster, *Sicht und Einsicht*, Braunschweig, 1985, p. 138.

Les études qui ont été consacrées, ces dernières années, à l'œuvre de Simon en ont souligné le caractère fragmentaire. Ma lecture des romans *Histoire* et *L'Acacia* s'attache, au contraire, à montrer que ces deux textes font partie intégrante d'un processus de totalisation. Lire Simon, c'est participer à un mouvement – à la fois scripturaire et mnésique – dans lequel les parties disséminées de l'œuvre s'articulent ensemble et s'instaurent, dans l'acte d'énonciation, comme totalité signifiante⁴.

Là encore, il convient de distinguer entre différentes formes de totalité⁵. Le rapport établi entre le tout et les parties peut être saisi et conceptualisé diversement. Il y a des totalités intégrales et des totalités universelles, des totalités fermées et des totalités ouvertes, situées, tantôt sous la catégorie *totus*, tantôt sous celle de *omnis*. On ne confondra pas des ensembles homogènes et cohérents avec des collections hétérogènes et incohérentes. Les romans de Simon n'obéissent pas aux mêmes opérations d'organisation que ceux de Balzac, par exemple. Ils ne prétendent ni «tout» intégrer, ni «tout» dire.

L'une des principales stratégies de cohérence, dans l'œuvre de Simon, est l'intertextualité ou, dans le même registre, l'intratextualité. Un réseau très dense de relations – installées aussi bien au niveau des signifiés qu'à celui des signifiants – rapproche les segments de texte, les uns des autres. Au premier regard, on observe le lien noué entre le début du roman *Histoire* et la fin de *L'Acacia*:

Histoire (début)

l'une d'elles touchait presque la maison et l'été quand je travaillais tard dans la nuit assis devant la fenêtre ouverte je pouvais la voir ou du moins ses derniers 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 irréel par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes comme animées soudain d'un mouvement propre (et derrière on pouvait percevoir se commu-

⁴ J'emprunte la notion de «totalité signifiante» et la conception du discours littéraire qu'elle implique à Jacques Geninasca, voir Id., *La Parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.

⁵ Pour ces distinctions, voir l'entrée «Totalité» in: A. J. Greimas / J. Courtés, *Sémiose. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979.

niquant de proche en proche une mystérieuse et délicate rumeur invisible se propageant dans l'obscur fouillis des branches), comme si l'arbre tout entier se réveillait s'ébrouait se secouait, puis tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité, [...]⁶

L'Acacia (fin)

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 immobilité⁷.

La fin de *L'Acacia* répète, en la reformulant d'une façon presque identique, la scène d'écriture évoquée au commencement d'*Histoire*. Or, c'est précisément l'apparente identité des deux passages qui attire notre attention sur leurs différences significatives. Loin de se concevoir comme une influence unilatérale, l'intertextualité correspond à un échange réciproque. Après la publication du roman *L'Acacia*, *Histoire* se lit autrement qu'avant. Bien sûr, il s'agit toujours du même objet textuel, paru en 1967, mais celui-ci s'actualise, après 1989, dans de nouvelles conditions de production et de réception du sens, s'interprétant dans un cadre discursif remodelé. Il s'ensuit que la production littéraire de Simon est un processus dont les clôtures ne sont point définitives : chaque nouveau roman rouvre des perspectives inédites et transforme l'œuvre romanesque dans sa totalité.

Tandis que le roman *Histoire* introduit un *je-narrateur* en position d'ouverture, *L'Acacia* évoque, en position de clôture, une instance de narration impersonnelle. *Histoire* lance le lecteur *in medias res* et le surprend par le commencement pronominal « l'une d'elles ». En l'absence de tout antécédent, on ne voit pas tout de suite ce à quoi se réfère

⁶ Claude Simon, *Histoire*, Paris, Minuit, 1967, p. 9.

⁷ Claude Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989, p. 380.

rent les premiers mots du texte. Le nom supposé par le renvoi anaphorique reste indéterminé et son éclaircissement suspendu. Il faudra patienter avant de trouver, mis entre parenthèses, le terme auquel le début se réfère : « l'obscur fouillis des branches ». Le désir du lecteur, soucieux d'identifier et de reconnaître les relations discursives (grammaticales, sémantiques et autres), n'est satisfait qu'après un long moment d'attente. Et aussitôt que la correspondance semble établie, elle se soustrait à nouveau à une détermination univoque, entrant dans un procédé de substitution.

Au fond, c'est seulement la fin de *L'Acacia* qui fera cesser l'ambiguïté de l'incipit d'*Histoire*. Le lecteur comprendra, rétrospectivement, que « l'une d'elles » anticipe l'expression « L'une des branches du grand acacia », inscrite sur la dernière page du roman publié en 1989. Après coup, les relations intertextuelles qui se trouvaient déjà, en puissance, dans *Histoire* parviennent à s'actualiser de telle sorte que les deux romans communiquent, l'un avec l'autre, par delà une distance de vingt ans. Des recherches génétiques ont mis en lumière un résultat qui mérite d'être mentionné dans ce contexte : le manuscrit d'*Histoire* porte les traces de titres qui ont été biffés par la suite ; il s'agit de « L'arbre » et « L'accacia » (*sic*) !

La présence d'importantes références intertextuelles entre le début du roman *Histoire* et la fin du roman *L'Acacia*, n'est pas imputable au hasard. Indépendamment du fait que les incipit littéraires sont généralement riches en indications de lecture, les échos entre ces segments textuels signalent que commencer et finir sont, dans l'œuvre de Simon, des opérations énonciatives clés mais, aussi, fort problématiques. Le début inattendu d'*Histoire* – on observera la lettre minuscule du premier mot – montre que Simon refuse de croire à un commencement *ex nihilo*. A l'exemple de Lacan, il est pénétré de l'idée que la langue, le « matériau » de l'écrivain, parle déjà, est là avant nous. Ecrire, c'est se confronter à des structures et à des pratiques langagières héritées d'une longue tradition, c'est s'inscrire à des contextes et se ressourcer à des produits qui préexistent. Chaque discours renvoie à d'autres discours, en se fondant sur la catégorie *identité/altérité*. L'origine ou la naissance – de la langue, d'un processus de création ou d'un travail d'écriture – ne peut être assignée une fois pour toutes.

Ce que la littérature peut essayer de réaliser, par contre, c'est la naissance, la venue-au-langage, de l'écrivain. En vérité, la fin de *L'Acacia* se lit comme un accouchement. Elle accouche de l'instance

de narration qui se révélera capable d'écrire le roman dont nous venons de terminer la lecture⁸. La problématique de la naissance et de l'enfantement se rencontre aussi – quoique située à un autre degré d'énonciation – en position de clôture d'*Histoire*. A la fin de ce roman, le narrateur conçoit, sur le mode hypothétique, le moment de sa génération et l'existence – la sienne ? – avant la naissance. Il interroge le séjour prénatal dans le corps de la femme, sa future mère.

Par un jeu de couplage et d'écho, la question de la fin, qui figure toujours aussi celle de la mort, joue un rôle également important dans les deux romans de Simon. Offrant un contraste avec sa dernière page, qui coïncide avec l'avènement de l'instance de discours, l'ouverture de *L'Acacia* raconte la quête difficile d'une fin. Au commencement de ce roman, la mère du narrateur cherche le lieu où son mari, mort au tout début de la Première Guerre mondiale, a été enseveli. Mais la fin de cette quête, manifestée sous la forme d'une errance à travers un pays dévasté et ruiné, n'est pas nécessaire ou obligatoire. La mémoreable odyssée n'est pas couronnée de succès. C'est l'épuisement, physique et psychique, qui arrête la recherche de la tombe présumée du mari (du père, du frère, suivant le lien considéré). Non pas la quête touche à sa fin, le sujet de la quête est arrivé au bout de ses forces. La mère décide de mettre fin à une entreprise d'emblée vouée à l'échec.

Le premier chapitre de *L'Acacia* énonce, d'une manière exemplaire, les obstacles auxquels l'écrivain Simon se voit confronté. Finir et commencer de narrer : les moments liminaires de l'aventure romanesque ont un statut douteux. Conclure paraît aussi arbitraire que débutter. Interprétable comme figure de la quête littéraire, l'ouverture de *L'Acacia* nous invite à penser que ce sont des circonstances extérieures qui inaugurent ou interrompent un texte. La structure élaborée des romans de Simon, dont l'une des caractéristiques principales est le réseau des corrélations intra- et intertextuelles, montre cependant que l'achèvement d'un texte répond à un principe de cohérence immanent au discours littéraire. On s'aperçoit que les commencements et les fins de roman ne sont pas le produit de décisions fortuites et de conditions externes. Ils obéissent à une nécessité intrinsèquement liée au

⁸ Une telle fin de roman n'aspire pas non plus à l'originalité, ne prétend pas se fonder soi-même. Très explicitement, Simon s'inscrit ici dans la tradition de Proust qu'il considère – avec Joyce – comme l'un des réformateurs du roman moderne.

processus d'écriture lui-même. Finalement, les différents segments textuels et les séquences narratives correspondantes se laissent intégrer dans une forme provisoirement accomplie, qu'ils presupposent et construisent tout ensemble.

Relevant du phénomène de l'intertextualité, les épigraphes mises en tête des romans de Simon méritent réflexion. *Histoire* est placé sous un exergue de Rainer Maria Rilke :

Cela nous submerge. Nous l'organisons. Cela
tombe en morceaux.
Nous l'organisons de nouveau et tombons
nous-mêmes en morceaux.

Extraits de la huitième *Elégies de Duino*, ces vers sont la traduction de « Uns überfüllts. Wir ordnens. Es zerfällt. /Wir ordnens wieder und zerfallen selbst ». Ils mettent l'accent sur le lien étroit entre ordre et désordre, totalité et fragment et, plus fondamentalement, sur notre rapport médiatisé au monde. La huitième *Elégies de Duino* évoque la différence qui nous sépare de la créature. Contrairement aux animaux et aux fleurs, qui ont un rapport immédiat au monde, l'homme est condamné, selon Rilke, à se trouver en face de la nature, occupant – qu'il le veuille ou non – la fonction de spectateur. Coupé du monde, d'autrui et de soi-même, l'homme ne peut vivre que des expériences indirectes. La huitième *Elégies* chante le regret de l'union première, irrémédiablement perdue.

L'expérience douloureuse de la désunion n'est point étrangère à Simon. Quand il réfléchit sur la perte d'un rapport immédiat et non codifié entre l'homme et le monde, Simon aime citer les mots d'Oscar Wilde « la nature imite l'art ». Mais il interprète la proposition « Nature [also] imitates Art »⁹ à sa façon. Selon sa lecture, la proposition ne se comprend pas comme une valorisation particulière de l'art. Simon souligne, en revanche, que la nature est toujours déjà notre nature, le produit de notre culture et civilisation. La nature n'est jamais vraiment naturelle ou « pure », pour employer un terme cher à Rilke ; celle que nous atteignons est informée par les visions du monde, les mythes et les rationalités qui prédominent à un moment donné de notre histoire.

⁹ L'expression est tirée de *The Decay of Lying* (1889).

Nos sensations, nos perceptions et nos représentations sont immuablement déterminées par des connaissances apprises, des schémas hérités du passé et une foule de normes communément partagées. Dès lors, écrire est l'une des pratiques cherchant à nous libérer d'idées préconçues, à transgresser les limites des expériences et des savoirs acquis.

L'Acacia porte en épigraphe une citation de T. S. Eliot:

Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past¹⁰.

Intimement liée aux activités scripturaires et mnésiques, la question du temps ne manque pas de se trouver au principe de l'œuvre de Simon. Nous connaissons la virulence avec laquelle celui-ci ne cesse de critiquer les priviléges habituellement accordés à la conception chronologique du temps. Cette attitude à l'égard d'une temporalité continue et homogène, il la partage avec d'autres représentants du *Nouveau Roman*. Mais, dans *L'Acacia*, la recherche d'une saisie du temps qui soit affranchie de l'idée de succession se fait particulièrement sentir. Ce roman vise à transcender l'expérience d'un temps divisé en unités quantifiables. Il soustrait le temps à toute mesure objective. Aussi paradoxal que cela paraisse, Simon tente d'y actualiser une sorte d'intemporalité se manifestant dans le temps de la lecture – une tentative qui, chez T. S. Eliot, se lit ainsi : «Only through time time is conquered.» Grâce à l'organisation discursive du roman, Simon produit l'effet d'une forme de simultanéité atemporelle qui se conçoit comme une élaboration de la mémoire et suppose un sujet qui se souvient.

Par le biais des exergues, Simon réactive d'anciennes questions auxquelles ses romans cherchent à donner – ne fût-ce que provisoirement – de nouvelles réponses.

Le roman *Histoire* transgresse également des représentations et des catégories qui se sont enracinées avec le temps. Préoccupé de réduire la distance qui sépare l'écrit de l'expérience et de franchir le fossé

¹⁰ Ce sont les premiers vers de la partie initiale – «Burnt Norton» (1935) – de *Four Quartets*.

entre les mots et les épreuves vécues, Simon interroge les conditions de possibilité qui doivent être réunies, non pas pour comprendre ce qui, par nature, reste incompréhensible – telles les guerres, les destructions, les souffrances – mais pour donner forme à l'informe. Il se propose de raconter l'H/histoire, individuelle et collective, dans une perspective et un ordre profondément étrangers au savoir encyclopédique que les livres d'histoire nous transmettent. L'Histoire, remémorée et réécrite, ne se laisse pas enfermer dans les limites d'époques prédéterminées. Elle échappe aux lieux géographiques et aux dates mémorables, obéissant à d'autres principes d'organisation.

Dans *Histoire*, les relations significatives se fondent, de préférence, sur des noms de personnes. Ceci éveille notre attention car, normalement, Simon substitue de simples pronoms aux noms propres. C'est le prénom « Hélène » qui, à l'exemple d'un connecteur d'isotopie, possède le plus grand potentiel intertextuel. Suivant la position qu'il occupe, à l'intérieur de la structure discursive, le nom de personne Hélène convoque, et sur le plan du signifiant et sur celui du signifié, des domaines de réalité éloignés que nous ne sommes pas habitués à articuler ensemble.

En raison même de cette dynamique intertextuelle, le lecteur ne parvient pas tout de suite à cerner la figure nommée Hélène. Il paraît d'autant plus difficile de fixer cet acteur, dans la trame narrative, qu'il est fréquemment le signe d'une absence. Hélène suggère un lieu vide. Malgré que la figure féminine semble très proche du narrateur – ou est-ce justement à cause de leur proximité et d'un manque de distance ? – elle n'est signifiée qu'indirectement, par l'intermédiaire d'un vaste réseau de connexions. Le lecteur constate qu'au moment où *ego* touche au nom et au souvenir d'Hélène, approchant de leur relation, il se projette, avec tous ses sentiments, sur une autre personne, l'oncle Charles. Les liaisons malheureuses de cet oncle se superposent à ses propres relations affectives. Ce dont le narrateur n'ose pas parler directement, il l'exprime par des allusions et des associations codées.

Il n'est pas pour nous surprendre que le nom Hélène est intimement joint à la Grèce et convoque la légende de Troie. Nous nous apercevons alors que non seulement *L'Iliade*, mais aussi *L'Odyssée* se trouve dispersée à travers le texte de Simon, premièrement par une scène qui en rappelle le sixième chant et, deuxièmement, par la présence d'un autre nom de personne, « Nausicaa » (pp. 109 et 304). Quoique les personnages épiques d'Homère ne soient pas cités à l'exemple de

modèles littéraires, signalant, au contraire, toute la distance qui les sépare des « héros » modernes, ils continuent à faire partie intégrante de l'héritage culturel et de notre mémoire collective. Seraient-ils morcelés en une multitude de fragments, cet héritage et cette mémoire entrent dans la composition des textes d'aujourd'hui. La mémoire culturelle n'est point effacée. Toutefois, elle n'est plus, ni un repère stable, ni un idéal esthétique que l'on puisse naïvement imiter. De plus, les références à l'*Odyssée* semblent employées figurément. Le poème d'Homère s'interprète comme une image. *Histoire* ne raconte pas une odyssée. Ce roman est une odyssée, de l'écriture et de l'écrivain. Les mythes survivent, transformés et découpés, participant à la construction de nouvelles œuvres.

Parmi les personnages épiques, c'est le héros Héraclès qui représente, de façon exemplaire, la présence souvent fragmentaire des référents intertextuels. De ses douze travaux – *Histoire*, comme *L'Acacia*, se divise d'ailleurs en douze sections – c'est le cinquième que la figure des oiseaux du lac Stymphale évoque de loin en loin. Véritable leitmotiv, le syntagme «lacs de larmes» s'associe toujours, grâce aussi aux similitudes phonétiques et graphiques, à la figure absente d'Hélène. L'absence, ou la perte, d'Hélène – sa mort? son suicide? – n'est jamais explicitement énoncée. Elle n'est qu'indirectement suggérée par le souvenir des oiseaux légendaires – une stratégie défensive de la mémoire.

Les renvois intertextuels ne concernent pas seulement le poème d'Homère, toute la tradition de l'*Odyssée*, jusqu'au *Ulysse* de Joyce, se voit réactualisée. Mais contrairement à ce que l'on pourrait croire, les références à d'autres textes ne sont point l'expression d'une instance de discours omnisciente. Elles se comprennent, en revanche, comme les traces lacunaires d'une mémoire qu'un effort individuel d'écriture tâche de relier pour conjurer le non-sens qui nous guette de partout.

Se souvenir et écrire

En s'actualisant dans et par l'écriture, les souvenirs se (ré-)organisent sans cesse. En retour, ils développent les possibilités scripturaires et les formes de l'expression. L'écriture structure les événements de la mémoire, pendant que les souvenirs renouvellement la perception du matériau langagier.

L'interdépendance des deux activités – une caractéristique fondamentale des romans de Simon – est au service d'une conception de la littérature qui s'inscrit en faux contre les représentations dualistes. Simon refuse de séparer la forme du contenu. N'écrivant pas pour exprimer des idées, pour dire des sentiments ou des souvenirs qui préexistaient à l'acte d'énonciation, il rejette le concept d'une intention d'auteur, comparable à un acte conscient et volontaire. Quand il veut marquer son opposition à ce genre d'opinion, Simon aime citer Paul Valéry : «Et si l'on me demande ce que j'ai ‘voulu dire’, je réponds que je n'ai pas voulu dire mais voulu faire, et que c'est cette intention de faire qui a voulu ce que j'ai dit.»¹¹ Ses romans ne portent pas témoignage, ils ne donnent pas de leçon. Selon Simon, la littérature doit être jugée en fonction des contraintes spécifiques, subjectives et objectives, dans lesquelles elle se réalise. Nonobstant le fait que la langue parle déjà avant nous, que le monde existe avant que nous naissions, écrire n'est pas secondaire par rapport à une autre activité ou réalité. C'est seulement en écrivant que l'on réussit à révéler des significations virtuelles. Dès lors, on ne s'étonnera pas que les textes de Simon s'ancrent fortement dans le présent de l'opération d'énonciation. Même lorsqu'ils sont mis au passé, ils se réfèrent, en l'incluant, au *Je-Ici-Maintenant* de l'instance de discours.

A ce stade de notre étude, j'aimerais conduire quelques réflexions sur le participe présent qui est une autre marque stylistique des textes de Simon. Les participes, qui succèdent souvent les uns aux autres, jouent plusieurs rôles. En tant que mode impersonnel, leur emploi est, d'abord, en corrélation avec des procédés qui cherchent à émanciper la personne des conceptions psychologiques simplistes. Situé entre l'adjectif et le verbe, le participe présent exerce, ensuite, des fonctions

¹¹ De cette citation, on pourrait rapprocher une autre phrase, tirée du *Discours sur l'Esthétique* (1937), qui exprime fort bien l'esprit et la conception poétique de Valéry : «Mais le travail de l'artiste, même dans la partie toute mentale de ce travail, ne peut se réduire à des opérations de pensée directrice. D'une part, la matière, les moyens, le moment même, et une foule d'accidents (lesquels caractérisent le réel, au moins pour le non-philosophe) introduisent dans la fabrication de l'ouvrage une quantité de conditions qui, non seulement, importent de l'imprévu et de l'indéterminé dans le drame de la création, mais encore concourent à le rendre rationnellement inconcevable, car elles l'engagent dans le domaine des choses, où il se fait *chose*; et de pensable, devient sensible.» in : *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957, pp. 1306-1307.

descriptive et narrative, en en sapant la possibilité de distinction. Finalement, le participe présent suspend une perception du temps qui s'oriente à la catégorie *avant/après*. A la place d'une syntaxe privilégiant la hiérarchie de propositions principales et subordonnées, les participes instaurent des structures qui, fondées sur la juxtaposition, ruinent les rapports de dépendance logique et temporelle. Les chaînes participiales instaurent la simultanéité et l'ubiquité de choses et d'actions qui sont fort éloignées dans le temps et l'espace. Fréquemment, il s'agit d'une énumération à trois termes, soucieuse de rapprocher différentes représentations sémantiques. Ainsi la suite «tressaillant s'agitant gémissant», à la fin du premier paragraphe d'*Histoire*, garantit-elle le passage de l'isotopie végétale des branches à l'isotopie d'un arbre généalogique, sans que le niveau de départ soit définitivement abandonné.

Les romans de Simon racontent un temps qui, au lieu de s'écouler suivant l'ordre de la succession, paraît relever d'une structure achronique : «tout arrêté figé le temps figé» (*Histoire* p. 390). Ce temps particulier, situé en dehors du flux temporel, réunit cependant toutes les dimensions – passé, présent, futur. Paradoxalement, l'immobilité du temps narré – elle se manifeste à des positions clés comme, par exemple, à la fin de *L'Acacia* – inclut une forme de mobilité et d'évolution du sujet de la narration. Il n'est pas sans intérêt de rappeler que la première partie d'un autre roman, *La Bataille de Pharsale*, publié en 1969, se place sous l'épigraphe «Achille immobile à grands pas» extraite du *Cimetière Marin* de Paul Valéry¹². Représentation d'un temps complexe, le vers valéryen évoque la possibilité d'une coïncidence des contraires, la perception d'un temps anhistorique par delà les épisodes historiques qui se succèdent.

Fragment et totalité

Je l'ai signalé plus haut: nombreuses sont les études qui, pour décrire les particularités de l'œuvre de Simon, recourent à la notion de fragment. Ce recours se justifie, apparemment, par le fait que l'organisation de ses romans est en rupture avec la linéarité et l'articulation convenues des récits historiques. Le lecteur se trouve souvent dans l'impossibilité de reconnaître les lieux et d'identifier les figures repré-

¹² Poème célèbre, «Le Cimetière marin» appartient au recueil *Charmes* (1920).

sentées. Plurivoques, les références sont constamment remises en question. Les oscillations du lieu d'où l'on parle, imputables à un dédoublement déconcertant de l'instance de narration – c'est le cas notamment d'*Histoire* – condamnent à l'échec les tentatives visant à figer, une fois pour toutes, les repères élémentaires de la vision du monde et de l'homme. Racontée dans des perspectives qui ne cessent de varier, l'H/histoire échappe à une saisie une et simple.

Chez Simon, la fragmentation n'est pas pour autant un but en soi. Elle est un moyen appelé à suspendre les modes conventionnels de production et de communication du sens, à ébranler les convictions et les idées reçues. Stratégie discursive, elle cherche à transformer les rationalités et les systèmes de valeurs hérités du passé. L'éclatement de sensations, de perceptions et de représentations auxquelles nous sommes habitués, est une étape conduisant vers la réorganisation des catégories et la revalorisation des conceptions qui sont chargées de donner du sens à nos rapports au monde, à nous-mêmes et à autrui.

Nous avons de bonnes raisons de ne pas abuser de l'emploi du terme «fragment». Car les romans de Simon contiennent, par ailleurs, de véritables fragments: grandeurs brisées, vocables morcelés, phrases inachevées, lambeaux de conversation dont le sens reste incomplet et se dérobe à tout essai d'achèvement. Dans ces cas, le lecteur se voit effectivement confronté à des débris de mots, à des résidus d'énoncés. En tant qu'unités détruites ou figures lacérées, les fragments impliquent néanmoins l'idée d'une totalité. Ils renvoient au concept d'unités intactes, même si celles-ci ne se reconstruisent plus dans leur intégrité. Tout se passe alors comme si les vues d'ensemble étaient privées de leur raison d'être et de leur crédibilité. Quand bien même la référence à une totalité resterait présente, cette totalité s'avère inaccessible. Pour ce genre de phénomènes, *Histoire* nous fournit des exemples intéressants. Ainsi le mot «progrès», convoqué par des discours politiques, n'est jamais écrit en toutes lettres, il ne se manifeste que sous la forme tronquée «PROGR» (p. 296, entre autres).

Commencer et finir

Le roman *Histoire* intègre un grand nombre de cartes postales qui sont conservées, mais non rangées, dans un des tiroirs de la maison familiale du narrateur. Messages laconiques, les cartes rappellent la période précédant la Première Guerre mondiale durant laquelle le père

parcourt comme officier les mers et les colonies. A l'aide de ce matériau composite, qui réunit textes et images, *ego* reconstruit le passé de ses parents et entreprend, en même temps, de fabriquer le récit de sa vie. Souvenirs de famille, les cartes postales rapprochent des épisodes dispersés dans l'ordre de la représentation et lient ainsi des tranches de vie, séparées par le temps et l'espace. Cependant, l'origine que le narrateur espère reconquérir s'avère un point de repère qui fuit toujours à nouveau. Détruisant le mythe d'une fondation stable, le roman s'achève – ou faudrait-il dire s'ouvre – sur une conception inquiète, une naissance révoquée en doute : « moi ? ». En fin de parcours, l'identité et l'intégrité de l'instance de discours sont remises en mouvement.

Or les cartes postales ne rapprochent pas seulement des expériences vécues à différents moments de l'histoire événementielle, elles rompent, simultanément, le récit dans sa continuité. Moulée dans la durée d'une journée ordinaire, la narration du roman *Histoire* est suspendue par l'évocation répétée des cartes postales¹³. Celles-ci ouvrent, par intermittence, des perspectives inattendues sur des paysages intérieurs et extérieurs. Reliques d'un passé tombé en ruines, les cartes postales permettent au narrateur, non seulement de s'inscrire dans le cadre de la mémoire familiale, mais aussi, puisqu'elles sont susceptibles d'être réorganisées selon un nouvel ordre, de se détacher des liens de parenté afin de se projeter hors des structures temporelles censées rythmer une journée, et aussi une vie.

Alors que les douze sections composant *Histoire* ne sont pas signalées et délimitées par des sous-titres ou des chiffres, les douze parties de *L'Acacia* se placent sous des dates et des périodes, tantôt différentes, tantôt identiques. On observe que les références temporelles arrachent l'histoire racontée à l'ordre chronologique. La succession des événements dans le temps n'est pas respectée par l'organisation des divers segments de texte. Dérogeant à la loi de la continuité des faits historiques, la narration modifie le sens de l'histoire. Notre attention est appelée sur l'actualisation de perspectives inversées. Ainsi, la septième partie porte-t-elle, en guise de titre, l'indication 1982 – 1914, supposant une optique rétrospective ; et les chapitres III et VI portent des dates qui sont partiellement identiques : le 27 août 1914 et le 27

¹³ Le choix de ce cadre narratif est un autre indice confirmant l'idée selon laquelle le roman *Histoire* s'inscrit dans la tradition littéraire de l'*Odyssée*, une tradition qui n'est pas simplement continuée mais transformée et réévaluée.

août 1939 communiquent ensemble et suggèrent, par leur parallélisme, une équivalence des représentations sémantiques qui leur sont coextensives. L'organisation insolite des dates et des époques est au service d'une temporalité qui s'affranchit du temps des horloges et des dates qui sont entrées dans la mémoire historique. Ce qui frappe, dans *L'Acacia*, c'est l'emploi du terme « maintenant ». La référence temporelle « maintenant » ne renvoie pas uniquement au *hic et nunc* de l'instance de discours, à la présence du sujet énonciateur. Disséminé à travers tout le texte, projeté sur diverses époques, le « maintenant » appartient simultanément au passé, au présent et au futur. Le temps narré et le temps de la narration ne se laissent pas distinguer de façon univoque ; ils correspondent à des moments certes distincts mais qui, dans la mémoire individuelle, se superposent. Repère polyvalent, ce type de présent rend vain tout essai visant à ancrer les événements, énoncés et énonciatifs, dans un temps homogène et continu.

J'y ai fait allusion : *L'Acacia* est un récit à la troisième personne. Le pronom *Il* est employé à la place de plusieurs noms, il renvoie indistinctement au père et au fils. Tout se passe comme si, par analogie avec la rétrospection, les liens de parenté étaient réversibles. Comparable à la fonction assignée aux cartes postales, dans *Histoire*, l'interpénétration des dimensions discursives abolit les ordres, chronologique et généalogique, en vue d'établir un autre rapport au temps et de percevoir un nouveau type de relations interpersonnelles.

Dans l'œuvre de Simon, le père figure une absence, il marque une place vide. Le commencement de *L'Acacia* qui raconte la quête dérisoire de la tombe du père, et qui s'interprète aussi comme une quête vaine des origines, est donc le modèle de ce qui fonde la production littéraire dans son ensemble. Le travail de l'écriture – et de la mémoire – est aussi un travail de deuil. Aussi absurde que semble le sort individuel des soldats morts à la guerre, ces destins singuliers entrent, grâce aux activités scripturaires et mnésiques, dans un univers de discours qui s'oppose – passagèrement – à la dégradation et à la dévalorisation du monde, des hommes et des choses. Dans *L'Acacia*, l'effort d'intégration des souvenirs, personnels et historiques, et le rapprochement de sensations et d'expériences, dépourvues de sens aussi longtemps qu'elles restent isolées, parviennent finalement à produire une totalité signifiante qui ne se constitue pas, une fois pour toutes, mais qui s'avère saisissable dans le temps éphémère de la lecture.

La fin de *L'Acacia*, qui boucle un projet commencé vingt ans plus tôt, renvoyant au début du roman *Histoire*, nous invite à participer à une entreprise littéraire qui, au lieu de remémorer et de raconter une histoire vécue ou une vie toute faite, nous donne à vivre *hic et nunc* l'aventure incertaine de la narration elle-même. Raconter est, chez Simon, un voyage tendu entre un point de départ qui fuit indéfiniment et une ligne d'arrivée qui est perpétuel retour et recommencement.

Christina VOGEL

Zurich