Cadrages, décadrages et recadrages aspects du sujet et description dans *L'Acacia*

Framing, unframing and reframing aspects of subject and description in l'acacia

Geneviève Dubosclard

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/342>

DOI : 10.4000/ccs.342

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 8 juillet 2016

Pagination : 135-146

ISBN : 978-2-7535-4876-3

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Geneviève Dubosclard, « Cadrages, décadrages et recadrages aspects du sujet et description dans *L'Acacia* », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 11 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/342> ; DOI : 10.4000/ccs.342

CADRAGES, DÉCADRAGES ET RECADRAGES ASPECTS DU SUJET ET DESCRIPTION DANS *L'ACACIA*

Geneviève DUBOSCLARD
Classes préparatoires, Nancy

À l'entrée « Sujet » du *Dictionnaire Claude Simon*, l'éclairante synthèse de Stéphane Bikialo rappelle que dans les romans simoniens le sujet « n'existe que dans l'écriture et par le travail de la langue¹ ». Cette réflexion, dans le sillage de la poétique d'Henri Meschonnic, donne à comprendre que le sujet ne serait ni substance ni forme, ni nœud de forces, mais instanciation du langage.

Dès lors, la recollection des événements d'une vie dans une forme narrative, dans une histoire lacunaire et fragmentaire conduirait-elle à l'institution du sujet individuel nanti d'une singularité reconnaissable? Pour Alastair B. Duncan, « réécriture d'une vie, d'une œuvre », « clef de voûte dans la construction d'un monde mythique à base de vécu² », *L'Acacia*³ constitue « une nouvelle valorisation du moi par l'écriture ». Comment ce roman relance-t-il la question de l'écriture littéraire du sujet? Pour réfléchir à cette question, nous avons souhaité explorer les modalités descriptives auxquelles la chute d'*Histoire* (1967) reste suspendue: « ce sein qui déjà peut-être me portait dans son ténébreux tabernacle sorte de têtard gélatineux lové sur lui-même avec ses deux énormes yeux sa tête

1. Stéphane Bikialo, article « Sujet », dans Michel Bertrand (dir.), *Dictionnaire Claude Simon*, Champion, 2013, p. 1029.

2. Alastair B. Duncan, « Notice de *L'Acacia* », dans Claude Simon, *Œuvres II*, Gallimard, coll. « La Pléiade », 2013, p. 1582. Les références aux romans de Simon renverront à cette édition.

3. Rappelons qu'à l'inverse, l'*explicit* de *L'Acacia* est formé de l'*incipit* de *Histoire* par réécriture de la description de l'arbre éponyme.

de ver à soie sa bouche sans dents son front cartilagineux d'insecte, moi⁴?... » Si « le moi » qui permet au sujet de se reconnaître et de se fonder reste doute et interrogation, la spéculation s'effectue dans la composition d'un autoportrait larvaire en fœtus, « point de départ à partir duquel toute l'œuvre qui s'achève, écrit Jean Starobinski, prend la valeur d'une précaire et monumentale reconstruction d'un moi vivant à partir de ses ruines⁵ ». Le sujet littéraire ne serait ainsi pas à saisir exclusivement dans une « identité narrative » qui s'organiserait à l'échelle d'une vie entière pour retenir en soi le sentiment de son unité et de sa continuité. Acte de présentation, acte de création, acte d'exploration du réel, la description participe en effet à l'écriture du sujet par son articulation avec le paradigme du cadrage⁶, qui se décline en opération de décadrages, de recadrages.

CADRAGES

La pratique et le terme de cadrage appartiennent au vocabulaire analytique de l'image, qu'elle soit picturale, photographique ou cinématographique. Les solliciter ne relève pas d'un usage métaphorique d'une notion qui ferait du cadrage le tracé signifiant des limites et des bordures d'une description. La définition avancée par Daniel Arasse pour qui « le cadrage » désigne « le fait de poser le cadre à partir duquel on pourra contempler l'histoire⁷ », engage à le penser non pas en tant que limitation de l'espace mais comme détermination d'un champ perspectif qui organise l'unification momentanée des éléments de la description. Une telle définition donnerait, telle est notre hypothèse, la possibilité d'observer comment des processus de subjectivation sont suscités par les choix de cadrage, rendant manifeste la présence d'un sujet, sujet œuvrant à la conscience de soi, alors qu'il est tendu vers ce qui s'impose dans son champ perspectif. Or, comme l'explique Georges Didi-Huberman, « [v]oir, c'est toujours une opération du sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte⁸ ». Ainsi, le

4. *Histoire, Œuvres II, op. cit.*, p. 416.

5. Jean Starobinski, « La Journée dans *Histoire* », dans J. Starobinski (dir.), *Sur Claude Simon*, Minuit, 1987, p. 32.

6. L'on sait que Simon apparente pratique d'écriture et pratique photographique, histoire du roman et histoire du cadrage (voir « Claude Simon, choses vues », *Art Press*, 174, nov. 1992, p. 30-33).

7. Daniel Arasse, *Histoires de peinture*, Denoël, 2004, p. 83. Telle est son interprétation de la « circonscription » analysée par Leon Battista Alberti dans *De la peinture. De pictura* [1435], trad. J.-L. Schefer, Macula Dédale, 1992, livre I, § 19, p. 115.

8. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Minuit, coll. « Critique », 2004, p. 51.

cadrage opère une proposition de perspective, construit un point duquel se déduisent différents aspects renvoyant au sujet.

Par le cadrage se dispose l'unité des éléments, par restriction d'éléments à développer et par regroupements d'éléments qui sinon resteraient dispersés dans la discontinuité. L'unité résulte alors d'une contrainte imposée à ce qui se trouve dans le désordre, dans la profusion comme dans l'indéterminé. Quand décrire est un acte qui fait signifier les mots, le monde et le sujet dans leurs interférences, cadrer revient à organiser le développement descriptif, et aussi à définir des intervalles entre éloignement et rapprochement. Pensé comme instrument optique et procédure descriptive, le cadre impose une distance entre une extériorité et une intériorité. Nous pourrions ajouter que selon l'acception tauromachique⁹, cadrer désigne l'immobilisation du taureau avant qu'il reçoive l'estocade.

Or, dans *L'Acacia*, récit d'enquête où le présent de l'écriture double la mémoire, coexistent différents niveaux qui approfondissent l'étrangeté du sujet à lui-même non en raison de la déhiscence existant entre le temps du « vécu » et le temps de l'écriture. C'est ce que donne à entendre le romancier quand il déclare :

L'un des problèmes lorsqu'on écrit est de trouver un ton, et, quand le texte a un caractère autobiographique, une certaine « distance ». Pour *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, le « il » m'a paru convenir et correspondre à ma façon (confuse) « d'être au monde » [...] ou plutôt de percevoir les choses¹⁰.

La position occupée par rapport à la scène vécue comme à la scène restituée est accompagnée d'une préférence énonciative qui définit une autre distance, mentionnée dans la transcription de l'entretien par l'emploi des guillemets, celle de la séparation, de la disjonction. Si Proust a adopté le « je » comme « formule », Simon, quant à lui, élit la troisième personne, ne place pas le personnage comme sujet, ni ne renvoie à lui-même comme « je », sujet de son discours. C'est à la fois refuser le « je » comme sujet de la place vide, universelle et interchangeable, et récuser l'adéquation pleine du sujet à lui-même. En revanche, la troisième personne, la moins intime, la

9. Pour l'analyse du motif de la tauromachie dans les romans de Simon voir Wolfram Nitsch, « Une poétique de la dépense. Claude Simon et le Collège de Sociologie », *Cahiers Claude Simon*, n° 4, 2008, p. 33-52.

10. Claude Simon, « Le passé recomposé », entretien avec Aliette Armel, *Le Magazine littéraire*, n° 275, mars 1990, p. 100.

plus commune n'est pas pour autant la plus universelle mais la plus impersonnelle, et la plus à même d'entretenir des effets de cadrage variés.

Quand, sous l'intitulé temporel « 17 mai 1940 », le chapitre IV de *L'Acacia* récrit les motifs simoniens du récit de débâcle de 1940, la description du cheminement des cavaliers est ancrée dans les intermittences de la mémoire, dans la puissance du souvenir comme dans ses lacunes. La simplicité du présentatif s'ouvre à une évocation de l'ensemble du régiment transfiguré en un nocturne fantasmagorique où chevaux et cavaliers composent un bestiaire d'apocalypse. S'il subsiste du sujet, c'est dans l'éloignement temporel où éclate l'intensité fragmentaire du souvenir. Mémoriel et optique, le cadrage descriptif situe l'épisode traumatique à même le souvenir partiel et parcellaire qu'il a laissé, concentré en une vision spectrale :

tout ce dont il se souvient [...] ce sont des ombres encore pâles et transparentes de chevaux sur le sol, un peu en avant sur la droite, tellement distendues par les premiers rayons du soleil qu'elles semblent bouger sans avancer, comme montées sur des échasses, soulevant leurs jambes étirées de sauterelles et les reposant pour ainsi dire au même endroit comme un animal fantastique qui mimerait sur place les mouvements de la marche, la longue colonne des cavaliers battant en retraite somnolant encore au sortir de la nuit, les dos voûtés, les bustes oscillant d'avant en arrière sur les selles (p. 1060)

Poursuivie par interstices descriptifs, la présentation de l'avancée puis de la chute de l'escadron s'attache aux gestes, aux déplacements en fonction de la vision d'un protagoniste qui, désigné à la troisième personne, paraît congédier la possibilité de la figuration d'un sujet alors que le récit fait état moins de la volonté que de l'impersonnel instinct de survie de celui qui est « lui-même devenu désordre, jurons, s'apprêtant à remonter sur la jument dont il vient de sauter, le pied à l'étrier, la selle tournant » (p. 1061).

En revanche, pulvérisée en détails visuels et auditifs, obéissant à de plus en plus étroits cadrages, la suite de la phrase disloque la possibilité d'une description constituée :

et maintenant arc-bouté, tirant et poussant de toutes ses forces pour la remettre en place, luttant contre le poids du sabre et des sacoches, les rênes passées au creux de son coude gauche, bousculé, se déchirant la paume à l'ardillon de la boucle, assourdi par les explosions, les cris, les galopades, ou plutôt percevant (ouïe, vue) comme des fragments qui se succèdent, se remplacent, se démasquent, s'entrechoquent, tournoyants : flancs de chevaux, bottes, sabots, croupes, chutes, fragments de cris, de bruits, l'air, l'espace, comme fragmentés, hachés eux-mêmes en minuscules parcelles, déchiquetés, par le crépitement des mitrailleuses (p. 1061)

Les notations descriptives paraissent situer de plain-pied le narrateur et le personnage. La pratique du cadrage serré compose un art de la description qui, *superficielle*, définit le sujet par ce qui arrive à sa vue, à son ouïe, alors qu'il tombe, qu'il s'arrête, qu'il regarde, qu'il court, qu'il entend, qu'il rampe. Dès lors le sujet se distingue par la transcription d'une perception née d'une expérience du chaos, d'une épreuve de la chute, définie par Laurent Jenny, comme « épreuve de déprise de la volonté indispensable à l'accueil de tout événement¹¹ ». Or, le cadrage des mentions descriptives suggère que le corps n'est pas passivité, mais que la conscience est incarnée dans la relation du corps au monde, dans une antériorité du corps sur la pensée :

la conscience du monde extérieur lui revient peu à peu autrement qu'à travers l'élémentaire alternative du couvert et du découvert ; il peut alors percevoir les menus bruits qui composent le silence de la haute futaie immobile (p. 1066)

C'est dans cette antériorité du corps sur la pensée que le sujet se révèle, avant toute reprise réflexive, *a fortiori* lors de la perte d'un rapport usuel au monde. La description suscite la référence au sujet comme instance percevante distincte du sujet constituant, autonome ou spontané de la tradition cartésienne. La subjectivité s'exacerbe dans l'évidence des perceptions autant que dans leur occultation :

jusqu'à ce qu'à travers les troncs il aperçoive de nouveau la lumière non plus déchiquetée, tachetée, bigarrée, mais unie, homogène, comme si les arbres butaient soudainement, s'arrêtaient contre une sorte de mur qui, de l'intérieur de la forêt où il se trouve encore, lui apparaît comme une concrétion de soleil – et maintenant à plat ventre, étendu de tout son long, sa main écartant les petites lunules vert tendre pressées à la surface de l'eau (p. 1067-1068)

Autant de particules descriptives qui rendent compte sur le mode de la focalisation interne de l'acuité perceptive, jusque dans sa paradoxale abolition :

Il ne voit pas les infimes particules de diamant laissées par la rosée sur la partie du pré encore à l'ombre de la haie, il ne sent pas le parfum végétal et frais des brins d'herbe écrasés sous son poids, il ne sent pas non plus la puanteur qui s'exhale de son corps, de ses vêtements, de son linge raidi par la crasse, la sueur et la fatigue accumulées, il n'entend ni les chants d'oiseaux ni les légers bruissements des feuillages dans l'air transparent, il ne voit ni les fleurs qui parsèment le pré, ni les jeunes pousses de la haie se balancer faiblement dans la brise du matin, il n'entend même plus les battements déréglés de son cœur et les vagues successives du sang dans ses oreilles. (p. 1062)

Affecter une négation à chacune des perceptions, qu'elle soit visuelle, olfactive ou auditive, revient à retirer le sujet du monde, alors que les notations

11. Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute. De Montaigne à Michaux*, PUF, 1998, p. 11.

descriptives soulignent avec soin, voire avec préciosité, la magnificence de la profusion sensorielle dans l'étirement de la durée descriptive. Saisi dans l'épreuve du réel, dans l'épreuve de mort qui le surprend par sa violence, le sujet est spécifié par sa manière de ressentir le monde, et partant, selon la formule de Proust, par la « différence qualitative qu'il y a dans la façon dont nous apparaît le monde¹² ». Le cadrage limité devient une matrice disponible pour être au plus juste de ce qu'a été l'épreuve, la formule simonienne autorise dès lors le décadrage qui ouvre à des aspects du sujet surgis de l'invention, de la rêverie de ce que peut être la perception de l'autre¹³.

DÉCADRAGES

Le décadrage suppose en effet un déplacement, une déviation d'avec un pôle de gravité. Dans le chapitre liminaire de *L'Acacia*, les descriptions brossent le paysage dévasté par la guerre et campent le portrait de la mère.

La description enregistre les caractères d'un paysage de désolation, de répétition, de destruction sans les assigner à une perspective unique. Décrits sur le mode de la généralité, de la répétition, de la dissolution, les paysages cauchemardesques des champs de bataille répondent à une halte au cours d'un déplacement somnambulique :

il pleuvait sur le paysage grisâtre, le cercle des collines sous lesquelles achevaient de pourrir les corps déchiquetés de trois cent mille soldats, sur les champs grisâtres, les maisons grisâtres – ou plutôt ce qu'il en restait, c'est-à-dire comme si tout, collines, champs, bois, villages, avait été défoncé ou plutôt écorché par quelque herse gigantesque et cahotante, aux dents tantôt écartées, tantôt rapprochées, ne laissant subsister derrière elle rien d'autre que quelques pans de mur et quelques troncs d'arbres mutilés, tantôt une maison ou un groupe de maisons (ou un arbre, ou un groupe d'arbres) intacts (p. 1017)

Le décadrage s'effectue par l'agrandissement épique du paysage, par l'abandon des modes de représentation qui feraient du paysage le réceptacle d'une projection psychologisante.

De plus, traitant de lui-même comme d'un autre, le narrateur ne cherche pas à disposer la multiplicité des portraits des personnages dans l'homogénéité d'une unique configuration descriptive. Les portraits de la mère

12. Marcel Proust, *Le Temps retrouvé*, dans *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, coll. « La Pléiade », t. IV, 1989, p. 474.

13. Lire à cet égard la description de la foule et du port vus du quai lors du retour de la mère et de l'enfant en métropole, où le décadrage réside dans l'échange entre l'espace qui sépare les personnages du quai et le temps qui les sépare de l'irréversible (p. 1100).

comme ceux des deux belles-sœurs sont tantôt corrélés au regard de l'enfant, « laissant persister sur la rétine de l'enfant réveillé en sursaut l'image du profil bourbonien et gras, sans tressaillement, calme, effrayant, les yeux ouverts sur le vide, les ténèbres » (p. 1013), tantôt à celui des passants, ou d'observateurs anonymes :

le chauffeur [...] manœuvrant habilement pour éviter les nids-de-poule tandis qu'il observait avec curiosité du coin de l'œil le profil obscur de la femme en deuil se découpant sous le crêpe transparent, à la fois impérieux et outragé, empreint de cette orgueilleuse et inflexible détermination qu'on peut voir sur les médailles aux vieilles impératrices ou, simplement, aux folles. (p. 1012)

Le décadrage consiste non seulement dans le dépassement d'un point perspectif unique mais aussi dans l'échange du plan d'ensemble vers le gros plan, par le glissement de plans descriptifs décrochés les uns des autres.

Alors que la justification « académique » des descriptions attend qu'elles soient significatives, qu'elles donnent à comprendre la logique des lieux, des situations dans lesquelles se meuvent les personnages, une des conséquences des effets de décadrage est la suspension de la compréhension du rapport du personnage à lui-même comme à ce qu'il voit, ce qu'il observe. Jamais la distance n'est levée entre le personnage et la conscience qu'il a de lui-même, de ce à quoi il a participé. Quand le « garçon » assiste à la préparation de l'injection de morphine destinée à sa mère, la description de la casserole donne une place prééminente à l'objet, et renvoie le sujet à l'incommunicable, au dénuement d'une expérience qui le laisse emmuré. Intermittents, les décadrages tiennent aux changements d'échelle qui imposent un premier plan indiquant ainsi l'expérience de dessaisissement dans laquelle s'abîme le sujet¹⁴, réduit à néant dans et devant la déformation progressive de la casserole qui s'entartre et s'use :

À force d'y faire bouillir chaque soir l'eau dans laquelle baigne la seringue, le fond et les parois de la petite casserole d'aluminium à la collerette cabossée sont recouverts d'un dépôt de tartre calcaire. Son manche, terminé par une boucle qui permet de l'accrocher au mur, est entouré d'un manchon de bois non verni (ou duquel, en tout cas, toute trace de vernis a disparu depuis longtemps), légèrement renflé, et qui peu à peu a pris du jeu. (p. 1216)

Le gros plan sur la casserole ouvre à une description engrenée de détails, description s'approfondissant dans l'agencement des plans élargi aux détails

14. Voir également la description d'une boîte de cirage rouge et noir décorée d'une tête de lion alors que retentit le boute-selle en mai 1940 (p. 1032).

du mur tant l'insignifiance objective répond à un investissement subjectif et obsessionnel :

La casserole encore chaude est maintenant vide. [...] La casserole est posée sur une étroite console de marbre veiné de gris qui se trouve entre le lavabo de la salle de bains et la porte, maintenant refermée, de la chambre à coucher. Au-dessus de la tablette de marbre le mur est tapissé d'un papier brillant, à l'imitation de carreaux de faïence, divisé en carrés réguliers par deux étroites bandes bleu pâle semées de petits disques ronds, comme des perles. L'intérieur de chacun des carrés est orné d'une fleur, également bleu pâle, au cœur entouré d'une couronne de pétales épanouis. (p. 1217)

Le cadrage en lui-même représente en effet un déséquilibre qui affecte la possibilité d'un sujet envisagé dans sa totalité ; cadrée selon les impressions du regard, selon les impulsions, lié à une impression d'un regard, à la pression d'une circonstance, à l'impulsion phénoménale de l'apparition d'une lumière, la description s'en tient à des fragments. En revanche la main qui écrit ajoute au travail de délimitation de l'œil, le texte ne dit pas seulement ce qui correspond à l'angle du regard, et encourage les décadrages qui remodelent les aspects du sujet. Ainsi, alors que le cadre établit le sujet dans l'œuvre dans la figure d'un équilibre provisoire où s'établit une conjonction entre esprit, corps et extériorité, appréhendée dans la contingence d'une rencontre, il s'agit bien d'un aplomb fugitif et non pas d'une statique qui en assurerait le soubassement. Entre la matière extérieure et son monde intérieur, la description détermine la dissociation du sujet. Ce qui s'écarte est ce qui s'écartèle : la configuration tragique où évolue la trapéziste en atteste :

comme si le photographe avait saisi ce fugace instant d'immobilité, d'équilibre, où parvenue à l'apogée de sa trajectoire et avant d'être de nouveau happée par les lois de la gravitation la trapéziste se trouve en quelque sorte dans un état d'apesanteur, libérée des contraintes de la matière, pouvant croire le temps d'un éblouissement qu'elle ne retombera jamais, qu'elle restera ainsi à jamais suspendue dans l'aveuglante lumière des projecteurs au-dessus du vide, du noir. (p. 1097-1098)

RECADRAGES

Dans l'ouvrage de Claude Simon, sans cesse repris, mis et remis sur le métier, d'une description à l'autre, recadrer signifie reprendre la prise de vue initiale afin de la renouveler, de la modifier, de l'ajuster. L'opération n'est pas seulement de répétition, mais aussi de consolidation. Alors que le cadrage est transitoire, le roman, en tant que montage, puissance d'assemblage, doté d'une capacité de ressaisie, d'associations, constitue un cadre pour les débordements.

dements et les rétractations descriptives. Livrer les perceptions fragmentées, penser la dissémination entre différentes figures n'aboutit pas pour autant à un collage qui, image de soi, rassemblerait le disparate selon un principe d'unicité définitionnelle. Le « Je » du sujet s'enveloppe dans les crispations de la mémoire, les hantises de l'écriture. Mais instable et indistinct, le sujet est aussi un propre qui est toujours un autre, qui exige de l'œuvre romanesque une chaîne potentiellement infinie de réélaborations. Ces dernières participent de la transgression d'une métaphysique de la présence de l'identité, de la remise en cause d'un sujet souverain, qui serait l'auteur. À cette figure transcendante du sujet, Claude Simon oppose, lors d'un échange avec Maurice Merleau-Ponty, « ce personnage que nous suscitons par le travail¹⁵ ». L'opération de recadrage répond alors non pas à la distorsion entretenue par les différences entre un moi qui serait celui de la permanence, de la possession confronté à un second qui serait celui de l'ipséité, mais aux exigences d'un sujet instauré par le travail créateur, entendu comme action, acte, pratique.

L'identité narrative selon Paul Ricœur envisage que le sujet se donne une identité étrangère à tout substrat psychique ou ontique en enchaînant la diversité, les contradictions, les apories des événements biographiques en les rapportant à un « je » qui assume la narration. Une telle réunification du sujet est délaissée, qui rechercherait la reconstitution d'une identité, voire une identité engendrée par la fiction. Alors, pour Bernard Andrès, « en recoupant toutes les données éparées concernant la biographie du personnage, et surtout ses diverses dénominations jusqu'à ce qu'il se qualifie comme sujet (écrivain¹⁶), on aboutit aux jalons [...] du récit de (sa) vie » subsumant ainsi les « douze avatars d'un moi en il¹⁷ ». À lire la fresque en douze tableaux que compose *L'Acacia*, il est tentant de rapporter bien des scènes à ce qu'a vécu un individu ou à une subjectivité première : le jeune garçon par lequel s'ouvre le chapitre liminaire, l'étudiant « suivant les leçons du professeur de l'académie cubiste » (p. 1113), puis qui à vingt-six ans voyage en Russie, le réserviste rappelé à son régiment, le brigadier, le « revenant » qui après son évasion hante les lieux de son enfance, le lecteur, dessinateur et l'homme écrivant devant l'arbre. Ne seraient-ils pas les fragments d'une même personne, « l'auteur,

15. « Entretiens avec Claude Simon », *L'en-je lacanien*, 1/2007, n° 8, p. 165.

16. Soit, en une mise en abyme réflexive : « taper les pages de ce qu'il se figurait que devait être un roman » (p. 1113).

17. Bernard Andrès, *Profil du personnage chez Claude Simon*, Minuit, 1992, p. 256.

l'autre¹⁸ », qui se donnerait à lire ainsi sous les aspects d'un autoportrait mosaïcal ou d'un autoportrait par avatars, par « déguisements successivement imposés ou essayés » (p. 1110) ? Le cumul de ces différents moments n'est pas voué à donner un total, mais à opérer la coexistence de différentes strates du sujet en laissant le temps de la lecture passer de l'une à l'autre.

À l'échelle du roman, le lecteur assisterait à l'« éveil d'un sujet romanesque », pensé comme « origine de ce moi muet qui, dans les romans de Simon, n'a jamais pu parler qu'à travers doubles et substituts¹⁹ ». L'approche du sujet s'accomplirait à partir d'une « régression chronologique²⁰ », d'un recadrage à partir d'images de soi dédoublées. Si subjectivité il y a, elle résulte aussi du tissage d'une transversalité, recadrant les différents contenus identitaires dans une composition concertée où alternent avec la souplesse des enjambements et la rigueur du contrepoint douze chapitres consacrés d'une part à la vie et à la mort du père au début de la Première Guerre mondiale ainsi qu'à la mort de la mère, et d'autre part aux épisodes vécus par le fils au cours de la Seconde Guerre mondiale. Par son mode chronologique de va-et-vient, entre image de soi et image de l'autre, *L'Acacia* offre en effet le travail d'un devenir-sujet.

Les descriptions récapitulatives attestent également de tentatives pour accorder les pans d'une existence, alors que la différence de soi à soi s'exacerbe dans la difficulté pour le sujet de faire coïncider deux états de lui-même²¹, la disjonction identitaire culminant dans l'« autoportrait télescopique » où le personnage narrateur conjoint deux lieux, deux événements disjoints différents qui s'appellent les uns les autres sans continuité. Ainsi, la description du corps étendu inscrit le sujet dans l'extériorité de soi à soi, dans un dédoublement qui éloigne le sujet de lui-même, le dissocie en outre de l'intériorité typique d'un sujet constitué dans le sens où il n'existe que par la matérialisation extérieure des années passées. L'examen de soi, l'introspection recadrent des portraits disjoints en une représentation objectivée excluant toute représentation de la vie intime :

une sorte de halte, d'incertain répit [...] pendant lequel il pouvait contempler dans une perspective télescopique (de même que, la tête légèrement relevée, sa nuque reposant sur

18. Selon l'expression de Marcel Schneider dans *L'Auteur, l'autre. Proust et son double*, Gallimard, 2014.

19. Anthony C. Pugh, « Retours et répétitions dans *L'Acacia* de Claude Simon », dans S. Chaouachi et A. Montandon (dir.), *La Répétition*, CRLC, coll. « Littératures », Clermont-Ferrand, 1994, p. 327-328.

20. Didier Anzieu, *Le Corps de l'œuvre*, Gallimard, 1981, p. 99.

21. Par ex. : « Ce n'était pas lui (le gamin de quatre ans) » (p. 1210).

ses deux mains croisées, il pouvait voir son corps tout entier gisant à plat sur la banquette, depuis les chaussures luisant faiblement dans l'ombre jusqu'aux replis de son blouson s'élevant et s'abaissant au rythme de sa respiration) les vingt-six années qui maintenant allaient selon toute probabilité trouver une fin : vingt-six années au long desquelles, depuis qu'enfant il avait été traîné dans un paysage d'apocalypse à la recherche d'un introuvable squelette (p. 1109)

La perspective annoncée d'une fin imminente rejette le personnage dans l'altérité d'un passé irrémédiable. L'image de soi recadrée selon la perspective d'un futur abolit toute la temporalité du développement de soi ; elle juxtapose le passé et le présent, la pensée du personnage par association d'idées relie son destin à celui de sa mère :

disparaissant tout à fait, ne laissant plus rien d'elle qu'une boîte de chêne verni sous un amoncellement de fleurs au violent parfum mêlé à l'odeur des cierges, et rien d'autre, de même, pensa-t-il, que gisant comme dans une boîte à l'intérieur d'un compartiment de chemin de fer sur une banquette aux relents de charbon refroidi ne subsistait plus à présent que l'insignifiant résidu de [...] vingt-six années [...] de velléitaire expectative, d'attente frustrée de quelque chose qui ne s'était jamais produit (p. 1110)

L'empreinte que l'embuscade de 1940 a déposée, la prégnance de l'événement dans la conscience d'un présent remémoré indique aussi le futur de la remémoration propre à la recadrer :

Plus tard, il (le brigadier) se rappellera les chevaux montés à cru, les échos de la trompette sonnant l'extinction des feux, les feux de camp orange dans les bois s'enténébrant, les senteurs d'humus, l'irrésistible et invisible poussée de la sève tout autour dans le noir comme si on pouvait l'entendre, les hennissements d'une bataille de chevaux parfois au milieu de la nuit, les cris du garde accouru pour les séparer, l'air plus doux. (p. 1171)

Enfin, le mouvement de l'œuvre qui consiste, par le biais de la construction d'ensembles, à établir des passages entre la description de moments séparés, de sensations anciennes, à faire s'interpénétrer les différentes tonalités, relève de ce que Gilles Deleuze nomme « la dimension de transversalité, où l'unité et la totalité s'établissent pour elles-mêmes, sans unifier ni totaliser objets ou sujets²² », ce qu'accomplit au centre du roman le chapitre VII.

L'Acacia regorge d'une abondance de descriptions dont le motif, la variété et l'étendue le disputent à la recherche incessante de configurations re-créatrices où le sujet est pleinement engagé, alors même que le déploiement de l'extériorité descriptive l'expulse. Entre mythification et dissolution de la notion de sujet, *L'Acacia* laisse entrevoir quelle peut être une approche

22. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, coll. « Quadrige », 1987, p. 202.

littéraire du sujet. Il ne s'agit pas de faire se rencontrer une théorie philosophique avec une pratique romanesque, mais d'observer le battement entre un effondrement qui rend le sujet absent, opaque à lui-même, pur lieu de ce qui lui arrive, et un personnage, image que le narrateur fabrique selon les modalités propres des cadrages, décadrages, recadrages. Émerge alors non un sujet mais *du* sujet dans la dé-prise et dans la distance d'avec l'événement, dans l'extériorité à soi alors que la puissance de l'impersonnel est reversée au travail de l'écriture.

La description peut se comprendre par le cadrage, hantée par la double exigence d'encadrer le débordement et de déborder le cadre, d'enclore un sujet en fuite et de passer de l'autre côté de la clôture dont elle se dote. Toutefois, il semble que tout recadrage ne puisse s'opérer qu'après une dissolution des repères au préalable fixés, et seul un dédoublement de la représentation permet dans un face-à-face évanescent, précaire en même temps que recherché, fantasmé, à jamais en fuite, l'émergence d'un sujet, que l'on ne peut reconnaître que détaché de soi, comme objet.

Une telle expérimentation de la subjectivité ne relève pas de l'émanation d'un moi, cause créatrice, mais du modelage en acte d'un sujet. Manifeste, patente, la déhiscence du sujet s'établit sur la base d'un contact avec le corps propre du réel qui donne au roman, par le cadrage descriptif, une forme, incessamment mouvante, toujours en voie d'évanouissement comme d'épanouissement, retournant à la confusion et au chaos pour se refigurer. Ainsi les descriptions montrent un sujet tour à tour exsangue et revigoré. Si, roman de l'objet, roman du roman, les œuvres de Claude Simon ont pu être lues à l'aune de la déconstruction du sujet, la présence de ce dernier s'adosse toutefois aux cadres et aux développements descriptifs, « comme ces images que l'opérateur des lanternes magiques fait se succéder horizontalement, emportés (voitures, oiseaux, aigrettes et plumets), et effacés » (p. 1206).