

PUBLISHED VERSION

Peter Poiana

L'Acacia de Claude Simon: la voie du sensible

The Romanic Review, 1995; 86(4):721-734

© The Trustees of Columbia University

<http://www.columbia.edu/cu/french/romanicreview/1995.html>

PERMISSIONS

Permission obtained via email 26 May 2016

“This authorization is granted for non-exclusive, one-time, single-use permission for this purpose only.”

Copyright notice: “The Romanic Review, Volume 86, Number 4, MONTH, 1995. Copyright by the Trustees of Columbia University in the City of New York.”

26 May 2016

<http://hdl.handle.net/2440/99042>

Peter Poiana

L'ACACIA DE CLAUDE SIMON: LA VOIE DU SENSIBLE

La “voie du sensible” désigne pour nous le mode d’approche qu’il convient d’adopter face aux multiples problèmes de lecture que pose l’oeuvre magistrale de Claude Simon, *L’Acacia*. Il s’agit plus précisément d’affronter l’obstacle que représente l’extrême uniformité — qui frise la monotonie — de l’oeuvre simonienne, où l’on retrouve les mêmes personnages (la mère, le père, les tantes et l’ancêtre du narrateur), les mêmes épisodes (le départ pour la guerre, l’embuscade et la fuite du soldat), et les mêmes propos (stupéfaction, colère) non seulement répétés à l’intérieur d’un seul récit mais aussi repris d’un récit à l’autre¹. Placé ainsi sous le signe du *même*, le récit de *L’Acacia* met la critique dans l’embarras du fait qu’il ne lui présente aucune évolution, aucun développement d’idées ou de thèmes, par rapport aux textes antérieurs. Aussi la critique ne peut-elle s’attacher désormais qu’aux mécanismes du *retour du même* qui régissent toute l’oeuvre de Simon. La “voie du sensible” que nous proposerons répond au besoin dans lequel se trouve la critique de poser en de nouveaux termes la question du *retour du même*: au lieu de continuer à circonscrire le champ de ce *même*, il s’agit d’interroger les effets sensoriels qui accompagnent le *retour* de ce *même*. A cette fin nous privilégierons les formes liées à ce que Dufrenne appelle la “sensibilité génératrice”, autrement dit les aspects de la perception esthétique qui nous permettent de chercher “la vérité de l’objet, telle qu’elle est donnée dans le sensible”².

Il est instructif de voir comment la critique simonienne s’y est prise pour décrire l’instance du *retour du même* que représente *L’Acacia*. R. Sarkonak, par exemple, s’y est attaqué en attribuant au processus réitératif une valeur empirique. Sa démarche a consisté à repérer les instances d’auto-citation, ou les “zones d’intertextualité”³, qui relient le texte de *L’Acacia* à l’ensemble de l’oeuvre de Claude Simon. Il en est résulté une liste exhaustive répertoriant

1. R. Sarkonak en dresse une liste imposante, qui s’étend sur neuf pages, où les scènes sont classées selon les différents textes dans lesquels elles figurent. Par exemple, “les deux officiers, les deux cavaliers, les deux cyclistes dont il ne restera que les deux cavaliers *L’Acacia* 232, *Les Géorgiques* 64 (cf. *La Corde raide*, *La Route des Flandres*, *Histoire*); la pellicule qui adhère au visage du soldat exténué *L’Acacia* 283, *Les Géorgiques* 52”. “Un drôle d’arbre: *L’Acacia* de Claude Simon.” *Romanic Review*, vol. 82, no. 2, 1991, p. 228.

2. M. Dufrenne, *Esthétique et philosophie*, tome 1, Paris, Editions Klincksieck, 1980, p. 55.

3. R. Sarkonak, *op. cit.*, p. 219.

les personnages et les scènes qui reviennent dans les textes différents. Moins positiviste, J.-C. Vareille a expliqué le phénomène du *retour du même* par le caractère mythique de ce procédé. C'est le propre de la "mentalité mythique"⁴, écrit-il, que de privilégier le "général" du *même* par rapport à l' "individuel" du *retour*. D'où l'intérêt porté aux "stéréotypes" et aux "archétypes" provenant des "grands fantasmes quasiment immobiles de l'imaginaire"⁵. En somme, que ce soit par le jeu de l'intertexte proposé par Sarkonak, ou par la thèse de l'esprit archétypique prônée par Vareille, il est clair que la critique tend à valoriser les principes généraux de production ou de reproduction, aux dépens des facteurs individualisants qui font de la lecture de *L'Acacia* une expérience esthétique inédite. Or, nous partons ici du principe qu'il existe *un* texte, identifié par *un* titre, dont les éléments singularisants surpassent en nombre et en valeur les règles générales auxquelles on a voulu le réduire. La "voie du sensible" confortera le statut de l'oeuvre comme oeuvre individuelle, dans la mesure où elle se confond avec l'événement singulier qui en constitue la lecture. La notion de "voie du sensible" suppose par ailleurs qu'on soit éveillé à la présence des éléments fortement marqués dans le texte, comme les traits soulignés, les formes discursives prééminentes et les changements de registre saisissants. Dans cette perspective l'accent sera mis d'emblée sur les "traits" qui "surchargent le message et l'individualisent"⁶, pour emprunter l'expression de G.-G. Granger qui avait conçu en ces termes le fonctionnement du *style*. La "voie du sensible" annonce donc une recherche stylistique qui identifie les aspects du texte les plus susceptibles d'émouvoir, au sens de faire mouvoir, le lecteur.

On en vient donc à l'objet principal de l'approche stylistique envisagée ici, à savoir le rythme. L'ordre du rythme est capital en ce qu'il délimite la région de l'oeuvre le plus fortement *sentie* par le lecteur, en raison de sa solidarité avec la vitesse, la durée et l'intensité du déroulement de la lecture. C'est le rythme qui opère le changement qualitatif d'un texte pour que le simple alignement des mots sur la page se voie attribuer une sorte d' "épaisseur"⁷, formée par l'accumulation de multiples couleurs affectives ainsi que d'autres effets sensoriels liés à l'échelonnement des mots dans le temps. A ce sujet il est éclairant de considérer ce commentaire portant sur les cartes postales, en lesquelles on reconnaît un des motifs principaux de *L'Acacia*. "A peu de choses près, elles auraient pu être toutes pareilles, la même presque, c'est-à-dire éga-

4. J.-C. Vareille, "L'Acacia ou Simon à la recherche du temps perdu.", *Le nouveau roman en questions*, vol. 1, " 'Nouveau roman' et archétypes", 1992, p. 106.

5. J.-C. Vareille, *op. cit.*, 1992, p. 98.

6. G.-G. Granger, *Essai d'une philosophie du style*, Paris, Editions Odile Jacob, 1988, p. 8.

7. Le langage acquiert, affirme J.-C. Vareille, "par les vertus de l'écriture pétrifiante. . . , la compacité du marbre et de la pierre". *op.cit.* , p. 114.

lement grisâtres elles aussi, mal tirées sur des rectangles de mauvais carton, monotones. . . .” (p. 23)⁸. Ce commentaire, nous le paraphraserons ainsi: Elles *auraient pu* être pareilles, et dans un certain sens elles le sont. Et pourtant elles ont quelque chose d'étrange, de frappant. . . En effet, on ne peut pas ne pas être sensible à l'effet de cumul qui transforme les images stéréotypées et banales en un paysage investi d'un profond sens de désespoir. Le rythme nous donne la clé de ce qui se passe de profond et d'inquiétant à la lecture de tels passages. Il marque de ce fait l'ouverture de la voie du sensible, en ce qu'il permet de distinguer, à l'intérieur de la règle du *retour du même*, la musique particulière qui fait de *L'Acacia* une expérience de lecture émouvante au sens le plus physique du terme. C'est sous cette optique que nous traiterons, dans l'ordre indiqué, de l'organisation du temps à l'intérieur du récit, de la structure du discours et du procédé de la mise en abyme.

La solidification du temps

L'originalité de *L'Acacia* consiste, à première vue, dans le fait d'intituler les chapitres. En ceci le roman se distingue des romans antérieurs, lesquels délimitaient leurs chapitres par l'agencement stratégique des pauses dans le texte (*Histoire*), ou par un système de numérotage (*Le Vent* et *La route de Flandres*)⁹. L'apparition des titres en tête des chapitres laisse supposer une volonté de spécifier le cadre référentiel du récit; que les titres en question consistent dans des dates (par exemple “le 17 mai 1940”) ou des périodes précises (“1910–1914–1940”), témoigne d'une surdétermination référentielle tendant à infléchir le récit en direction du genre historique, ou très certainement autobiographique. Le lien établi entre l'histoire racontée et la vie de l'écrivain devient de ce fait incontournable. Toutefois, on peut avancer l'idée que les références autobiographiques, loin de constituer une sorte de légitimation historique, ont pour fonction de créer l'effet d'une *solidification* du temps, procédé où l'on reconnaîtra une des caractéristiques stylistiques premières du texte de Claude Simon.

Quelle est le principe structurel qui régit l'emploi particulier des titres? Il s'agit en fait de la mise en parallèle de deux séries de dates qui correspondent à deux périodes historiques précises: celles de la première et de la seconde guerres mondiales. La première série est désignée par les titres des chapitres impairs (dans l'ordre: “1919”, “27 août 1914”, “1880–1914”, “1892–1914”, “1914” et “1910–1914–1940”) et la seconde par les titres des chapitres pairs (“17 mai 1940”, “17 mai 1940”, “27 août 1939”, “1939–1940”, “1940” et “1940”). Avant même qu'il soit question de préciser la teneur historique des dates citées, on note la règle formelle qui les fait succéder en alternance. Cette

8. Tous les numéros de page cités renvoient à C. Simon, *L'Acacia*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.

9. *Le Palace* en constitue une exception, au même titre que *L'Acacia*.

alternance s'effectue de manière à présenter deux blocs distincts de temps, exclusifs l'un de l'autre dans la trame du récit. L'assemblage qui en résulte acquiert d'autant plus de relief que les événements appartenant aux périodes en question sont à peu près identiques: voyages initiatiques à l'étranger, mobilisation des troupes, défaite et destruction. Face à la similitude des personnages, des situations et des événements, la séparation des ilots distincts du temps s'avère primordiale, à tel point qu'on peut considérer ce procédé comme constituant le support temporel majeur du récit.

S'évalent ainsi, selon une grille qui ressemble à celle d'un calendrier, les dates qui tiennent lieu de titres des scènes isolées. Il s'agit de toute évidence d'un effort d'encadrement visant les différents laps de temps, pour qu'ils atteignent la consistance et la fixité des natures mortes, c'est-à-dire des productions plastiques destinées à perdurer en dehors du temps. Or, ce procédé existe aussi dans l'organisation de l'histoire, dont les épisodes se détachent les uns des autres par la seule référence au cadre physique qui les enferme, ou aux objets qui leur servent de support. Ainsi en est-il de la chambre où se couchait le soldat revenu de la guerre: le commutateur sur lequel il appuie marque le passage au régime nocturne et à ses cohortes de fantômes; le portrait qui attire l'attention du soldat couché le transporte vers l'époque des "lointains ancêtres mâles et femelles" (p. 341); les vieux meubles et les autres biens dont il avait hérité, disposés autour du lit, renvoient à ses vieilles tantes maintenant installées dans sa maison. Enfin, les vêtements dont il s'était débarrassé en se couchant, le font revivre le moment où le paysan regardait le rescapé "se changer dans l'étable. . . sans cesser de répéter Dépêchez-vous! Faites vite! Dépêchez-vous! Et maintenant allez-vous-en, allez-vous-en, allez-vous-en!" (pp. 342, 343). Les objets tels que le commutateur, la peinture, les meubles et les vêtements, donnent accès, par la succession d'images et d'impressions qu'ils déclenchent chez le soldat, à une portion strictement délimitée de l'histoire qu'il vient de vivre. Le corps même de ce dernier, étendu sous les draps, joue un rôle semblable en rappelant le danger encouru lors de la fuite du camp, la terreur s'accroissant alors "jusqu'à ce que sang, muscles, poumons, coeur, bras et jambes se refusent à circuler ou à fonctionner" (p. 349).

Que ce soit par le truchement des titres des chapitres ou par celui des objets formant le décor, on devine dans la composition même de *L'Acacia* une tendance à localiser les unités du temps et de l'espace. Le rapport instauré entre les différents moments de l'histoire se révèle être donc essentiellement celui de la contiguïté, voire de l'extériorité. Or, ce mode de découpage doit être considéré au point de vue des effets provoqués chez le lecteur. La division des instants et des périodes de l'histoire, la création des blocs de temps et des agglomérats d'images, contraignent le lecteur à une perception essentiellement positionnelle, où il voit se défiler les uns *après* les autres les épisodes de l'histoire, et se placer les uns *à côté* des autres les objets du décor. On serait en droit de parler ici, suivant Jakobson, en termes de la création de l' "inertie rythmique"¹⁰, dans la mesure où le phénomène de l'ancrage dans le temps et

10. R. Jakobson, *Questions de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 42.

l'espace se conçoit comme la condition de la production du rythme. Figés, solidifiés dans le tableau que forme le texte, ces éléments apparaissent suivant la règle du *retour du même*, à supposer que ce retour soit activé par l'acte de lecture, et animé selon la temporalité inhérente à ce dernier. En somme, le découpage du texte de *L'Acacia* prévoit l'émergence du rythme dans l'acte de la lecture.

L'image de l'arbre n'est pas étrangère au modèle du rythme que nous venons d'esquisser. Le système des ramures se constitue de telle façon que chaque branche occupe une portion de l'espace, et que chaque nouvelle branchette fixe le temps de son apparition, pour créer une architecture qui se caractérise par son immobilité permanente. L'arbre fait écho ainsi à l'agencement des dates et des durées autour desquelles le récit se compose: l'arbre fait *date* en fixant le moment où il prend racine, mais indique aussi une *durée* en raison de l'inaltérabilité de ses formes. Enfin, pour compléter l'analogie, comment ne pas remarquer le lien qui existe entre d'une part la solidité et la résistance des ramures, et d'autre part la souplesse des feuilles, des "folioles ovales. . . remuant par moments comme des aigrettes" (p. 380) au gré des rafales de vent? En effet, l'arbre marque le lieu où la force de résistance et la capacité de fléchissement jouent de concert, pour en former un orchestre de mouvements et de sons dans lequel *L'Acacia* puise ses variations rythmiques. Afin de mieux apprécier la portée de ces rythmes, nous examinerons les formes du discours qui en constituent le support principal.

L'atomisation du discours

Il n'est pas étonnant de voir le processus de morcellement atteindre le discours narratif lui-même. Ainsi, le récit que fait le rescapé de l'embuscade dont il a été victime, est truffé de signes phoniques et grammaticaux qui expriment tout le désarroi qui avait atteint l'escadron. Il parlait

conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tous cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indéfinie, de ce qui lui parvenait à travers cette cloche de verre plus ou moins transparente sous laquelle il se trouvait enfermé. (pp. 286, 287).

Ce passage offre une sorte de commentaire métalinguistique qui rend compte de la façon de parler du soldat tout en reproduisant textuellement les formes. Il s'agit plus précisément d'instaurer une pratique de langage qui repose sur l'alignement "de sons et de signes convenus", lesquels sont destitués de leur valeur linguistique propre pour devenir une succession d'émissions physiques. Ainsi se crée un système basé sur la loi de la consécution, loi la

plus élémentaire à laquelle on parvient après l'évacuation de tous les autres principes d'organisation.

Les modifications linguistiques effectuées à cette fin sont nombreuses dans le passage cité. Relevons l'emploi des virgules, placées à des intervalles réguliers comme pour marquer le rythme de la respiration, la gradation qui touche généralement les adjectifs (*visqueuse, trouble, molle, indécise*), les énumérations procédant par la négation (*ni* répété neuf fois), et enfin les conjonctions indiquant la reprise d'une activité raisonnante (*c'est-à-dire, en tout cas, plus ou moins*). L'effet global de ces procédés est d'opérer au sein du discours une série d'arrêts et de démarrages au moyen de la répétition des vocables, ou des groupements sémantiques, lesquels fonctionnent dans le texte comme autant d'énumérations des objets ou de précisions du propos. A partir du moment où tous les registres du discours sont impliqués dans la production d'une progression syncopee, le sentiment de rythme qui en découle atteint la force d'une nécessité.

Une autre scène représente des prisonniers qui, entassés dans des wagons de train, lâchent périodiquement des cris de protestation. Le texte rend compte des occurrences de ces cris, en insistant sur les figures rythmiques qu'ils dessinent. Les cris éclataient

[c]omme si quelque feu mal éteint de violence se rallumait soudain ici ou là, dans un éclat de voix, de jurons, comme si l'informe et vague agrégat que composaient les prisonniers était secoué par places d'impuissants soubresauts, s'exaspérant, s'épuisant bientôt d'eux-mêmes, retombant, le calme revenant de nouveau, seulement troublé par quelque injure, quelque malédiction s'élevant encore, les voix se répondant encore un moment, les uns et les autres s'accusant haineusement de lâcheté, de trahison, puis se lassant même de s'injurier, puis plus rien, seulement le silence, seulement le bruit des respirations difficiles (p. 316).

Plusieurs éléments concourent à la production du rythme dans ce texte. Le discours se découpe en unités presque égales par l'emploi fréquent des virgules, après lesquelles la narration reprend généralement à l'aide des participes présents dénotant des ébauches de mouvement à l'intérieur du wagon. Les participes présents se divisent en deux groupes, selon que l'action représentée comporte une accélération (*s'élevant, se répondant, s'accusant*) ou à l'inverse, un ralentissement (*s'épuisant, retombant, le calme revenant*). Ainsi s'imprime sur le déroulement du discours, une cadence vocalique qui mime l'alternance des moments d'agitation et d'apaisement, de l'intensification et de la diminution des cris poussés par les soldats excédés. On assiste dans ce passage à la création de l' "image phonique", ou de l' "euphonie" d'après Jakobson, c'est-à-dire à des "représentations auditives capables de s'associer avec des

représentations sémantiques”¹¹. On ne saurait manquer d’apprécier le caractère fortement “poétisé” de ce procédé qui joue de la concordance des sons et du sens.

D’autres procédés mobilisés à cet effet méritent d’être signalés. Attachons-nous plus particulièrement à ceux qui sont producteurs de rythme suivant les principes du découpage du cadre temporel et spatial de l’expérience, et de la multiplication des perspectives. En ce qui concerne le premier, on note une forte concentration des locutions adverbiales relatives au temps, à l’espace et à la manière. Le passage cité comporte non moins de sept qualifications temporelles (*soudain, bientôt, de nouveau, encore, encore un moment, puis, et puis plus rien*). Ajoutons à celles-ci les adverbes d’espace (*ici et là, et par places*), ainsi que des locutions annonçant une restriction (*même et seulement*), pour que se complète la fragmentation opérée au sein de l’univers de *L’Acacia*. Quant à la multiplicité des perspectives, il est possible de distinguer, pour un même épisode, des actes de perception autonomes et consécutifs. Ainsi, l’expression *ici et là* pourrait relever du point de vue d’un narrateur mobile ou tout au moins flexible, capable de diriger son attention et de déplacer son regard à l’intérieur du wagon. Les changements de perspective s’effectuent aussi sur le plan temporel, selon que le narrateur se trouve en situation d’attente (*bientôt*), d’observation contemporaine à l’action (*de nouveau*), ou de rappel (*plus rien*). L’éclatement du paysage des sons porte nécessairement atteinte à l’identité du sujet qui en est le témoin. Le sujet se scinde en autant de moments subjectifs, qui s’échelonnent dans le temps, selon une logique de pure consécution, sans que s’affirme aucune orientation particulière de l’esprit, aucune volonté d’infléchir l’expérience dans un sens particulier. Les perspectives se succèdent les unes aux autres, tels des moments ponctuels autonomes, à valeur identique, qui se répondent les uns aux autres de manière aussi fortuite que les expressions d’exaspération émanant du wagon.

L’éventail des procédés stylistiques à l’oeuvre dans les deux passages cités, vise globalement à transposer sur le plan du discours la règle du *retour du même*. L’opération repose sur l’enchaînement de morceaux de discours tronqués, composés le plus souvent de participes présent et d’adverbes qui les modifient, et agencés de façon à augmenter la densité de l’instance énonciative. Or, dans l’optique esthétique qui est la nôtre, le retour inéluctable du *même* aurait pour rôle principal de provoquer des effets de musicalité, ou plutôt de périodicité, et d’engager pleinement la sensibilité du lecteur au sens physique, voire physiologique du terme. Ce qui apparaît d’abord comme un appauvrissement du langage, effectué par des opérations visant à la simplification et à la réduction des structures énonciatives, se révèle être la condition du renforcement du volet sensible dont on verra ultérieurement la finalité proprement dramatique. Pour l’instant, il faudra démontrer comment la priorité accordée

11. R. Jakobson, *op. cit.*, p. 21.

au sensible s'impose dans l'agencement des images, de celles notamment qui sont soumises à la loi de la périodicité du fait même qu'elles se situent *en abyme*.

La mise en abyme

Il s'agit d'examiner de près la pratique qui consiste à placer les éléments de la narration *en abyme*. L. Dällenbach fait remonter l'expression au *Journal* de Gide¹², d'où il relève une première définition. "Est mise en abyme, écrit Dällenbach en paraphrasant l'auteur du *Journal*, toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient"¹³. Les deux volets de cette définition, à savoir la notion d'enclave, qui suppose l'établissement de frontières à l'intérieur de l'oeuvre, et celle de similitude, fondée sur la perception de l'identique, forment les bases de tout un mode de composition narrative dont les romanciers de la deuxième moitié du vingtième siècle n'ont cessé d'exploiter les ressources. Les images en abyme fonctionnent comme des miroirs où se reflètent, en miniature pour ainsi dire, le sujet et l'action du récit. Grâce aux principes souverains que sont la divisibilité et la reproductibilité, la mise en abyme crée l'effet d'une réaction en chaîne, où l'espace textuel finit par se transformer en des myriades de "miroirs producteurs"¹⁴ dont chacun reflète la configuration thématique et discursive particulière du texte.

Le texte de l'*Acacia* foisonne de telles images qui représentent *en abyme* le principe de mouvement qui le sous-tend. De l'image de la veuve, "s'ouvrant et se refermant" (p. 278) la bouche à l'annonce de la mort de son mari, on passe à celle du faire-part lui-même, sur lequel s'alignent des "assemblages de lettres séparés par des vides" (p. 279). Après l'avance des chevaux qui ressemblent à des "silhouettes découpées dans du zinc et montées sur rail" (p. 47), on perçoit le défilé des soldats "se mouvant par saccades" (p. 314) sur l'écran de cinéma. Enfin, le mouvement de la foule qui s'accroche au train lors de son départ, et dont les "particules" (p. 155) s'en détachent à mesure que le train s'éloigne, rappelle l'effilochement du drapeau sous la pluie, et les "grosses gouttes que l'on voyait se gonfler peu à peu, s'étirer en forme de poire, diamantines dans la lumière du lampadaire et se détacher l'une après l'autre avec régularité" (p. 195). Inutile de multiplier les exemples, car toutes les images ou presque font ressortir le même rythme régulier, le même mouvement oscillatoire qui réduisent les objets individuels à des parcelles de matière première.

12. A. Gide, *Journal*, Paris, Editions Gallimard, 1945.

13. L. Dällenbach, *Le Récit spéculaire: essai sur la mise en abyme*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 18.

14. L. Dällenbach, *op.cit.*, p. 207.

Or, l'image de l'arbre remuant dans le vent jouit d'un statut privilégié en raison de la position stratégique qu'elle occupe dans le texte: d'une part elle lui donne son titre *L'Acacia*, et d'autre part elle le clôture, la référence à l'arbre en occupant effectivement les dix dernières lignes. L'arbre est significatif du fait qu'il influe sur l'ultime décision d'écrire, prise par l'écrivain en manque de mots qui trouve dans l'aspect de l'arbre le motif qui déclenche l'acte créateur. De cette façon, *l'Acacia* introduit, au sein du jeu de prolifération des miroirs, une sorte d'hiérarchisation d'images qui place au-dessus de tout, celle-là même qui informe l'activité de l'écrivain. En cela, le roman de Claude Simon rappelle la *Recherche* de Proust, oeuvre qui s'achève également sur une image suprême, en l'occurrence la vision de l'homme dans laquelle se rejoignent les souvenirs du passé et le projet littéraire à accomplir. L'image terminale de Proust représente des hommes géants, "juchés sur de vivantes échasses, grandissant sans cesse, parfois plus hautes que des clochers"¹⁵; en somme, des êtres dont les dimensions physiques traduisent l'accumulation des souvenirs et la transmutation de ceux-ci en une oeuvre saturée de temporalité. Dans *L'Acacia*, il s'agit également d'un être organique gagnant en volume, mais avec cette différence que les souvenirs qui le composent, au lieu de se fondre les uns dans les autres, se juxtaposent les uns aux autres pour former un réseau d'embranchements disposé autour d'un tronc immobile.

Poursuivons la confrontation des oeuvres de Proust et de Simon, car elle nous permettra de saisir l'élément qui fait la spécificité de *L'Acacia*. La conclusion du roman souligne le rôle que joue effectivement l'arbre devant l'écrivain assis à son bureau. Son influence vient de ce qu'une de ses branches "*touchait presque le mur*", et qu'on pouvait facilement voir "*les plus proches rameaux éclairés par la lampe*" (p. 380)¹⁶. Contrairement à Proust qui cherchait à opérer la fusion des phénomènes distincts, Simon valorise ici les rapports de proximité qui disposent les objets côte à côte, sans pour autant supprimer la distance qui existe entre eux. C'est dire la primauté des rapports de contiguïté, par opposition au processus d'identification cher à Proust. A la contiguïté spatiale qu'expriment à la fois la ramification de l'arbre et sa position à côté de l'écrivain, s'ajoute la contiguïté temporelle en évidence dans le mouvement de l'arbre, qui s'anime selon les rafales successives du vent. Les feuilles sont "*comme animées soudain d'un mouvement propre, comme si l'arbre tout entier se réveillait, s'ébrouait, se secouait, après quoi tout s'apaisait et elles reprenaient leur immobilité*" (p. 380)¹⁷. La coupure qui se produit entre l'avant et l'après, transpose sur le plan temporel la distance séparant les objets dans l'espace, ce qui a pour effet de raffirmer la relation de contiguïté, de la hisser au rang de principe de création pour toute l'oeuvre de Simon. Telle est, nous

15. M. Proust, *Le Temps retrouvé*, Paris, Flammarion, 1986, pp. 462, 463.

16. C'est nous qui soulignons.

17. C'est nous qui soulignons.

semble-t-il, la riposte fondamentalement métonymique que cette dernière oppose à la conception métaphorique de l'existence proposée par Proust¹⁸.

L'image de l'arbre fournit le paradigme de l'action racontée dans *l'Acacia*, en même temps qu'elle figure sa transmutation en un projet d'écriture. Que l'image soit *en abyme* montre l'importance de l'enclavement pour un projet littéraire qui vise à *placer* les événements étranges, à en varier la distribution dans le temps et l'espace faute de pouvoir en comprendre les ressorts. Les événements sont ainsi rangés physiquement dans le tissu du texte, par un jeu de cadrage qui s'inspire des arts plastiques. Témoin la série de clichés de guerre, que le narrateur passe en revue à la manière d'un archiviste (voir pp. 309–337), ou encore les cartes postales que la jeune femme courtisée amasse sur la table (p. 129). A mesure que le nombre augmente, l'attention porte moins sur les lieux exotiques qui s'y trouvent représentés que sur la seule quantité d'images, la façon dont elles s'entassent sur la table retenant à elle seule l'intérêt du spectateur. La mise en abyme tend ainsi à soumettre les fragments du texte à un régime purement numérique, dont l'effet de cumul finit par envahir la totalité de l'oeuvre, créant de ce fait un sentiment de rythme pour le moins obsédant. En somme, la généralisation de la mise en abyme dans *L'Acacia* marque l'émergence de la tyrannie du rythme qui, nous le rappelons, constitue l'aspect singularisant du texte de Claude Simon. Il nous faut maintenant aller au-delà des principes formels qui nous ont retenus jusqu'ici, afin d'interroger la portée proprement mimétique du texte, c'est-à-dire la capacité de celui-ci à véhiculer un message.

Les retombées du rythme

Il est opportun de rappeler à ce stade l'affirmation de Jakobson au sujet du rythme poétique: autant que dans l'oeuvre musicale, le rythme du discours poétique "réalise le temps subjectif"¹⁹. C'est dire que le rythme n'existe que parce qu'il est senti, ce qui n'empêche pas de lui conférer le statut d'objectivité en lui restituant, après-coup, le support matériel, discursif ou référentiel dont il dépend. Cependant, avant même qu'une telle récupération puisse avoir lieu, il faut avoir pris conscience de la modification survenue dans le champ de la sensibilité, modification qui concerne aussi bien l'état affectif du lecteur que

18. J.-P. Richard fait état, dans son étude sur Proust, de la prédominance du phénomène de *recouvrement*, par lequel les différents éléments de l'univers proustien "s'y mettent les uns au-dessus des autres, pour s'y percevoir ou s'y rêver en transparence, dans la visée d'un bloc d'espace-temps". *Proust et le monde sensible*, Paris, Editions du Seuil, 1974, p. 279. La métaphore serait, explique l'auteur, un cas particulier du *recouvrement*, dans lequel s'accomplit la superposition des termes en vue de déceler "la présence d'une notion commune" (p. 283). L'oeuvre de Claude Simon y oppose le principe d'échelonnement dont la figure de la métonymie serait la traduction rhétorique.

19. R. Jakobson, *op.cit.*, p. 45.

des facteurs purement sensoriels. On peut considérer le poids du livre dans les mains, le contact des pages et le mouvement latéral des yeux comme figurant parmi les éléments sensibles dont nous traitons ici, et à ce titre ces supports physiques participent au rythme créé par l'oeuvre dans sa totalité. Ce qu'il importe de souligner, c'est l'investissement maximal des sens et du sentiment dans la lecture de *L'Acacia*, fait capital qui va déterminer la façon dont nous aborderons la question du message du texte. Qu'on puisse affirmer l'existence d'un message dans un texte aussi marqué par l'obsession des formes, s'explique davantage par les motivations qu'on attribue aux configurations du discours, que par son mode d'organisation particulier. Ces motivations forment le message du texte. C'est sur elles que repose l'engagement du lecteur, à la différence de l'auditeur d'une oeuvre musicale qui, lui, se contente d'une expérience sensible non-éclairée par un discours.

Dans *L'Acacia*, l'éveil de la sensibilité a partie liée avec la dramatisation de la présence du spectateur, ou de l'interlocuteur, à l'intérieur même du récit. On voit ainsi se profiler, derrière les événements racontés, l'image de celui qui les contemple. Cette image se fige aussitôt en une attitude qui exprime tout l'éventail des émotions suscitées par ce spectacle désolant qui est celui de la déperdition progressive du sens. Comme le défilé des réfugiés de guerre qui avancent "avec une sorte de farouche obstination" (p. 245), l'interlocuteur du récit se présente comme un "refugié" fuyant devant l'éclatement de l'ordre de l'univers. D'où la reprise systématique des figures exprimant la stupeur, où se lit "l'enregistrement sans plus de l'inéluctable et du fait accompli" (p. 239). Fixation, incompréhension et indignation: telles sont les caractéristiques de l'état subjectif qui fait pendant au processus de dégradation en évidence partout dans le récit. La contemplation de l'étrange, le dégoût qu'inspire le pourrissement, et le sentiment de profonde injustice, entraînent la pétrification de l'être sensible, dont les traits se figent en un masque où se grave, de façon indélébile, la conscience d'une malédiction irréversible.

La dimension mimétique du récit tient au rapprochement effectué entre l'expression physiologique figée et la configuration rythmique dont elle est, en quelque sorte, le reflet. De cette façon, les variations formelles constitutives du rythme en viennent à acquérir une véritable charge affective, laquelle informe le contenu à ce récit qui, sur tous les plans, évite toute forme d'assertion. Quel est ce contenu? Bien qu'elle soit privée de parole, l'expression figée du masque ressemble à un jugement, voire à une sentence, qui vise l'univers représenté par le récit. Ce jugement est qui plus est d'ordre esthétique, puisque seule semble entrer en ligne de compte la valeur de spectacle accordée à l'univers, à l'exclusion des valeurs sociales et morales dont l'absence est ici totale. En tant que pur spectacle, cet univers où règne le chaos reçoit, on s'en doute, une condamnation sans appel. Car il met en scène une déchéance esthétique, qui s'appréhende comme un ternissement de couleurs et un aplatissement total de formes. Qu'elle résulte d'une catastrophe naturelle, comme la rivière "en crue charriant pêle-mêle véhicules, bêtes et gens repoussés sur les côtés" (p. 295), du passage de la "machine" de guerre, "ne laissant subsister derrière elle

rien d'autre que quelques pans de murs et quelques troncs d'arbres mutilés" (p. 19), ou d'une décomposition saisonnière, comme l'été finissant qui rejette "ce quelque chose de monstrueux dont il s'était enflé" (p. 263), on assiste partout au même processus de dépréciation esthétique, d'évacuation de toute source d'agrément.

Se reflète dans le masque pétrifié l'aspect impénétrable des voitures calcinées, des corps déchiquetés et des déjections corporelles. Ces derniers ne représentent en effet que des phénomènes résiduels dont il ne reste à proprement parler rien à tirer. Le caractère irréversible de la dégénérescence, et l'absence de tout principe de transcendance susceptible de provoquer une éventuelle renaissance, mettent en échec les tentatives de récupération et condamnent le spectateur à un acte de pur constat, acte anti-esthétique s'il en est. Le regard ne se pose qu'avec résignation sur ce paysage où tout semble "sourdre au ralenti comme une sorte de vie larvaire ou plutôt élémentaire, morne, comme hébétée" (p. 20). Aussi le rythme de vie réduit à la pure périodicité, ne trouve-t-il d'autre représentation imagée que celle du masque où se fige le regard ahuri. L'espèce de vie minimale, où se dégage au mieux un bruissement sourd, émanant d'objets à peine animés dont la seule propriété est la reproductibilité, fait ainsi appel à un état subjectif minimal, qui n'exprime que la simple irritation devant le fait d'exister.

La règle de la contiguïté s'impose de nouveau dans l'apparition de ce regard figé, dans la mesure où le rapport qu'il établit avec l'univers environnant dépend essentiellement des facteurs positionnels. Rien ne peut être déduit de la présence du masque, hormis le fait de sa co-existence avec les objets sans vie qui l'entourent. Cette co-existence est à la fois spatiale, puisqu'elle suppose le maintien d'une distance physique entre les objets individuels, et temporelle en ce sens qu'elle figure concrètement l'intervalle qui sépare la vie de la mort. De ce fait, le masque devient mortuaire, comme par anticipation du sort qui, désormais, ne fait pas de doute. Le rescapé de l'embuscade le porte déjà, ce masque mortuaire, sous forme de la couche de saleté, de "cette pellicule visqueuse et tiède qu'il avait essayé d'enlever de son visage", mais qui "s'était aussitôt reformée" (p. 283). Même le sommeil donnait l'impression de lui coller au corps sa matière épaisse, "absolument noir[e], opaque, presque palpable" (p. 343). La mort se déclare proche dans un sens physique, au point d'élire domicile au ras de la peau, à l'image des "chemises et caleçons" que l'armée fournit aux soldats comme pour leur signaler que "leur chair, leur sueur elle-même ne leur appartiendraient plus" (p. 239).

La mort imprime ses figures propres sur la peau du soldat rescapé, tout en laissant intact la brèche ténue qui sépare la vie de la mort. La règle de la contiguïté continue à prédominer dans cette confrontation dramatique de la vie et de la mort, lesquelles co-existent à la manière de deux blocs adjacents, se frottant l'un l'autre dans une espèce d'irritation permanente. C'est précisément cette pression épidermique que le soldat recherchait lors de sa rencontre avec la prostituée, dans l'espoir qu'elle lui apporterait quelque éclaircissement sur les événements qu'il venait de vivre. A la suite de ses ébats

amoureux, il restait à l'écoute de "ce corps amaigri et nerveux dont, plus tard encore, la lumière éteinte, écoutant la respiration régulière à côté de lui, toujours gisant, il pouvait sentir les muscles maintenant relâchés, apaisés, pensant de nouveau: 'Bon Dieu, bon Dieu, bon Dieu! . . .'" (p. 370). La conscience de sa "position" dans un univers sans repères survient pendant que les sens physiques sont en état d'éveil *post coïtus*, et qu'ils jouissent encore du contact de "la chair sans mensonge, crédible, docile dans ses mains" (p. 369), de la fille. Ainsi, la sensibilité (de la peau) et la juxtaposition (des corps) se révèlent être les conditions nécessaires à l'accession finale à la lucidité, conditions que va remplir plus tard la présence de l'acacia devant la fenêtre de l'écrivain. En attendant, la répétition de la *petite mort* sert à jeter de la lumière sur la grande, dont la réalité lui est communiquée par l'intermédiaire des rythmes intimes de son corps, du battement du cœur qui "retrouve peu à peu son rythme normal" (p. 369). Il est remarquable que le rescapé arrive alors à une première verbalisation, fort primitive, de son expérience, par l'entremise de ces paroles qui, faute d'acquiescer une structure grammaticale achevée, ne s'en investissent pas moins d'une cadence saisissante: "Bon Dieu! Bon Dieu de bon Dieu de bon Dieu. . . ." (p. 369). L'issue verbale de l'enfermement physique dans lequel se tenait le soldat, marque une sorte de dénouement qui atteste le caractère foncièrement dramatique de cette violence faite aux sens. La répétition des sons et la solidification du masque apparaissent alors comme les supports d'une expérience orientée, en ce sens qu'elles débouchent sur une forme d'intelligence dont l'écrivain saura plus tard tirer le plus grand profit.

Conclusion

Le point de départ de cette discussion a été de rechercher la singularité de l'oeuvre de Claude Simon dans les figures sensibles qui se détachent de l'organisation textuelle. Par le choix de la voie du sensible, il a été possible d'envisager le mode de participation du lecteur, par rapport à un texte qui s'impose désormais, non pas en termes de ses règles (générales) de production, mais dans l'événement particulier que constitue sa réception esthétique. Le découpage de l'histoire, le fractionnement du discours et l'enchaînement des images marquent, en effet, les domaines où la mobilisation des sens s'effectue avec la plus grande efficacité, au point d'en constituer une règle de nécessité. Car les figures sensibles isolées par l'analyse stylistique, n'ont-elles pas pour première vocation d'investir le champ de la subjectivité d'une certaine nécessité, pour qu'il devienne *parlant* pour la communauté élargie de lecteurs? Tel est l'enjeu de la critique esthétique dont la présente étude se veut un exemple.

Ces considérations méthodologiques mises à part, il convient de revenir sur le problème de la mimésis qui se pose ici de manière aiguë. Pour le dire autrement, à quel *monde* renvoie ce texte dont on a vu qu'il joue principalement sur le registre des sens? La position défendue par Ricoeur sur le chapitre de la *référence* nous paraît pertinente: celle-ci ne constitue nullement, écrit le philosophe, le monde tel que le discours réaliste pourrait le restituer, mais

correspond plutôt à l'horizon d'attente qui se forme dans l'acte de lecture²⁰. Ce qui s'y profile n'est pas un monde tout fait, mais la conscience des conditions d'habitabilité du monde. Or, le rythme du discours devient le support de la mimésis, puisqu'il figure sensiblement des possibilités existentielles nouvelles ainsi que des ébauches de mondes qui en constituent l'extension expérientielle adéquate. Le rythme du discours est le cadre dans lequel se forme ce projet existentiel, du fait qu'à travers les figures d'attente et de répétition se dessinent les règles ayant valeur de prescription, c'est-à-dire valeur d'obligation pour le lecteur qui cherche à s'orienter vers de nouveaux mondes habitables. C'est là que réside l'apport mimétique des rythmes qui ponctuent le discours de *L'Acacia*. Il est significatif à ce propos que la mimésis s'affirme le plus nettement lors des moments où l'on ressent les retombées du rythme, où le "son des clairons et des clameurs d'ivrognes" (p. 263) cède la place au "monotone crépitement" (p. 247) de la marche du temps. Ce mode de dépouillement, cet aménagement des clairières de la conscience, marquent l'accession à de nouveaux modes d'habitabilité relativement à un monde sans cesse refiguré par l'oeuvre de fiction.

University of Adelaide

20. Le discours narratif devient de ce fait une instance du *faire*. "[Le] faire narratif re-signifie le monde dans sa dimension temporelle, dans la mesure où raconter, réciter, c'est refaire l'action selon l'invite du poème". P. Ricoeur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 122.