

L'Acacia : l'imaginaire contre le mythe

Pascal Mougin, université de la Sorbonne nouvelle

[texte non remanié de la communication présentée le 25 janvier 2018 à la journée d'agrégation « Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire »]

Je voudrais revenir sur une lecture de Simon, et de *L'Acacia* en particulier, qui a été proposée par la critique dans les années 1980 et 1990 surtout, et que vous avez peut-être croisée, une lecture qui soulignait volontiers la dimension mythique des romans de Simon, l'importance chez lui du primordial, de l'archaïque, de l'immémorial, du fabuleux, du légendaire (tous ces termes ne sont pas bien sûr synonymes)¹... Jean-Claude Vareille par exemple parlait en 1992 d'une « participation » de Simon « aux grandes forces du *cosmos* », il parlait de « filiation avec les grands héros archétypaux »², il évoquait un processus constant de « mythification [et d'] épopéisation »³ de l'histoire collective comme des trajectoires individuelles, il voyait dans certains passages de *L'Acacia* des correspondances avec la « pensée mythique » analysée par Mircea Eliade⁴. On pourrait aussi rappeler certaines analyses de Lucien Dallenbäch ou de François Bon qui allaient dans le même sens.

-
1. Voir Jean-Claude VAREILLE, « À propos de Claude Simon : Langage du cosmos, cosmos du langage », dans *Fragments d'un imaginaire contemporain*, Paris, Corti, 1989. Le critique écrit par exemple que chez Claude Simon « chaque chose ou action non seulement rime avec une autre mais répète ce qui s'est passé dans les temps primordiaux, par quoi se réintroduit le grand prestige des Origines si caractéristique du mythe » (p. 80). Voir aussi Karen GOULD, *Claude Simon's Mythic Muse*, Columbia, French Literature Publications, 1979 ; Josette HOLLENBECK, *Éléments baroques dans les romans de Claude Simon*, Paris, La Pensée universelle, 1982. Même approche de la part de Jean-Pierre VIDAL, « L'écriture orpheline », dans Mireille Calle, éd., *Claude Simon. Chemins de la mémoire*, Grenoble / Sainte Foy (Québec), Presses universitaires de Grenoble / Le Griffon d'argile, coll. « Trait d'union », 1993 (voir p. 79, sur l'importance des descriptions mythifiantes). Seule Mária Minich BREWER (« Recasting *Œdipus* : Narrative and the Discourse of Myth in Claude Simon », *Stanford French Review*, 9(3), 1985) envisage l'entrée du matériau mythique dans le texte simonien comme le moment d'un conflit, notamment dans *Histoire* (Paris, Éditions de Minuit, 1967, pp. 431-432).
 2. Jean-Claude VAREILLE, « *L'Acacia* ou Claude Simon à la recherche du temps perdu », *Revue des Lettres modernes*, 1052-1057 : *le Nouveau Roman en questions* (1 : « Nouveau Roman » et archétypes), avril 1992, p. 97.
 3. *Op. cit.*, p. 106.
 4. Voir Mircea ELIADE, *Le mythe de l'éternel retour* [1949], Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1969, cité par Vareille.

Ces analyses avaient leur raison d'être dans le contexte intellectuel des années 1970 à 1990, où la question du mythe faisait débat : d'un côté le constat d'un certain désenchantement collectif vis-à-vis des repères hérités de la tradition, des grands récits des origines comme des récit eschatologiques (pour aller vite, de *la crise de la culture* d'Anna Harendt à *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard), et de l'autre, en réaction, une volonté, en particulier à l'université dans le sillage du structuralisme, de réaffirmer les liens intrinsèques entre mythe et littérature (avec la mythocritique par exemple). Et insister sur les éléments mythiques de Simon, c'était aussi peut-être faciliter la légitimation de son œuvre aux yeux de l'institution universitaire en un temps où l'étude académique d'un auteur en production n'allait pas de soi. On pourrait dire aussi que, de la part de Claude Simon, la mobilisation de l'intertexte mythique était une condition implicite de son entrée en littérature quelques décennies plus tôt : les mythes sont des marqueurs de connivence à l'intérieur d'un monde lettré détenteur d'une culture réputée légitime et à coup sûr dominante, et donc un auteur qui aspire à la reconnaissance de ses pairs doit faire clignoter un certain nombre de ces signes de reconnaissance, il doit s'ajuster à des attentes.

Le problème, c'est que Simon est en porte-à-faux vis-à-vis de cette culture et de ces mythes qui prétendent donner du sens aux destinées individuelles et collectives – d'où un rapport au mythes très ambivalent dans *L'Acacia* – et cette situation de porte-à-faux, c'est ce que montre je crois le roman, tient en grande partie à des raisons politiques, idéologiques, mais aussi, si on remonte un peu plus haut, à des raisons sociologiques et familiales.

La défiance de Simon à l'égard du mythe est une affaire ancienne : en 1964, il expliquait par exemple qu'il admirait avant tout chez Robbe-Grillet son « acharnement austère [...] à découvrir enfin [...] un univers tangible, mesurable, lavé, nettoyé des vieux mythes qui chloroforment l'humanité »⁵. C'est très proche de ce que disait Barthes dans les mêmes années : le mythe naturalise l'histoire, il dépolitise le réel, il est du côté du consensus au nom d'une exigence de cohésion so-

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

ciale, il relève de l'idéologie, de la fausse conscience, là où la littérature du soupçon cherche à démythifier justement les discours institués. On a donc ici un dis-crédit porté sur les mythes à la fois pour des raisons esthétiques et idéologiques.

Je vous cite à présent une déclaration de Claude Simon qui date de 1990, quelques années après *L'Acacia* :

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

Il faut relever les termes dépréciatifs employés : le savoir inculqué en particulier par le monde natal (« depuis mon enfance ») *encombre* la mémoire, *gauchit* la perception du réel. Donc une défiance qu'on pourrait dire épistémologique de Simon face, disons, au préconstruit culturel, à la fois moyen et obstacle à la perception du monde, « écran » au double sans du terme : qui fait voir et qui empêche de voir.

Et enfin, voici un passage bien postérieur : extrait du *Jardin des Plantes* en 1997 : il évoque la vie théâtrale sous l'Occupation :

Comme dans tout pays soumis à quelque oppression, intérieure ou étrangère, la mode au théâtre est à ces travaux d'universitaires époussetant laborieusement les vieux mythes et où, vêtus de chlamydes, de péplums, chaussés de cothurnes, les incarnations fardées du Pouvoir, du Droit et de la Justice s'affrontent à coups d'allusions et de formules à double sens applaudies au passage par un public complice. (JP, 1997, p. 338)

Et ce public complice (je résume la suite), c'est la caste bourgeoise et aristocratique au pouvoir, les anachroniques officiers d'états major (les Gamelin et autres) directement responsables, pour Simon (mais il n'est pas le seul, et Thi-phaine Samoyaut l'a rappelé) de la débâcle de l'armée française en 1940. Ici le procès fait, sinon aux mythes, du moins à leur réappropriation par Giraudoux, Anouilh et le Sartre des *Mouches*, est tout à fait virulent et ouvertement politique, puisque les auteurs en question sont désignés comme complices d'une élite anachronique responsable de la débâcle.

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

Dans *L'Acacia*, il me semble important de voir que l'élément mythique, peut-être plus que dans les romans antérieurs de Simon, fait moins l'objet d'une appropriation par réinvestissement, réinstanciation de l'intérieur, *reenactment* comme on dirait aujourd'hui, que d'une citation et d'une objectivation : il s'agit d'une recontextualisation d'un matériau culturel, intertextuel, qui sonne d'emblée comme exogène et qui fait pression pour ainsi dire sur le récit. Cette pression elle est sensible à travers des résonances, des harmoniques, des connotations, mais plus encore à travers des formes lexicales explicites, avec des adjectifs comme *mythique, mythologique, biblique, légendaire, immémorial, etc.*, et ce vocabulaire est le plus souvent embrayé par le *comme*, le *comme si* ou tout autre opérateur de comparaison. Or il me semble qu'un récit qui compare ses contenus à des motifs mythiques ou a fortiori mythologiques n'est pas un récit mythique, précisément. Un mythe ne s'objective pas lui-même en parlant de mythe ou de mythologie...

Mon idée est que le roman sollicite le mythe mais peut-être pour mieux le maintenir à distance, le refouler, le discréditer et le trivialisier.

La première guerre et l'image du cataclysme originel

Cette pression de l'intertexte ou du préconstruit mythique est tout à fait sensible au début du roman à travers le motif du fléau. Premier chapitre : 1919, trois femmes qui parcourent les plaines dévastées de la Meuse à la recherche d'une sépulture. Ici, avec l'image du cataclysme, du déluge et de la malédiction, l'intertexte mythique est la métaphore *in absentia* de la guerre, le mot guerre lui-même restant inemployé dans le chapitre⁷. L'invocation du surnaturel renvoie à une causalité transcendante qui serait à l'œuvre derrière ce spectacle de désolation.

Les mêmes harmoniques terrifiantes se retrouvent au début du deuxième chapitre, l'évocation des premiers jours de la Seconde guerre. Un bombardement aérien est décrit comme un ébranlement « cosmique », une « catastrophe naturelle comme la foudre ou le tonnerre », « un ouragan furieux » (33), les avions projet-

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

tent au sol leurs « ombres en forme de croix » (33), les soldats restent « pétrifiés » à leur passage, devenus « pareils à des statues de sel ». Ailleurs, il sera question de la « cassandresque persévérance des annonciateurs d'apocalypses et de désastres » (48) : donc tout un syncrétisme de motifs qui associent là encore le bombardement à une punition divine.

Mais tout cela ne concerne que le début du chapitre. En fait la suite va marquer une tentative du narrateur pour se dégager de ces représentations qui font pression sur le récit.

Regardons ce qui se passe un peu plus loin dans le chapitre : il est question des « sept jours » (43) qui ont précédé les premiers assauts ennemis, et on relève cette image : « [...] comme si cette fois le Créateur avait employé ce temps [7 jours] à parfaire son œuvre, puis, facétieusement, à la détruire [...]. » (43). « Facétieusement » : l'adverbe marque une prise de distance ; la guerre est peut-être une nouvelle preuve ontologique de la transcendance divine, mais à ceci près que le scénario providentialiste de la création est revu à la baisse : le créateur en question est un joyeux farceur. Et ce n'est que le début d'une trivialisation qui va se confirmer ensuite.

Chapitre 3 (1914, les premiers jours de combat) : le père et tout un groupe d'officiers tombent sous les assauts d'une puissance « imprévue » (55, 56), une « muraille de feu », mais lisons bien le passage : « sans clairons ni clameurs, [il] leur arriva dessus quelque chose qui ne ressemblait ni à une charge ni à rien de ce qu'ils avaient pu apprendre dans les livres ». Donc un écart explicite par rapport à l'intertexte biblique : image d'apocalypse, certes, mais amputée d'une partie du scénario original à savoir les trompettes annonciatrices : « sans clairon ni clameur ». Plus question désormais d'un dieu vengeur, ni même facétieux, on est seulement en face d'une force désintentionnée. Le récit ne mobilise le scénario mythique que pour s'en démarquer.

Un peu plus loin dans le roman (chapitre 6, 27 août 1939), je vous cite ce passage qui évoque le brigadier dans le train de nuit qui quitte la ville du Midi au moment de la mobilisation : le personnage évite de se laisser aller au sommeil, comme par peur des représentations portées par le contexte :

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

Ce grondement chthonien provient de l'intertexte dont résonne plus largement tout le passage : les prémices de l'Apocalypse, Hésiode (la geste des Titans), etc. Mais le personnage évite de se mettre en position de l'entendre, et la modalisation de l'image justement (« pensant qu'il pourrait percevoir ») est là pour empêcher l'ébranlement mythique de se propager dans le monde du brigadier.

Ce passage fait voir qu'à cet endroit du texte mythe et récit s'attirent et se repoussent. Et peu à peu dans la suite du roman, les images légendaires associées à la violence guerrière disparaissent. La guerre ne fait plus l'objet d'une recherche fébrile de sens (comme au début) en sollicitant les scénarios immémoriaux. Elle est de plus en plus évoquée sur le mode du constat et de la résignation face à l'insensé.

Des figures mythiques aux parodies mythologiques

Le même mouvement s'observe s'agissant des personnages. Un certain nombre de figures « vaguement mythiques et fabuleu[ses] », comme venues du fond des âges (199) peuplent l'univers guerrier des premiers chapitres. Mais l'évocation de ces figures terrifiantes évolue systématiquement vers la caricature grotesque. Un seul exemple, le cas du colonel qui, au chapitre II, double les cavaliers pour atteindre la tête de la colonne. Son apparition est une véritable épiphanie, celle d'un être quasi magique, fabuleux, immatériel, juché sur un formidable Pégase, « comme si cavalier et cheval ne formaient qu'une seule et même créature mythique » (31). Ce colonel semble à ce moment-là l'extraordinaire matérialisation d'une réalité d'un ordre supérieur : « Pas un homme : une entité, un symbole [...], il était quelque chose comme un mythe [...]. » (36). Il est, lit-on ailleurs, « l'incarnation de cette toute-puissance [...] qui possédait sur eux [les soldats] un droit de vie ou de mort » (46)⁸. Cette toute puissance n'est autre que l'État-major, le monde du pouvoir et des ordonnateurs invisibles, tout entier mythifié lui aussi en un « pandémonium » (37) ou en un « lointain et vague empy-

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

rée » (47). Le colonel vient donc signifier aux troupes la transcendance qui règle leur sort. D'où son aura terrifiante et surnaturelle.

Pourtant, de plus près, il déçoit ; les soldats doivent « se rendre à l'évidence » (46), et quand il s'adresse aux cavaliers : [sa] voix [...] semblait sortir de [...] derrière un masque : comme s'il avait parlé à travers du carton ou du fer blanc sculpté » (47), donc on baisse en gamme en terme de matériaux (*carton* et *fer blanc*, au lieu du bronze un peu plus haut), l'image du masque comme une espèce de prothèse un peu grotesque, et puis nouvelle baisse de registre avec l'image suivante : le mouvement de ses lèvres fait songer à un « ventriloque » (47). On est à présent en face d'un simulacre de foire. Puis il s'éloigne, et disparaît au loin, « comme il était venu [...] (descendu dans un nuage ailé et cliquetant) » (47). Là on n'est plus dans une théophanie comme au début, mais dans un spectacle à machine, une grossière simulation scénique, un *deus ex machina*. Et pour finir, quand il prend la tête de la colonne de cavaliers : « ils semblaient avancer immobiles, entraînés par quelque mécanisme, comme ces silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail qui défilent en oscillant faiblement dans les baraques de tirs forains » (47-48). Je reviendrai tout à l'heure sur ces images des spectacles forains.

Quant au fabuleux « Empyrée » d'où semblait venir le colonel et tous les autres décideurs de l'arrière, le mot revient plus loin dans le récit (quand le brigadier revenu chez lui raconte l'épisode à une prostituée), et ça donne ceci : l'empyrée, c'est « Quelque chose dans le genre du paradis... Mais spécial. [...] une sorte de club réservé. Uniquement pour colonels de cavalerie. Un cercle privé où ils ont le droit d'entrer tout bottés, avec leur cheval, leurs éperons et leur sacré cul vissé sur leur selle. » (302). Changement de registre donc, effet de trivialisation maximale. Le fond biblique, merveilleux, légendaire, les figures immémoriales et leur aura terrifiante sont systématiquement disqualifiées en une « carnavalesque et intolérable parodie » (235). Ce renversement intervient comme une charge amère contre l'anachronisme de l'État-major français, et plus largement, toute la culture aristocratique qui va avec.

Liquidation des investissements fantasmatiques

Donc refoulement progressif des scénarios de la puissance transcendante, rarement burlesque des créatures légendaires, mais aussi, troisième volet, un certain renoncement, de la part de Simon, à un ensemble d'archétypes archaïques constitutifs de la pensée mythique et qu'on avait pu voir affleurer dans ses romans antérieurs. Un abandon sensible entre le début et la fin de *L'Acacia*, mais qui l'est plus encore si l'on se reporte au traitement des mêmes épisodes dans les romans antérieurs de Simon. Je ne prendrai qu'un seul exemple, le récit de l'évasion du brigadier et le récit de sa relation charnelle avec une femme, une fois de retour dans la ville du midi. Dans *la Route des Flandres*, 1960, les deux épisodes, en l'occurrence Georges s'évadant du camp de prisonnier et le coït avec Corinne, faisaient l'objet d'un récit simultané, le texte faisant fusionner par métaphore l'enfouissement du soldat en fuite dans un fossé boueux et l'enfouissement dans le sexe de la femme, dans une espèce de cycle de la corruption-régénération⁹ : « le visage parmi l'herbe nombreuse, la terre velue, son corps tout entier aplati, comme s'il s'efforçait de disparaître entre les lèvres du fossé, se fondre, se glisser, se faufiler tout entier par cette étroite fissure pour réintégrer la paisible matière (matrice) originelle¹⁰ ». Suit une longue variation fantasmagorique à partir du motif archétypal de la terre-mère, un motif que Jean-Claude Vareille que je citais tout à l'heure présentait comme le cœur de la pensée mythique de Claude Simon¹¹, y compris dans *L'Acacia*.

Or que se passe-t-il dans *L'Acacia* ? L'épisode de l'évasion et celui de l'union à la femme sont évoqués séparément (349-354) et d'une manière tout à fait littérale. L'enlèvement dans le fossé devient ceci : « Plus tard ils s'enfoncèrent dans une fondrière dont ils mirent longtemps à se dégager sans oser appeler à l'aide [...]. » (353) : il n'est plus question plus d'assimilation de la terre au corps féminin, les vertus métaphoriques ou métamorphosantes des éléments naturels ici ont totalement disparu ; plus de fantasmagorie, plus de scénario mythique de mort et

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

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

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

de renaissance. Simon semble même se moquer de ce qu'il écrivait trente ans plus tôt dans *La Route des Flandres* : je poursuis la citation : « Ces cons de fossés ! Va-t'en les deviner sous ces putains de fougères ! Je me demande à quoi ils ser... Le bouquet ça serait que toi ou moi on se casse une patte dedans [...] ... » (351). L'allusion au possible basculement métaphorique est évidente (ambivalence de *cons* et de *putains*, symbolisme des *fougères*), mais le texte marque ironiquement et trivialement ses distances avec l'isotopie sexuelle. De manière symétrique, le corps féminin, dans le récit de la visite au bordel, est lui aussi littéralisé, privé de tous les investissements fantasmatiques dont il avait été le support dans RF. C'en est bien fini de l'image de la femme/terre comme support d'un mythe originel et eschatologique.

Enjeux socio-culturels

Ce qui est liquidé ou tourné en dérision dans *L'Acacia*, c'est donc un certain fond intertextuel à la fois antique et chrétien, un fond pourvoyeur de mythes ou d'archétypes susceptibles d'expliquer le pourquoi des choses par des intentions transcendantes, un fond intertextuel que Simon discrédite et dénonce comme une grande mystification.

Or cette culture, c'est précisément celle du monde natal du brigadier – autrement dit de Simon lui-même – du moins le monde de la mère. Ce monde maternel, chrétien et aristocrate, ne peut se représenter les événements, et en l'occurrence la violence guerrière, et plus que tout, la mort du capitaine, qu'à travers le prisme de préconstruits culturels qui ont vocation à donner du sens à la souffrance endurée. La dépouille du père, en particulier, n'y est évoquée qu'à la faveur d'une transfiguration par le mythe : tous les témoignages recueillis par le brigadier sont surdéterminés par des représentations stéréotypées, car la mère, de son vivant, puis ses deux sœurs, interrogées plus tard, « poétis[e]nt les faits » (326), ou encore « obéiss[e]nt à ce besoin de transcender les événements » (326), « dans le seul but inconscient de les rendre conformes à des modèles préétablis » (326). Chacun « théâtralis[e] [cette mort] selon un poncif imprimé dans [son] imagination par les illustrations des manuels d'histoire ou les tableaux représen-

tant la mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires » (326). Le travail de deuil de la mère ne peut lui-même se faire autrement que par le truchement de démonstrations codées empruntées à son univers culturel ; voir cette « façon hautaine et en quelque sorte emphatique de la veuve aux voiles de crêpe qui faisait célébrer des messes et imprimer à sa mémoire sur des cartons bordés de noir des versets d'Ossian » (73). C'est pour les mêmes raisons que sa douleur, évoquée au premier chapitre, a « quelque chose d'ostentatoire, de théâtral » (13).

Le père, que le personnage du brigadier n'a pas connu (il est mort un an après sa naissance), est donc pour l'enfant le mythe par excellence : le géniteur inconnu, une légende familiale infiniment reculée derrière les témoignages héroïsans. Tout le mouvement de *L'Acacia* va consister, pour le personnage du brigadier, pour le narrateur, pour Simon lui-même, à s'affranchir de ce prisme culturel, à déconstruire cette version mythifiée et héroïsée de la biographie paternelle, et donc à liquider en quelque sorte une partie de son héritage culturel (la culture maternelle, chrétienne) : c'est tout le sens des procédés de trivialisation que j'ai évoqués tout à l'heure.

Et c'est précisément sa propre expérience de la guerre, vingt-cinq ans après la mort de son père, qui va offrir au fils l'occasion et les moyens de dégager la figure paternelle de la geste mythique fabriquée par le monde maternel. L'épreuve de la guerre permet au fils de se rapprocher peu à peu, par l'expérience vécue, de cette figure du père, de prendre du personnage une conscience immédiate à travers la similitude des expériences.

En particulier, le brigadier nous apparaît, face au déchaînement de la violence guerrière, adopter une espèce de résignation fataliste et quasi animale, un fatalisme qui n'est rien d'autre, finalement, que celui du monde du père, un monde de mules (c'est dit dans le texte), un monde paysan et athée, ennemi du sabre et du goupillon, dans lequel, de génération en génération, on subit les catastrophes sans y chercher de signification ou d'intention transcendantes, un monde terre à terre, dans lequel, au moins depuis Napoléon, on ne s'en laisse pas compter par les récits substitutifs ou sublimant à fonction de propagande. Finalement la guerre offre au brigadier l'occasion de voir et d'éprouver les choses comme le monde paternel

pouvait les voir. Ce qui lui permettra finalement de se faire une image du père à l'aide non plus de représentations exogènes et suspectes, mais sur la base d'un imaginaire personnel fait de souvenirs vécus et d'une espèce de contre-culture, ou disons une culture dissidente par rapport à la culture du monde maternel, à savoir une culture populaire qui lui sert de levier pour subvertir l'intertexte mythique : les formes de trivialisation et de renversement burlesque que j'ai évoquées plus haut relèvent d'un tout autre registre d'images mobilisé Simon pour opérer ce renversement : celui de l'attraction foraine, celui du cinéma de prestidigitation à la Méliès, celui du cinéma burlesque, du carnaval, autrement dit, un fond culturel de type populaire, une culture quasi clandestine et dissidente qu'il s'est constituée dans l'enfance et qu'il a beaucoup évoquée dans *Les Géorgiques* par exemple, une culture non pas exactement paysanne, mais qui du moins permet à Simon de prendre le contre-pied de la culture religieuse et vaguement lettrée du monde maternel.

Conclusion

Derrière la question du rapport au mythe, il faut donc voir non seulement des enjeux esthétiques, idéologiques et politiques, mais aussi des enjeux sociologiques et socioculturels, puisque tout cela renvoie à ce qu'on pourrait appeler l'habitus clivé de Simon, en tant qu'il hérite d'un couple parental qui relève de l'hybride social, un cas de mésalliance totalement improbable à l'époque et qui est le grand sujet de *L'Acacia*.

La sollicitation de l'intertexte mythique par Simon lui est naturelle en tant que cet intertexte relève d'une culture inculquée par le monde maternel et qu'il constitue la première grille d'intellection du monde, mais cet héritage maternel lui apparaît incompatible avec la figure du père telle que sa propre expérience de la guerre, à lui, le fils, lui permet de se la représenter. D'où, dans le roman, cette tentative de liquidation de l'héritage culturel maternel, pour aller vers un autre ethos, un ethos populaire ou paysan, un ethos qui bien entendu ne lui a pas été inculqué par l'environnement familial maternel, mais à l'égard duquel il se trouve dans une espèce d'obligation d'héritage et d'allégeance, puisque on ne peut pas tuer un père qu'on n'a pas connu. Et ce basculement de système culturel lui per-

met de rendre un hommage au père et d'en faire le deuil autrement que sous la forme théâtrale et glorifiante pratiquée, faute d'alternative, par la mère.