HAL
open science

Réalité et imaginaire de Perpignan chez Claude Simon

Jean-Yves Laurichesse

To cite this version:

Jean-Yves Laurichesse. Réalité et imaginaire de Perpignan chez Claude Simon. "In Situ", May 2017, Toulouse- Jean Jaurès, France. hal-02175623

HAL Id: hal-02175623

https://hal.science/hal-02175623v1

Submitted on 12 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Toulouse-Jean Jaurès

Séminaire « In situ », 18 mai 2017

Jean-Yves Laurichesse

RÉALITÉ ET IMAGINAIRE DE PERPIGNAN CHEZ CLAUDE SIMON

Je rappelle d'abord quelques faits biographiques. Claude Simon, figure du Nouveau Roman dans les années 60, prix Nobel de Littérature en 1985, est né en 1913, de Louis Simon fils de paysans pauvres du Jura, devenu capitaine d'infanterie coloniale, et d'une jeune fille de la bonne société perpignanaise, Suzanne Denamiel, dont la famille possédait plusieurs domaines viticoles et un hôtel particulier au 12 rue de la Cloche d'or. Les parents s'étaient rencontrés parce que le régiment du père était basé à la citadelle de Perpignan. Et Claude Simon est né à Tananarive parce que ce même régiment avait été affecté à Madagascar.

Mais dès le mois de mai 1914, la famille rentre en France et le père sera tué dans les premiers combats. Claude Simon, enfant unique, est alors élevé par sa mère, dans la grande maison de la vieille ville, où vivent aussi sa grand-mère et la famille de sa tante. Mais la mère tombe malade et va mourir d'un cancer. L'enfant, qui a onze ans, est alors envoyé comme pensionnaire à Paris au collège Stanislas, un établissement privé réputé, mais il revient bien sûr passer les vacances à Perpignan. Devenu adulte, Claude Simon, bien que vivant une grande partie de l'année à Paris, restera très attaché au Roussillon, et à partir des années soixante il remettra en état une maison dont il a hérité à Salses, pour y passer les mois d'été.

L'œuvre de Claude Simon étant pour une grande part, comme il le disait lui-même, « à base de vécu », il n'est pas étonnant que Perpignan et sa région y occupent une place considérable. Pourtant, la ville n'y est pratiquement jamais nommée, Simon ayant recours à des périphrases telles que « une ville du Midi », voire même « une ville de province ». Il faut cependant rappeler que l'effacement des noms propres concerne d'autres lieux dans l'œuvre (à commencer par Barcelone dans *Le Palace*), mais aussi nombre de personnages historiques ou contemporains, dont Simon laisse au lecteur le soin de deviner l'identité en ne lui proposant que quelques traits caractéristiques. Claude Simon s'en explique dans un entretien donné à Jean-Claude Lebrun pour *Libération* à propos de *L'Acacia*, publié en 1989 :

> J.-C. L. – Parlons de vos personnages : ils ne sont jamais nommés, même si on comprend parfaitement de qui il s'agit ; de même vous ne dénommez aucun des lieux qu'ils fréquentent, même si l'on pense les reconnaître. Pour quelles raisons ?
>
> C. S. – Eh bien écoutez, je n'aime pas beaucoup Gide, mais il y a un précepte de lui qui m'est resté : c'est « parvenir à l'universel par l'approfondissement du particulier ». Si je mets un nom de lieu, un nom de personnage, cela limite tout de suite. On me dit : « Vous n'avez pas nommé Perpignan ! ». Non, c'est une ville du Midi comme beaucoup de villes du Midi et d'ailleurs, fortifiée, avec un vieux quartier, de vieilles rues…

Ne pas nommer, c'est éviter la réduction particularisante ou localiste, pour se porter d'emblée à la hauteur des véritables enjeux du roman et de l'art : l'expression de l'universel. Mais il ne s'agit pas pour autant de sacrifier l'acuité d'une vision individuelle, qui est seule garante de vérité. Car le pire danger pour le roman est la généralité ou la convention. Si la « ville du Midi » acquiert dans le texte de Simon une telle présence, c'est tout à la fois par la force de l'écriture et par la connaissance intime qu'a l'écrivain d'une ville particulière, et il serait absurde de nier ce rapport productif au réel.

Pour prendre la pleine mesure de la « ville du Midi » telle que Claude Simon l'évoque dans plusieurs de ses œuvres, un double survol est nécessaire, spatial et temporel, car elle est le point de rencontre d'une topographie et d'une chronologie : la parcourir, c'est marcher dans le temps autant que dans l'espace. Claude Simon, manifestant ainsi son désir de captation, par l'écriture, de la ville comme totalité, en propose à plusieurs reprises de grandes évocations synthétiques particulièrement saisissantes, véritables perspectives cavalières, au moyen de ces longues phrases qui sont l'un des traits caractéristiques de son style. La plus ancienne évocation dans le temps historique est aussi la plus récente dans la chronologie de l'œuvre, comme si Claude Simon s'était enfoncé progressivement dans le passé à la recherche de ses origines. *L'Acacia* (1989) est en effet, dans ses chapitres impairs, le roman des figures parentales, les chapitres pairs évoquant quant à eux les événements de la seconde guerre mondiale vécus par Simon lui-même. L'écrivain s'attache donc à restituer l'image d'une ville qu'il n'a pas connue, celle de la jeunesse de ses parents, et particulièrement de sa mère. Le début de la phrase a relaté les séjours de la jeune fille à Paris :

> […] après quoi elle réintégrait la grande maison, l'espèce de citadelle de silence et de respectabilité au centre du dédale des vieilles rues de la vieille ville, elle-même semblable à une citadelle au pied de celle édifiée six cents ans plus tôt par un roi d'Aragon, fortifiée par Charles Quint, entourée ensuite par Vauban de formidables et vertigineuses murailles qui englobaient en même temps les quartiers gitans, les rues à bordels, les six ou sept églises où scintillaient les ors des retables baroques, les couvents, les hôtels aux meneaux Renaissance, l'ancienne halle des marchands, les cafés décorés de céramiques, de femmes-iris et de plantes vertes, les places aux statues de bronze, le tribunal au fronton corinthien, cafés, places, tribunal reliés par un tramway pas beaucoup plus grand qu'un jouet d'enfant passant, anachronique et ferraillant, devant les arcades gothiques, les terrasses fleuries d'hortensias, les quincailleries, les magasins de rubans, les réclames d'anis, de chocolats, de savons, de cigares, et les affiches aux violentes couleurs des tournées théâtrales. (*A*, 116-7)

Ce passage condense de nombreux aspects significatifs de la ville et de son histoire. Le référent est bien le Perpignan de la fin du XIXe siècle, comme le montrent de nombreux points de tangence avec le réel. C'est encore pour quelques années la ville-forte, dominée par sa citadelle (l'ancien palais des rois de Majorque – et non d'Aragon) et entourée de remparts. L'évocation commence par la vieille ville, et en particulier les quartiers Saint-Jacques (les gitans) et La Réal (les *« rues à bordel »* s'y trouvaient à l'époque). Puis viennent quelques éléments du patrimoine ancien, religieux et civil, qu'il s'agisse des églises aux retables baroques ou de cette *« ancienne halle des marchands »* dans laquelle on reconnaît la Loge de Mer, ancien tribunal des affaires maritimes. À la vieille ville s'est superposée la ville 1900, évoquée dans la deuxième partie de la phrase, avec les élégances un peu languides de l'Art nouveau, les statues de bronze célébrant les grandes figures nationales. Le tout nouveau tramway, symbole éminent de modernité urbaine, fait le lien entre le passé et le présent. La dernière énumération, après une probable allusion à la place de la Loge, évoque la ville commerçante à travers ses boutiques, ses *« réclames »* vantant des produits traditionnels, puis la vie culturelle provinciale, avec les affiches des *« tournées théâtrales »*. Publicités et affiches *« aux violentes couleurs »* contribuent à une sorte de bariolage naïf de la vieille ville, qui s'ajoute aux décorations art nouveau pour lui donner un visage plus moderne.

Ce premier tableau de la ville, par sa longue phrase aussi *englobante* que les murailles elles-mêmes, circonscrit un microcosme urbain sécurisant où coexistent le poids de l'Histoire et la légèreté du présent, les vestiges de l'économie médiévale et les marques de l'économie moderne, l'avers et l'envers de la société (quartiers gitans et rues à bordels jouxtant églises, couvents et hôtels particuliers). Et comme pour renforcer ce sentiment de relative harmonie, le tramway lui-même est comparé à un *« jouet d'enfant »* circulant dans ce qui semble être, plus qu'une ville réelle, une grande maquette, un peu à la manière de ces plans-reliefs des principales villes-fortes commandés jadis par Vauban, parmi lesquels figure d'ailleurs celui

de Perpignan. Cette ville qu'il n'a pas connue, mais dont il trouve des images émouvantes dans de vieilles cartes postales, il semble bien que Claude Simon en ait la nostalgie, pour des raisons d'ordre esthétique, certes, mais aussi sans doute, nous le verrons, plus personnelles et affectives.

Bien différente est l'évocation panoramique de la ville dans *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque*, l'un des premiers romans de Claude Simon, publié en 1957. L'époque évoquée est cette fois celle de l'écriture, les années cinquante. Par une phrase encore plus ample que celle de *L'Acacia*, Claude Simon offre une vision grandiose du paysage urbain, placée dans la perspective cosmique du vent se ruant à travers les rues :

> [le vent] gémissant dans les rues étroites de la vieille ville ou s'acharnant contre les nouveaux blocs d'habitations, poussés rutilants et incongrus sur les anciens glacis, ou les hollywodiennes villas des négociants en vins pourvues de pergolas, de piscines, de palmiers hollywoodiens, ou l'antique halle des marchands muée en café dernier cri (rutilant aussi, pourvu, dans ses arcs gothiques, des mêmes portes de verre invisible sur gonds invisibles que l'Uniprix voisin, de torchères en staff et d'un bar américain), débouchant sur les places arides, avec leurs mimosas aux plumes ébouriffées, leurs affiches de cinémas aux visages géants de vedettes racolant les passants dans le grelottement de la sonnette annonçant l'imminence de la séance de matinée, de la cérémonie, du rêve, les jeunes paysans endimanchés, sans pardessus, le col de leurs vestons bleu roi ou bois de rose relevé, se dépêchant de tirer les dernières bouffées de mégots qui leur brûlent les doigts avant de rentrer dans la puante obscurité craquante de cacahuètes décortiquées, scintillante de mirages ; et ridant (le vent) l'eau croupie du canal entre les berges plantées de lauriers roses ondulant sans repos, harassés, exténués, et assiégeant les orgueilleuses demeures des propriétaires (celles non pas hollywodiennes mais aux pâtisseries 1900 des fortunes assises, et les vétustes hôtels aux cours moisies, aux murs moisis, aux tapis élimés, aux toits croulants, des derniers possesseurs de domaines ancestraux, morcelés, dispersés et hypothéqués), et dans les quartiers populeux courant avec un bruit de soie sur les façades des merceries-épiceries, des bistrots à odeur d'anis, des taudis à la population criarde, jacassante et infatigable d'ouvriers, d'artisans, de gosses pouilleux, d'Espagnols faméliques surveillés par la police et de vieilles toujours vêtues de deuil, avec leurs espadrilles noires, leurs bas noirs, leurs robes noires, leurs fichus noirs encadrant un immuable, identique et éternel visage couleur de cire, aux yeux chassieux, aux lèvres desséchées et coupantes de tortues ; et au-dessus de la plaine, tissant comme un épais brouillard, une épaisse bande roussâtre, la statique et jaune nuée de myriades de poussières soulevées, vertigineusement emportées, et au sein de laquelle la ville tout entière semblait s'en aller à la dérive comme un fantomatique archipel, avec ses hauts immeubles neufs, ses casernes, ses remparts morts, ses clochers, ses églises flottant la quille en l'air, ombreuses, froides, profondes, emportant leur nuit trouée d'or, leur âcre parfum de cierges clignotant, leurs murmures psalmodiés, leurs vierges poignardées, debout dans leurs somptueuses robes de douleur, tordant leurs doigts chargés de diamants, levant leurs yeux aux pleurs de diamants vers leur fils supplicié, aux pieds polis par les lèvres des amoureuses et des enfants, les reins ceints de dentelle immaculée, nu, noir, et juif. (*V*, 41-3)

Le lecteur est emporté par la poussée fantastique de la longue phrase qui parcourt la ville entière comme cette tramontane que Claude Simon ne nomme pas, mais qu'il a élevée dans ce roman à la hauteur d'un mythe. La ville est étalée sous nos yeux dans ses différentes composantes architecturales, historiques et sociales. La vieille ville est toujours là, médiévale et baroque, avec une fascination particulière pour la religiosité déjà hispanique qui l'a marquée et dont Simon reparlera dans *Les Géorgiques* en évoquant ses souvenirs des processions de la Sanch. La ville 1900 aussi, avec ses hôtels particuliers ironiquement comparés à des *« pâtisseries »*, et l'on pense par exemple à ceux du boulevard Wilson. Mais la modernité a fait brutalement irruption dans ce décor historique ou rétro. Des monuments anciens sont affectés par une modernisation intempestive, telle la vieille halle qui, transformée en café, ressemble désormais au supermarché voisin, lui-même corps étranger dans le vieux tissu urbain. Mais c'est surtout à la périphérie que la ville a connu de profonds changements.

La destruction des remparts sud au début des années trente (alors que ne subsistent au nord, depuis 1904, que quelques centaines de mètres de *« remparts morts »*) a libéré des terrains sur lesquels les promoteurs ont construit des immeubles collectifs. Quant aux *« hollywoodiennes villas »* des nouveaux riches, elles attestent que l'architecture 1900, d'inspiration européenne, est détrônée par le modèle américain, symbole de réussite sociale et de modernité, qui donne aussi au café son *« bar américain »*.

Tous ces contrastes architecturaux sont bien entendu liés à de profonds clivages sociaux. La décadence des vieilles familles, comme celle de Claude Simon lui-même, s'oppose à l'opulence des fortunes construites au début du siècle, comme celle des Violet, mais surtout à une ascension plus récente, celles des *« négociants en vins »*. Autour de l'enjeu économique majeur que représente la viticulture dans une région faiblement industrialisée, la grande propriété traditionnelle a définitivement perdu la partie au profit de parvenus plus entreprenants, et les stigmates du déclin s'opposent de manière criante aux signes d'une prospérité insolente. Quant au peuple, il est l'éternel perdant, croupissant dans les *« taudis »* des vieux quartiers, condamné au manque d'hygiène, objet de méfiance pour les possédants. C'est pourtant auprès de lui que va habiter Montès, le héros du roman, qui renie son milieu d'origine en louant une chambre dans un hôtel du quartier gitan, manifestement situé place du Puig. Mais, par-delà cette sociologie de la ville, qui n'est pas sans renvoyer à la grande tradition du roman réaliste à laquelle pourtant le Nouveau Roman s'est opposé, c'est dans l'imaginaire que se prolongent les plus violents contrastes. D'un côté le passé, marqué par l'usure, la décrépitude, la mort, et magnifié cependant par la splendeur doloriste de l'art baroque. De l'autre le présent, sa vitalité, mais aussi sa frivolité, qui fait « pousser » les bâtiments modernes ou « muer » les anciens, comme dans un processus biologique, présent des matériaux sans profondeur (le verre et le staff), du tape-à-l'œil (la répétition du mot *rutilant*), du spectacle permanent (les références au cinéma). Enfin, dans une sorte d'intemporalité, le peuple, qui comme le vent dans la dernière phrase du roman, ne connaît pas « *le privilège de mourir »*, et qui trouve sa plus puissante incarnation dans ces vieilles femmes habillées de noir.

De cet imaginaire disparate, de cet étrange patchwork urbain, produit de huit siècles d'histoire, Claude Simon ne propose pas ici une lecture chronologique, qui donnerait sens à l'hétérogène : après nous avoir fait parcourir la ville au hasard de la course folle du vent, il l'abandonne finalement à ses démons, dans une dérive fantastique où voisinent immeubles neufs et clochers d'églises, et qu'exalte l'évocation finale des Vierges baroques. Il confère ainsi une dimension quasi mythique à ce phénomène de « discorde » temporelle et architecturale qui caractérise la plupart des villes. Conservation ou modernisation ? C'est en effet dans la tension entre ces deux tendances contradictoires que se fait l'histoire d'une ville, et la comparaison entre les extraits de *L'Acacia* et du *Vent* apporte un premier éclairage sur la position de Claude Simon. Si la ville 1900 peut être appréhendée rétrospectivement comme un creuset dans lequel se réussit l'intégration du présent au passé, la ville des années cinquante, placée sous le signe du chaos, semble bien avoir perdu son âme.

Peut-être parce que le thème du temps est l'un de ceux qui l'obsèdent le plus, Claude Simon se montre particulièrement sensible à l'évolution urbaine, et il fait une lecture critique de celle de Perpignan. Deux passages du *Tramway* (2002) l'attestent encore avec éclat. C'est d'abord la première phase de transformations, celle des années précédant la Première Guerre mondiale, qui est décrite :

> Quant à la ville, c'était comme si elle s'était répudiée elle-même (répudiant son église royale, le palais où avait couché Charles Quint, sa citadelle, les remparts dont plus tard Vauban l'avait entourée) pour ainsi dire exploser, s'épanouir, accéder au sortir de ses étroites rues médiévales comme à une sorte d'antithèse d'elle-même sous les aspects d'une modernité d'ailleurs presque aussitôt fanée, déjà désuète et fragile où, dans un mélange de foi dans le Progrès en même temps que dans les canons antiques, se trouvaient paradoxalement réunis autour de l'esplanade

> conquise sur une partie abattue des anciens remparts la statue d'un personnage revêtu d'une redingote de bronze, la façade du tribunal en forme de temple corinthien, le nouveau siège du Crédit lyonnais et, à l'enseigne de D. GOUGOL, CAFÉ-GLACIER, la massive rotonde de fer et de verre qui tenait à la fois de la Galerie des Machines en réduction et d'un kiosque à musique où, dans ce pays pourtant tout proche de l'Espagne, un orchestre tzigane jouait le soir des airs d'opérettes viennoises et les derniers refrains de la Belle Époque, modernisations (ou transformations, ou embellissements) qui apparemment s'étaient effectués (à la façon d'un papillon s'extrayant par saccades de sa chrysalide et déployant à la fin ses ailes chatoyantes) en quatre phases auxquelles on était redevable en premier lieu du temple corinthien, puis de la statue de bronze, puis de la merveille libellule, le chef-d'œuvre de fer et de verre, et enfin, dans un quatrième et dernier effort, du cinéma à la façade rococo au pied duquel venait, au terminus de son parcours, s'arrêter la ligne du tramway. (*Tram.*, 79-80)

C'est un petit condensé d'histoire urbaine que Claude Simon propose dans cette nouvelle longue phrase synthétique. La ville tourne le dos à son prestigieux passé (illustré par les mêmes édifices et les mêmes noms de personnages historiques que dans *L'Acacia*) pour s'ouvrir à la modernité. La *« partie abattue des anciens remparts »* n'est pas la grande muraille nord qui sera démolie en 1904, mais l'ancienne muraille médiévale construite le long de la rive droite de la Basse. La démolition en remonte au Second Empire et permit effectivement la création de la place Arago, avec sa statue de bronze, la construction d'un nouveau Palais de Justice, ainsi que l'aménagement des quais de la Basse. Au tout début du XXe siècle, la rivière fut partiellement couverte dans le prolongement de la place Arago et un Grand Café fut édifié dans le style de l'Exposition Universelle de 1900, le Palmarium et sa *« massive rotonde de fer et de verre »*. Puis, sur les terrains dégagés par la démolition des remparts nord en 1904, fut construit, toujours dans le style art nouveau, le Cinéma Castillet, en face duquel se trouvait le terminus du tramway venant de la mer. Tels sont les éléments très précis auxquels le texte fait référence, et la chronologie des quatre phases de construction proposée par Claude Simon est parfaitement exacte, comme en témoignent les dates : 1866 pour le Tribunal, 1879 pour la statue d'Arago, 1905 pour le Palmarium et 1911 pour le Cinéma Castillet.

L'image violente de la *répudiation* évoque le rejet par la ville d'une part d'elle-même. Pourtant, sa métamorphose n'est pas stigmatisée comme le laissait attendre l'attaque violente de la phrase. Certes, les valeurs qui ont inspiré son expansion sont celles d'une bourgeoisie à la fois conformiste et entreprenante, d'où le mélange « paradoxal » des styles architecturaux, tournés tantôt vers le passé, tantôt vers le futur. Cependant, cette ville qui s'est « épanouie » n'est pas sans charme, même si l'on devine que Claude Simon a plus de goût pour les fantaisies de l'Art nouveau que pour le néo-classicisme académique. Suivant la belle comparaison entomologique par laquelle il embrasse la métamorphose de la ville et lui donne sens, le tribunal, la statue, la banque sont encore la *« chrysalide »* un peu rigide dont se sont dégagées ensuite les *« ailes chatoyantes »* du café et du cinéma. On notera que les premiers représentent les différents pouvoirs (judiciaire, politique, financier), toujours suspects, quand les seconds sont dédiés au divertissement. Ce qui touche Claude Simon, c'est bien, ignorante du désastre imminent, une certaine légèreté de vivre que symbolise *« la merveille libellule »* du café-glacier, aux élégantes marquises.

Un deuxième fragment vient compléter la métamorphose de la ville, pour rendre compte de l'après-guerre :

> Époque où après la deuxième guerre mondiale une certaine évolution culturelle des conseillers municipaux (ou des conseilleurs des conseillers) et des patrons de café les poussa à renier leur premier reniement au profit d'une réhabilitation de ce qu'ils savaient maintenant (ou pensaient savoir) être les vraies valeurs artistiques de la ville (c'est-à-dire les monuments ou simplement les maisons, que leurs prédécesseurs n'avaient pas encore eu le temps de détruire : remparts, palais, vieilles façades), respectant (sans doute en raison de la dépense) le tribunal corinthien et l'homme de bronze (entouré maintenant, à la mode des stations balnéaires, de

banquettes de fleurs et de palmiers) mais, par contre, impitoyables à l'égard de l'arachnéenne rotonde de fer et de verre aux gracieuses marquises de libellules remplacée par D. GOUGOL ou ses héritiers (ou quelque acheteur), elle, ses transparences, ses élytres, ses tentures et ses orchestres viennois, par un édifice de ciment crépi de jaune et couvert, selon les normes du style local attendu (ou supposé attendu) par les touristes (de même que les banquettes de fleurs et les palmiers), de pimpantes tuiles roses.

comme si, dans un second temps et par un réflexe inverse ou un effet de reflux, la ville (ou tout au moins les conseilleurs des conseillers municipaux, les tenanciers de café et les entrepreneurs en bâtiment) avait maintenant, non plus comme, à la Belle Époque, misé sur des embellissements pour ainsi dire d'importation, comme des chapiteaux corinthiens ou un Crystal Palace en réduction, mais entrepris avec orgueil d'affirmer un style architectural propre à satisfaire à la fois la fierté locale et les appétits touristiques d'exotisme méditerranéen. (*Tram.*, 108-9)

Dans ce nouvel épisode de la rénovation urbaine, analysé avec une sévérité sarcastique, les responsables sont clairement désignés : des édiles médiocres et mal conseillés, au service d'intérêts économiques privés. Ce sont toujours les mêmes parvenus qui décident sans partage du devenir architectural de la cité, mais leurs profits ne passent plus désormais par la recherche effrénée de la modernité. Dans cette période où se développe l'aménagement du littoral du Languedoc-Roussillon, c'est vers une pseudo-authenticité qu'ils se tournent, modelant l'image conventionnelle d'une ville méditerranéenne pour guides touristiques, sur le modèle indépassable de la Côte d'Azur, d'où les palmiers et les banquettes de fleurs de la place Arago. Et si l'on s'attache à restaurer un patrimoine dont la valeur est tardivement reconnue, c'est pour mieux sacrifier les apports artistiques de la Belle Époque, qui ne sont pas encore considérés comme dignes de respect, comme si cette bourgeoisie provinciale était condamnée à être toujours en retard d'une étape, démolissant allègrement ce dont un jour elle s'attachera à sauvegarder les restes. À cet égard, la destruction de l'ancien Palmarium dans les années cinquante a valeur de symbole, et une tendresse nostalgique est sensible dans l'évocation du gracieux édifice disparu. Alors que les précédentes métamorphoses de la ville pouvaient être évoquées en termes non seulement de « modernisations », mais d'« embellissements », étaient animées d'intentions artistiques en même temps que mercantiles, il n'y a plus ici que séduction facile, coquetterie superficielle. À l'épanouissement d'une ville 1900 prise dans le mouvement européen des progrès techniques et des révolutions artistiques, a succédé le repli sur soi d'une ville de l'après-guerre, retranchée dans sa *« fierté locale »* tout en ayant besoin pour vivre de l'afflux touristique.

Si précises que soient ces courtes synthèses, qui attestent l'intérêt à la fois vif et douloureux de Claude Simon pour le devenir urbanistique de Perpignan, on ne saurait s'en tenir cependant à la seule dimension socio-historique. Dans ces tableaux animés des métamorphoses de la ville comme dans les perspectives cavalières, c'est un imaginaire qui se donne à lire. Simon a sans doute cruellement ressenti les mutations successives d'une ville qui fut celle de son enfance. N'y a-t-elle pas perdu cette « unité » que Pierre Sansot, dans son livre *Poétique de la ville*, compare à celle d'une « quasi-personne », et dont on sent percer le regret dans l'évocation de la ville 1900, qu'il n'a pourtant pas connue ? L'une des fonctions de l'écriture romanesque serait alors non pas tant de rendre compte de ces mutations que de remonter par l'imagination à cette unité perdue, par la restitution de ce que le même Pierre Sansot appelle les « lieux-fondateurs » : fondateurs de la ville comme personne, mais aussi de la personne même de l'écrivain. L'imaginaire de Simon est attiré par le passé lointain et prestigieux de la ville, dans une fascination de l'Histoire qui traverse toute son œuvre. Pierre Sansot, examinant diverses rêveries de la ville, rend bien compte de cette attitude, et le modèle de la « Ville-citadelle », comme d'ailleurs de la « Ville-sanctuaire », est ici particulièrement pertinent :

> Car la Ville-citadelle ou la Ville-sanctuaire, si l'on veut sauvegarder leur charge imaginaire qui est très forte, contrarient et, à la limite, nient cette croissance qui est aussi une dégradation. Pour mériter des noms aussi prestigieux […] il faut que ces villes tolèrent à peine, comme une licence dangereuse, tout ce qui ne relève pas de la prière ou encore de la guerre […]. Donc elles s'immobilisent pour être aussi sages et aussi belles que des images – et aussi, pour s'opposer à un engendrement qui aboutit toujours à une négation de l'unité et de la simplicité premières. Agrandies, elles déposent leur bel étendard, couleur de leur Prince ou de leur Saint, elles cessent de mettre en branle l'imaginaire. Elles deviennent des villes comme les autres. (p. 41)

Cette ville qui selon lui a renié, voire répudié son passé, Claude Simon la renie, la répudie à son tour, comme l'exprime bien une phrase de *L'Acacia* : *« […] et à présent il était à son tour un vieil homme, avait vendu sa moitié du mausolée, fui devant l'irrésistible marée des juke-boxes et des marchands de vêtements américains pour aller habiter à la campagne une autre des maisons dont il avait hérité, à part entière celle-là […]. »* (*A*, 207-8). Quand la ville moderne s'abandonne aux mirages de la société de consommation, il n'est d'autre issue que de la fuir dans ce qui en est le contraire absolu : la campagne, ou pour reprendre le titre que Simon emprunte à Virgile : les *géorgiques*… Car si la ville est, par essence, conquise par l'homme sur l'espace naturel, il vient un temps où, les liens qui la rattachaient encore à son passé et à cette lente conquête étant rompus, elle devient indéchiffrable, donc inhabitable.

C'est bien sur cette blessure intime de l'abandon de la vieille demeure ancestrale, chargée de souvenirs, que débouche l'histoire de la « ville du Midi » telle que la raconte, par fragments, Claude Simon. La maison et la ville sont en effet étroitement liées par leur clôture historique : *« […]la grande maison, l'espèce de citadelle de silence et de respectabilité au centre du dédale des vielles rues de la vieille ville, elle-même semblable à une citadelle au pied de celle édifiée six cents ans plus tôt par un roi d'Aragon […] »* (*A*, 116). Dès lors que la ville est devenue ville ouverte, la maison-citadelle est aussi menacée, même si elle résiste encore aux assauts de la modernité. On n'y reviendra plus désormais que pour vérifier une fois encore le désastre, et pour retrouver dans les vieux murs la mémoire familiale.

L'intérêt de Claude Simon est donc manifeste pour tout ce qui concerne la forme et les métamorphoses de la ville qui, loin d'être un simple décor, est appréhendée dans sa complexité architecturale, en étroite relation avec son histoire sociale. Il porte sur elle un regard à la fois aigu et impliqué, orienté par des valeurs, un regard que l'on peut qualifier de politique, et le mot s'impose ici par son étymologie même, puisqu'il s'agit de la vie et du devenir de la *cité*. Claude Simon, on l'a vu, reproche à une bourgeoisie provinciale et moderniste ce qu'elle a fait de sa ville d'enfance, et même si ce n'est pas la finalité principale de l'écriture, celle-ci est le vecteur de son indignation et des valeurs qui la fondent : beauté, harmonie, respect du passé. Sans doute ces valeurs lui ont-elles été d'abord transmises par son milieu familial maternel, certes figé dans un esprit de caste, mais sensible aux beaux-arts.

C'est ainsi par exemple que, dans *Histoire* (1967), l'oncle Charles, qui a fréquenté la bohême artistique parisienne et joue du piano, essaie d'expliquer à Lambert, ami de son neveu et futur politicien local, le traditionnel *« appareil en arêtes de poisson »* (p. 218) des murs catalans, qui est celui de la maison familiale : *« Vous voyez il y a une rangée de briques et une rangée de galets alternés Regardez les galets sont inclinés une fois dans un sens une fois dans l'autre »*, ce qui lui vaut une réplique définitive : *« le matériau de l'avenir c'est le ciment armé dit Lambert C'est un matériau qui a des possibilités infinies rationnelles »*. Il est vrai que Lambert est à bonne école, son père se demandant, à propos des *« vieilles bicoques »* : *« qu'est-ce qu'on attend pour démolir tout ça et construire enfin des villes modernes »* (p. 216) ! Ce dialogue à l'ironie féroce en dit long sur les clivages socioculturels de la ville et révèle indirectement les options du narrateur.

Mais ces options, bien entendu, ne peuvent être expliquées par le seul déterminisme familial, et il faudrait aussi prendre en compte le rôle joué par une pratique personnelle de la peinture et de la photographie, éducatrices du regard et porteuses d'exigence esthétique. Mais

quelles que soient les différentes déterminations conjuguées, Claude Simon s'inscrit finalement dans une tradition romantique et, en un sens, aristocratique, dans laquelle l'idéal de l'artiste s'oppose au matérialisme bourgeois des *philistins*.

Enfin, la ville constitue un réservoir intime, en ce qu'elle conserve la mémoire non seulement d'une enfance, mais d'une mère trop tôt perdue. Perpignan n'est pas seulement pour Simon une ville de formation ou d'initiation, elle est aussi la ville *« où [a] vécu, jeune fille, la femme qui devait plus tard le porter dans son ventre »* (*A*, 207), ce qui lui confère à la fois de tout autres prestiges et de tout autres devoirs. D'où sans doute une certaine nostalgie de la ville 1900, plusieurs fois soulignée, que ne suffisent pas à expliquer des considérations esthétiques : s'efforcer de la restituer par l'écriture, c'est aussi tenter de rejoindre la mère dans sa jeunesse, le père qu'elle a rencontré là, dans l'amont de la naissance, tandis qu'à l'inverse les transformations qui portent une atteinte irrémédiable aux vestiges de ce *passé antérieur* ne peuvent que susciter une douloureuse indignation.

On pourra toujours invoquer les particularités objectives de l'évolution urbaine de Perpignan, qui peut susciter la critique et le regret. Mais ce serait sans doute manquer une dimension plus viscérale de la relation de Claude Simon à sa ville, qui lui fait éprouver ce sentiment que Gracq, dans *La Forme d'une ville*, son beau livre sur Nantes, dit au contraire ne pas éprouver : un *« vertige d'éloignement »* qui constamment *« tir[e] l'esprit en arrière »* (*Œuvres complètes*, II, Pléiade, p. 775). L'important, du point de vue de la littérature, est bien que la représentation de la « ville du Midi » soit chargée de cette mélancolie mêlée de colère qui atteste la profondeur d'une blessure, mais nourrit aussi un imaginaire. Car c'est bien d'une ville imaginaire qu'il s'agit au bout du compte, et par là se justifie pleinement l'effacement du nom propre dont il été question au début. Le paradoxe serait finalement que Claude Simon ait offert à cette ville qu'il n'aimait plus, ou plutôt qu'il aimait d'un amour malheureux, sa plus puissante mythologie.