

## « Le monotone théâtre des tueries ». À propos de *L'Acacia*, de Claude Simon

Compte rendu de mon intervention lors des journées d'agrégation « Expériences de l'histoire, poétiques de la mémoire », 25-26 janvier 2018, Université Paris-Sorbonne et Paris-Diderot, organisation Judith Sarfati-Lanter et Inès Cazalas.

### L'éternel retour de la catastrophe ?

La question des liens entre répétition et histoire est un lieu commun des études de l'œuvre de Claude Simon<sup>1</sup>. Depuis la réflexion classique de Lucien Dällenbach sur les « *rimes* de l'Histoire<sup>2</sup> », toute une série d'études ont montré que, d'un roman à l'autre comme à l'intérieur de chaque récit, « l'Histoire semble animée d'une véritable compulsion de répétition qui l'induit à repasser indéfiniment par les mêmes lieux<sup>3</sup> ».

Cette compulsion de répétition s'exprime clairement dans la construction de *L'Acacia*, qui permet dans l'alternance des chapitres consacrés aux destins du père, tué le 27 août 1914, et du fils, mobilisé le 27 août 1939, de mettre en évidence la parenté des deux biographies et des deux guerres. Ce qui est en jeu, c'est d'abord bien sûr la continuité désastreuse du mouvement historique, qui voit la Deuxième Guerre mondiale répéter seulement 25 ans plus tard la violence extrême d'une guerre qui devait être la « der des ders ». La poétique de la répétition intervient ainsi comme une mise en crise des modèles théoriques hérités des Lumières suivant lesquels l'histoire aurait un sens, dans la mesure où elle dessinerait une trajectoire signifiante de *progrès*, et dans la mesure où il serait possible d'en tirer des *leçons*. Rejetant autant le progressisme hégélien que la dialectique marxienne de la lutte des classes<sup>4</sup>, Simon leur oppose une conception cyclique du temps historique dont rend compte l'analogie omniprésente, dans l'ensemble de l'œuvre, entre l'Histoire et la Nature. Cette analogie est notamment explicitée par l'oncle Charles à la fin des *Géorgiques*, dans un passage qui informe la plupart des réflexions critiques sur la représentation de l'histoire dans l'œuvre de Simon:

[...] *Toutes ces lettres pendant toutes ces années... Un véritable précis d'agriculture. Quelque chose d'aussi cyclique, d'aussi régulier que le retour des aiguilles d'une montre sur les mêmes chiffres d'un cadran, mois après mois, saison après saison, pendant qu'il courait en tous sens d'un bout à l'autre de l'Europe avec ses canons, ses tables de tir et ses interminables états de matériel. Quoique si l'on y réfléchit les deux choses ne soient pas tellement contradictoires. Je veux dire en ce qui concerne les qualités requises. Je veux parler de cet éternel recommencement, cette inlassable patience ou sans doute passion qui rend*

---

1 Deux ouvrages au moins sont consacrés uniquement à cette question : Claire GUIZARD, *Bis repetita. Claude Simon : la répétition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, « Critiques littéraires », 2005, et Stéphanie ORACE, *Le Chant de l'arabesque. Poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam, éditions Rodopi, « Faux titre », 2005.

2 Lucien DÄLLENBACH, *Claude Simon*, Paris, Éditions du Seuil, « Les Contemporains », 1988, p. 129.

3 *Ibid.*

4 Sur ce point, voir Celia BRITTON, *Claude Simon: Writing the Visible*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 146 et sq. et Alastair B. DUNCAN, *Claude Simon: Adventures in Words*, Manchester, New York, Manchester University Press, 1994, p. 134-139.

*capable de revenir périodiquement aux mêmes endroits pour accomplir les mêmes travaux : les mêmes prés, les mêmes champs, les mêmes vignes, les mêmes haies à regarnir, les mêmes clôtures à vérifier, les mêmes villes à assiéger, les mêmes rivières à traverser ou à défendre, les mêmes tranchées périodiquement ouvertes sous les mêmes remparts : Coblenche, Pavie, Namur, la Meuse, Mantoue, l'Yssel, Anvers, l'Adige, Vérone, Peschiera, Mayence... Prises, franchises, perdues, reprises, reperdues, reconquises de nouveau, reperdues encore, infatigablement, sans fin ni espoir de fin, avec pour seules variantes les prévisibles imprévus des successives coalitions de la pluie, du gel ou de la sécheresse...<sup>5</sup>*

Alors qu'on a coutume d'opposer le cycle immuable de la succession des saisons et la ligne dévastatrice de l'histoire, la narration les décrit l'un et l'autre comme participant d'un même mouvement d'éternel recommencement : « ce qui conduit l'Histoire à se métaphoriser comme Nature, c'est d'abord, il faut y insister, qu'elle partage avec elle la propriété d'être répétitive et, comme elle, de l'être sur le mode cyclique<sup>6</sup> [...] ». C'est pourquoi, tout en étant hantée par l'Histoire, l'œuvre de Simon la présenterait comme une instance inexistante, invention d'une tradition romanesque et philosophique qui tente de donner sens à la suite absurde des désastres qui composent l'expérience des hommes.

Pourtant, l'analogie entre le cycle des saisons et la répétition des guerres sert autant à souligner cette inexistence de l'histoire qu'à rendre compte du mouvement d'emballement historique de la modernité. « [R]évolutionnaire », l'histoire l'est d'abord parce que, dans « un monde où la violence, la prédation et le meurtre sont installés depuis toujours<sup>7</sup> », le temps s'annule dans la répétition des cycles de la nature ; mais elle l'est aussi parce que l'ère des révolutions, brisant un « état de choses établi depuis des millénaires<sup>8</sup> », ouvre un mouvement cumulatif sans précédent de bouleversements et de violence<sup>9</sup>. En d'autres termes, le rapprochement de l'Histoire et de la Nature sert moins à définir une *ontologie* de l'histoire qui ferait de la guerre un ordre naturel, et de l'histoire humaine une succession ininterrompue de manifestations de la violence, que la représentation d'un ordre proprement *moderne* de l'expérience historique. C'est l'hypothèse défendue par Jean-François Hamel dans un commentaire des *Géorgiques* qui pourrait valoir parfaitement pour *L'Acacia* : « réfléchi[ssant] les conditions de possibilité de sa propre narrativité en les rapportant aux mutations historiques des derniers siècles<sup>10</sup> », le roman prend acte, par la figure de la répétition, du « déchirement des temps<sup>11</sup> » instauré par la période révolutionnaire, ce « temps à la fois statique et emballé, l'Histoire se mettant à tourner sur place, sans avancer, avec de brusques retours en arrière, d'imprévisibles crochets, errant sans but<sup>12</sup> ».

---

5 Claude SIMON, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 447. En italiques dans le texte. C'est en interprétant les paroles de l'oncle Charles comme relais d'une vision auctoriale et comme clef du dispositif romanesque que Lucien Dällenbach place l'analogie entre « la Terre et la Guerre » (*op. cit.*, p. 132) au cœur de la métaphysique de l'Histoire simonienne.

6 Lucien DÄLLENBACH, *op. cit.*, p. 136.

7 Claude SIMON, *Les Géorgiques*, p. 318.

8 Claude SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 371.

9 Ce sentiment d'accélération et de bouleversements constants est bien résumé par Jules MICHELET, né en 1798, dans sa préface au premier tome de son *Histoire du XIXe siècle* (1872) : « Un des faits d'aujourd'hui les plus graves, les moins remarquables, c'est que l'allure du temps a tout à fait changé. Il a doublé le pas d'une manière étrange. Dans une simple vie d'homme (ordinaire de 72 ans), j'ai vu deux grandes révolutions qui autrefois auraient peut-être mis entre elles 2000 ans d'intervalle » (dans *La cité des vivants et des morts. Préfaces et introductions*, édité par Claude Lefort, Paris, Belin, coll. « Littérature et politique », 2002, p. 444).

10 Jean-François HAMEL, *Revenances de l'histoire*, p. 177.

11 *Ibid.*, p. 178.

12 CLAUDE SIMON, *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 386-87.

## Le « monotone théâtre des tueries » (*Les Géorgiques*, p. 107)

Pour décrire ce mouvement erratique d'une histoire dont le mouvement vertigineux s'emballe et s'accélère, mais de façon si répétitive qu'il semble finalement statique, Claude Simon ajoute à la métaphore naturelle de l'éternel recommencement des saisons une autre métaphore associée à la répétition, celle du théâtre. On la retrouve par exemple dans cette description de Paris en proie à la Terreur révolutionnaire, dans les *Géorgiques* :

comme si [...] l'Histoire avait divergé, s'était insensiblement dédoublée, se poursuivant d'un côté au grand jour, à visage découvert et à coups de canon, de l'autre obligée de s'inventer, hors de toute règle connue, tâtonnant, hésitant, dérapant, perdant pied soudain, s'affolant alors, se précipitant, se mettant à fonctionner à vide, emballée, tournant à la parodie, au bouffon : un de ces films projetés à l'accélééré, avec ses foules, ses personnages ataxiques aux gestes incohérents, inachevés – ou achevés trop tôt –, **l'invisible metteur en scène pressé d'en finir, accablé par les redites d'une pièce cent fois jouée, laissant à peine aux acteurs le temps de lancer leur réplique, faisant déjà signe au suivant, tyrans, despotes pour un mois, une semaine, un jour, morts le soir d'après [...]**, l'Histoire s'éloignant déjà, abandonnant leurs cadavres sans têtes, le monstre acéphale n'en finissant plus d'agoniser, le soleil se levant chaque matin sur la ville moite, baignée de sueur, les jours se succédant dans **une paradoxale monotonie, avec leurs successions de tortueuses et monotones machinations de police, les monotones complots** tout à la fois tramés, éventés et déjoués en une nuit [...]<sup>13</sup>.

C'est sur cette « paradoxale monotonie » du théâtre des tueries, à la fois cruel et bouffon, que je voudrais maintenant revenir, dans la mesure où la métaphore du théâtre de l'histoire, récurrente dans l'œuvre de Simon, me semble avoir fait l'objet d'une attention moins soutenue que celle des cycles naturels. Comme on le voit dans ce passage, la théâtralité, loin de souligner la dimension tragique de l'Histoire, permet au contraire de suspendre le pathos. Le théâtre de l'histoire moderne, tel qu'il apparaît dans l'œuvre, est un théâtre bouffon, qui suscite indifférence et ennui chez le metteur en scène comme chez les spectateurs : le metteur en scène, est accablé par les redites d'un spectacle cent fois joué (répétition du spectacle), et les spectateurs d'un soir sont frappés d'ennui par la monotonie de la pièce (répétitivité des coups de théâtre), dont les péripéties trop nombreuses s'accumulent et se ressemblent toutes, dans leur invariable cruauté.

Envisagée comme un spectacle et non comme une expérience, la violence historique devient ainsi à la fois grotesque et monotone. Pourquoi s'émouvoir de la mort des protagonistes du théâtre historique si ses personnages récurrents trouvent de nouveaux interprètes à chaque génération ? La litanie des coups de théâtre donne le sentiment que l'Histoire s'annule sous le coup de ses excès, et les victimes de ses incessants renversements de fortune se présentent comme des types sans identité propre, que distinguent seulement leurs costumes, leurs accessoires et leurs fonctions sociales. Reproduisant le mouvement répétitif d'une Histoire qui, selon le narrateur de *La Route des Flandres*, « surpass[e] par sa facétieuse perversité ces auteurs

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 385.

qui se divertissent à plonger le lecteur dans la confusion en attribuant plusieurs noms au même personnage ou, inversement, le même nom à des protagonistes divers<sup>14</sup> », le récit simonien présente ainsi les principaux acteurs de son récit comme des rôles remplaçables, les personnages étant simplement désignés, dans *L'Acacia*, par leur fonction militaire – le « capitaine », le « brigadier », « le colonel », le « soldat ennemi » – ou familiale – « la mère », « la veuve », « les sœurs », « l'ancêtre ». À chaque personnage est attribué un trait physique caractéristique (le « profil bourbonien » de la mère, la « barbe carrée » et les « moustaches en crocs » du père, les « mains d'homme » et les « visages carrés » des deux sœurs, etc.) et un costume (les robes « toujours sombres » des sœurs, le voile de deuil de la veuve). Le changement de costume permet de désigner tour à tour la réussite de la mue du paysan en officier (changement de rôle) ou au contraire l'impossibilité d'échapper à sa condition (les deux sœurs « revêtues comme par moquerie de leurs robes aux épaisses broderies » au mariage de leur frère). Même la gestuelle « emphatique et sombrement tragique<sup>15</sup> » de la veuve errant sur les champs de bataille en quête de son époux est rendue suspecte, dans le premier chapitre du récit, par la description de ses vêtements de deuil, « dont le choix avait en dépit de sa modestie [...] quelque chose d'ostentatoire, de théâtral<sup>16</sup> ».

Parce qu'elle met à distance la souffrance et expose la mécanique inauthentique de la comédie sociale, l'analogie théâtrale est particulièrement opérante quand il s'agit de démystifier les acteurs clef de la représentation historique que sont les grands hommes. Au dernier chapitre de *L'Acacia*, dans une scène fragmentaire sans date, sans nom de lieu ni de personnages, le narrateur montre des dignitaires allemands, reconnaissables à leur casque à pointe, s'agitant fébrilement sur l'image sautillante d'un film d'actualités comme des volatiles « se mouvant par saccades, à la fois sauvages, inquiets, futiles et inconséquents<sup>17</sup> ». Au centre du groupe se tient un homme aux moustaches en crocs et au bras atrophié, en qui on peut identifier, muni de ces indices physiques, l'Empereur Guillaume II. Puisque seuls les costumes indiquent les changements d'époque ou de pays dans le cruel théâtre de l'histoire, le narrateur réduit ses grands acteurs aux quelques détails stéréotypés qui permettent de les reconnaître : ici les moustaches, le bras atrophié et le casque à pointe de Guillaume II, comme dans *Les Géorgiques* la grande barbe de Marx<sup>18</sup>, ou dans *Histoire* le bouc et la casquette de chauffeur de Lénine<sup>19</sup>.

Mais la comédie du pouvoir n'est pas seulement une affaire de costumes. Retardant jusqu'à la fin de la description l'identification du médium filmique (quand une automobile surgit dans l'image, le narrateur mentionne un « écran zébré de rapides griffures »), le narrateur

---

14 *La Route des Flandres*, dans Claude SIMON, *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 412.

15 Claude SIMON, *L'Acacia*, Paris, éditions de Minuit, 1989, p. 22. **Attention, la pagination est légèrement différente de celle de l'édition de poche au programme du concours.**

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 13. Cette description d'un deuil ostentatoire épouse en réalité les formes conventionnelles du deuil dans la haute société jusqu'à la fin de la Première Guerre mondiale. Voir Philippe ARIÈS, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Âge à nos jours*, Éditions du Seuil, « Points Histoire », 1977 [1975], p. 80. « Au XIX<sup>e</sup> siècle, [la mort] paraissait partout présente : convois d'enterrement, vêtements de deuil, extension des cimetières et de leur surface, visites et pèlerinages aux tombeaux, culte du souvenir ». Pour l'historien, le deuil hyperbolique qui se développe et se ritualise au XIX<sup>e</sup> siècle est la manifestation d'un refus nouveau de la mort, d'une « séparation inadmissible » qui, tout en assurant, par le biais d'un nouveau culte des défunts, l'omniprésence de la mort dans l'espace public, signifie en réalité « le relâchement des anciennes familiarités ».

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 314.

18 *Les Géorgiques*, *op. cit.*, p. 354.

19 Claude SIMON, *Histoire*, éditions de Minuit, p. 107.

restitue la discontinuité des images, comme si chacun des personnages représentés « non pas se mouvaient mais passait successivement d'une attitude fixe à une autre attitude fixe décomposant le mouvement ». Refusant de surmonter cette décomposition, la description l'accentue au point de déréaliser complètement la scène, comme c'est le cas dans cette représentation d'un « moment » du film : « Un moment (pendant que l'officier referme la portière (c'est-à-dire s'immobilise une fraction de seconde dans la pose d'un homme refermant une portière), puis reprend sa place à côté du chauffeur, c'est-à-dire apparaît successivement au milieu d'un demi-tour, puis à demi penché, puis assis), un moment donc [...] ». La répétition de l'expression « c'est-à-dire » marque le passage du récit conventionnel de ce qui se déroule – une succession d'actions enregistrées par une caméra – à la description plus troublante de ce qui apparaît réellement sur la pellicule devant les yeux du spectateur – une série discontinue de poses. Alors que le spectateur de cinéma comble en principe les ellipses inhérentes à la représentation filmique, tout l'objet de la restitution simonienne de l'archive est au contraire de rendre la pellicule à son étrangeté première, qui fait voir non pas des individus en train de se mouvoir, mais des personnages ridiculement figés dans leurs poses théâtrales. Le théâtre du pouvoir capturé dans le film d'actualités voit ainsi sa dimension bouffonne révélée par une transcription narrative qui restitue scrupuleusement la discontinuité réelle des images cinématographiques. Cette comédie filmée vient ainsi répondre de façon critique à un autre théâtre de l'histoire, épique ou tragique, qui dissimule la réalité de la violence historique sous les masques consolants de l'héroïsme, de la grandeur et de la belle mort.

### ***Le théâtre de la mémoire : raconter la mort***

Cette critique d'une théâtralisation consolante de l'histoire est particulièrement sensible dans le récit de la mort du père, lui-même repris plusieurs fois dans *L'Acacia*. La première reconstitution, au chapitre III (« 27 août 1914 »), fait la part belle aux témoignages pour imaginer un grand capitaine aux yeux clairs assis aux pieds de l'arbre où les hommes de son régiment ont été contraints de l'abandonner<sup>20</sup>. La seconde version, au chapitre XI, recompose les éléments de la première : le mort abandonné au pied d'un arbre dans un paysage bucolique, le portrait ensanglanté qui met en évidence de manière très crue la décomposition en marche, enfin la tentative de vol d'un soldat ennemi. Mais le deuxième extrait ne reprend chacun des éléments du premier que pour les contester, en démontant les mécanismes édifiants de la mémoire qui ont substitué à l'incertitude qui pèse sur l'événement toute une série de lieux communs apaisants. Ainsi le narrateur oppose-t-il aux stéréotypes épiques qui infléchissent les récits des témoins la minutie d'une recherche qui tient de l'autopsie :

Les témoignages que l'on put recueillir étaient vagues : il fut impossible de savoir où la première balle l'avait atteint. Peut-être aux jambes, puisqu'ensuite il ne lui fut plus possible de se tenir debout comme à la manœuvre ainsi qu'avaient encore coutume de le faire les officiers en ce début de guerre [...]. Ou peut-être fut-il atteint à la poitrine, ou encore au ventre. [...]

---

20 Claude SIMON, *L'Acacia*, op. cit., p. 61.

La seconde balle l'atteignit au front. À l'époque, le port du casque n'avait pas encore été institué et les combattants étaient simplement coiffés d'un képi de forme molle dont la calotte rouge était ornée pour les officiers d'un galon d'or tressé dessinant un motif décoratif de quatre boucles en croix. Le numéro du régiment était brodé en fils de cuivre, également dorés, sur la partie antérieure de la coiffe. La visière était en cuir bouilli. Les témoins ne précisèrent pas si le projectile fait d'un alliage de cuivre et de tungstène frappa le front au-dessus ou au-dessous de la visière. Toutefois ses jumelles de capitaine que l'on renvoya par la suite à la veuve étaient intactes, ce qui laisse supposer que la balle frappa assez haut, à moins qu'il n'en ait pas fait usage en cet instant, les tenant simplement d'une main posée sur sa cuisse ou pendant à son côté. Toujours est-il qu'on peut présumer qu'emportant avec elle des fragments de cuir et de tissu l'ogive de métal brûlant fracassa l'os frontal et, un peu tordue par le choc, alla se loger avec quelques esquilles dans le cerveau. La mort fut certainement instantanée. L'armée était alors en pleine retraite après la défaite de Charleroi et le corps fut abandonné sans sépulture à l'endroit même où il gisait, peut-être toujours adossé à l'arbre [...].  
Ce fut tout<sup>21</sup>.

Rédigé comme un rapport d'enquête policière, le récit de la mort du père expose méthodiquement les conclusions d'une investigation approfondie. Les deux paragraphes décrivent, dans l'ordre chronologique des faits, l'impact de la première balle, qui blesse suffisamment gravement le capitaine pour qu'on le porte à l'écart du champ de bataille, puis celui de la seconde, qui le tue, avant d'indiquer l'état dans lequel le mort a été abandonné par les soldats.

La reconstitution fait appel à des sources diverses. Le récit des témoins d'abord, en dépit de son caractère « vagu[e] », permet d'attester que c'est la deuxième blessure qui a occasionné la mort. Mais ce récit est complété par des informations d'ordre historiographique qui explicitent les raisons du décès. La digression apparente sur le « port du casque » vient ainsi démontrer l'absence de protection efficace des combattants, « simplement coiffés d'un képi de forme molle », et la précision extrême avec laquelle le narrateur détaille les décorations brillantes qui ornent le képi – « un galon d'or tressé dessinant un motif décoratif de quatre boucles en croix » et le « numéro du régiment [...] brodé en fils de cuivre, également dorés » – suggère discrètement le caractère inopportun d'un ornement qui attire les regards et les tirs ennemis. Le savoir historiographique est ici convoqué dans le cadre d'une enquête criminelle d'un ordre particulier, au même titre que le savoir balistique (« le projectile fait d'un alliage de cuivre et de tungstène ») et anatomique (« l'ogive de métal brûlant fracassa l'os frontal »), en complément d'un récit mémoriel présenté comme lacunaire.

Mais, paradoxalement, la précision de l'enquête est d'autant plus poussée que les certitudes manquent. Car c'est à l'autopsie d'un corps absent que se livre le narrateur, réduit à supposer à distance les circonstances d'un drame sans victime ni assassin. Le compte rendu d'enquête livre donc moins des conclusions que des hypothèses, modalisées par des constructions adverbiales (« la mort fut *certainement* instantanée », « la vue [...] sur le champ de bataille [...] était *forcément* réduite ») et des anaphores (« Peut-être » ; « Ou peut-être » ; « Ou encore ») qui exposent les limites de la reconstitution. Aussi la description scientifique des blessures, loin de se donner comme un récit assuré fondé sur l'examen du corps, engage-t-elle en fait une logique déductive qui relève de la probabilité. Si les témoins, par exemple, « ne

---

21 *Ibid.*, p. 324-26.

précis[ent] pas » le point d'impact exact de la deuxième balle, l'examen des jumelles, parvenues « intactes » à la veuve et à son héritier, « laisse supposer que la balle frappa assez haut ». La confrontation des indices débouche alors sur une vérité dont l'incertitude est atténuée par des tournures concessives (« en tout cas », « Toujours est-il ») délimitant les contours d'un savoir qui n'est pas extensible. « Ce fut tout », conclut le narrateur, dans une formule dont la brièveté même dénote la disparition irrémédiable du mort.

Or même cette vérité restreinte finit par être mise en doute dans la suite du récit, tant les témoins sont rares (« il fut pratiquement impossible de retrouver et d'interroger les témoins directs de cet événement<sup>22</sup> »), et leurs témoignages sujets à caution : à l'expérience singulière de l'histoire, que son récit tente de reconstituer fidèlement, le narrateur oppose le théâtre de la mémoire, qui efface la réalité prosaïque mais déchirante de la mort d'un individu derrière une fiction consolante mais dénuée de toute singularité, qu'elle soit individuelle ou historique :

le récit fait à la veuve et aux sœurs (ou celui qu'elles en firent par la suite), quoique sans doute de bonne foi, enjolivant peut-être quelque peu la chose ou plutôt la théâtralisant selon un poncif imprimé dans leur imagination par les illustrations des manuels d'histoire ou les tableaux représentant la mort d'hommes de guerre plus ou moins légendaires, agonisant presque toujours à demi étendus dans l'herbe, la tête ou le buste plus ou moins appuyés contre le tronc d'un arbre, entourés de chevaliers revêtus de cottes de mailles (ou tenant à la main des bicornes emplumés) [...] <sup>23</sup>.

Suggérant ironiquement le caractère transhistorique du « poncif » pictural, la parenthèse proposant en alternative aux « cottes de mailles » médiévales les « bicornes emplumés » des guerres napoléoniennes vient dénoncer la représentation de l'histoire comme une scène théâtrale unifiée dont les acteurs changeraient simplement de costume suivant les époques. À ce tableau anachronique de la mort héroïque, le récit simonien oppose ensuite la version « plus probable<sup>24</sup> » de « la forme imprécise qu'offrent au regard ces tas informes, plus ou moins souillés de boue et de sang, et où la première chose qui frappe la vue c'est le plus souvent les chaussures d'une taille toujours bizarrement démesurée<sup>25</sup> ». Cette version « plus probable » n'est pourtant pas moins anachronique que le théâtre légendaire des témoins : pour reconstituer la mort de son père et défaire les fictions répétées dans l'enfance, Simon s'appuie sur les souvenirs du brigadier de 1940 qui, après l'embuscade qui coûte la vie à la quasi-totalité des membres de son escadron, regarde avec indifférence les corps désarticulés des morts et des blessés, notant le détail des semelles ou le dessin géométrique des membres étendus dans le fossé<sup>26</sup>, ou encore imagine « avec cette même ironie macabre, désespérée<sup>27</sup> » le spectacle qu'offrira son propre cadavre, « exactement pareil sous le soleil à un sac de sciure ou de son, sale, poussiéreux, flasque<sup>28</sup> ».

Projetant sur le cadavre du père la vision des corps dégradés de sa propre guerre, le narrateur simonien oppose ainsi à la permanence du poncif guerrier répété de récit en récit

---

22 *Ibid.*, p. 325-26.

23 *Ibid.*, p. 326.

24 *Ibid.*, p. 327.

25 *Ibid.*, p. 327.

26 *Ibid.*, p. 90-91, p. 305, p. 331-332.

27 *Ibid.*, p. 304.

28 *Ibid.*, p. 303.

l'identité triviale du spectacle des corps, et substitue aux récits paradoxalement dénués de toute subjectivité des témoins directs, une description plus authentique en ce sens qu'elle se donne comme antérieure à toute médiation narrative. Autrement dit, c'est en s'appuyant sur la répétitivité du spectacle à la fois primordial et trivial du corps maculé de boue et de sang commun à toutes les guerres pour fonder le récit de l'agonie paternelle que le narrateur dément les fictions anachroniques de la tradition narrative et fait émerger un regard véritablement singulier<sup>29</sup>. Exempt de pathos, ce regard singulier désenchanter les fictions mémorielles et leur substitue la conscience cruelle de l'indifférence qui dut entourer la mort du capitaine.

## **Conclusion**

Le théâtre est présenté régulièrement, dans l'œuvre de Simon, comme ce qui fait écran à la vérité historique. La répétition théâtrale est à la fois ce qui désigne l'emballage répétitif de l'histoire moderne et ce qui masque la nouveauté de cette expérience de l'histoire sous la continuité séculaire des poncifs et des poses. De même, la théâtralisation des témoignages, tout comme les costumes interchangeables du théâtre chevaleresque de la belle mort, frappent d'inauthenticité toute reconstitution de la mort du père. À l'indifférence du spectateur de la farce historique comme au pathos consolant du théâtre de la mémoire familiale, Simon oppose finalement par l'image triviale, incertaine, du mort informe, une *expérience historique de la sortie de l'histoire*. L'expérience de la guerre moderne est l'expérience d'un monde où les leçons du passé sont devenues inutiles, où plus rien ne se répète suffisamment pour en tirer un enseignement ou un sens, sinon la présence du « fragile et minuscule corps humain<sup>30</sup> ».

Le spectacle monotone et indifférent de la guerre vient ainsi s'affronter à la singularité d'un regard qui fait ressurgir l'irréversibilité du temps humain au cœur du cycle des désastres. « [B]ris[ant] cette matière unifiée qui, dissimulant la réalité démultipliée de l'événement, a partie liée avec la réduction au même<sup>31</sup> », le texte simonien s'appuie sur la poétique de la répétition pour faire le deuil des fictions téléologiques donnant sens à l'histoire comme celui des configurations cycliques échappant à ses ravages.

L'ambivalence de la poétique de la répétition réside ainsi dans la façon dont elle contribue à faire de la violence historique un phénomène primordial indifférent aux vicissitudes du temps humain, tout en faisant de cette représentation le produit d'une expérience historique singulière<sup>32</sup>. D'un côté, l'histoire s'annule dans le retour catastrophique de la violence et la

---

29 Voir Jean-François HAMEL, *op. cit.*, p. 183 : « Les histoires racontées par Simon se veulent en ce sens rigoureusement préhistoriques, c'est-à-dire pré narratives : elles doivent s'achever précisément là où l'histoire et les récits didactiques commencent ; elles travaillent à exhiber leur matière première avant que ne la dénature une quelconque fable ».

<sup>30</sup> Walter BENJAMIN, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov » (1936), dans *Œuvres II*, Gallimard, coll. « Folio Essais » 2000.

<sup>31</sup> Maria MINICH BREWER, « (Ré)inventions référentielles et culturelles chez Claude Simon. "les images les instants les fragments du temps du monde" », dans Ralph SARKONAK (dir.), *Claude Simon I. À la recherche du référent perdu*, Revue des Lettres modernes, Paris, Caen, Belles Lettres/Minard, 1994, p. 26.

<sup>32</sup> Comme l'indique Maria Minich Brewer à propos du camp de prisonniers dans lequel Blum et Georges, dans *La Route des Flandres*, imaginent l'histoire des de Reixach, c'est bien « depuis l'intérieur de la guerre et de la crise de l'histoire, et non depuis un espace vide, neutre, situé en dehors » que les narrateurs conçoivent la guerre comme une sortie du temps (Maria MINICH BREWER, *Claude Simon. Narrativities without Narrative*, Lincoln et Londres, University of Nebraska Press, 1995, p. 63 : « What his texts describe as millennial or prehistorical, such



permanence des poncifs de la représentation historique ; de l'autre, la différence historique et la réalité de la souffrance sont maintenues par l'épreuve individuelle de ce retour.

Cette ambivalence se prolonge dans la difficulté à qualifier le registre des affects associés au théâtre historique. Le pathos exacerbé du théâtre de la mémoire s'oppose radicalement à la démythification comique des faux-semblants de l'histoire officielle. Cette mise à distance du pathos n'exclut pas, pourtant, le surgissement d'une souffrance authentique. Ainsi, même si le deuil maternel est ostentatoire, même si les souvenirs que la veuve transmet sont probablement faux, l'intensité de sa souffrance est rendue évidente au moment de l'annonce de la mort du capitaine par la répétition de son cri inarticulé, le « même hurlement muet, déchirant, sans autre écho que l'indifférent frémissement des branches, le cri monotone du même oiseau, les monotones raclements du sarcloir<sup>33</sup>. » Le cri maternel oppose à la monotonie d'un temps cyclique (ici naturel, ailleurs théâtral) qui se moque de la mort la déchirure temporelle irréversible que constitue la perte d'un être aimé.

**Raphaëlle GUIDÉE**  
**raphaelle.guidée@univ-poitiers.fr**

---

as violence and exchange (and exchange as violence), is designated as such from within war and the crisis of history, not from an empty, neutral space lying outside it »).

33 Claude SIMON, *L'Acacia*, *op. cit.*, p. 279.