

L'incipit de "L'Acacia" de Claude Simon

Autor(en): **Bischof, Martin**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **27 (1995)**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-263234>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

L'INCIPIIT DE *L'ACACIA* DE CLAUDE SIMON

... de fantomatiques silhouettes occupées à chercher dans les décombres de quoi recouvrir d'un symbole de toit les pans de murs encore debout...¹

Le lecteur qui entre dans l'univers simonien se voit confronté à la même difficulté que les trois femmes errant à travers un champ de décombres au début de *L'Acacia*: le paysage qu'il a envie d'explorer fait résistance à sa quête. Obligé d'emprunter les routes d'une syntaxe défoncée, tâtant de son pied les pierres éparses, le lecteur prend garde à ne pas s'enfoncer dans la boue des "descriptions enlisantes"², tout en scrutant l'horizon à la recherche de certains indices. Voyage herméneutique odysseéen à travers un paysage où les signes sont instables, ébranlés par le passage destructeur de la guerre. Au moment où l'on décide d'arrêter le sens (du paysage ou du texte), on se rend compte qu'il s'agit là nécessairement d'un acte arbitraire. Le lecteur n'échappe pas à sa condition qui est celle d'une *fantomatique silhouette occupée à chercher dans les décombres de quoi recouvrir d'un symbole de toit les pans de murs encore debout*. Mais quoi de plus passionnant que d'entrer, en même temps que ces trois femmes, dans un univers où tout reste à découvrir et à reconstruire, et où le paysage ne fonctionne pas seulement comme un miroir de l'Histoire, mais comme un miroir de la personne même qui l'explore! — Nous nous proposons, dans le présent article, d'étudier l'incipit du roman et de formuler, à partir de cette cellule germinative déjà, certaines hypothèses de lecture susceptibles d'éclairer la compréhension du texte dans son entier.

¹ C. Simon, *L'Acacia*, Paris, Minuit, 1989, p. 73.

² Jean-Michel Adam / André Petitjean, *Le Texte descriptif*, Paris, Nathan, 1980, p. 38. Cf. Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, Paris, Le Seuil, «Points», 1973, p. 135.

En comparant le début de *L'Acacia* ("Elles allaient d'un village à l'autre") avec celui de *La Route des Flandres* ("Il tenait une lettre à la main"³), on peut faire une première constatation d'ordre intertextuel: alors que *La Route* relatait, la plupart du temps, la perspective d'un protagoniste masculin, *L'Acacia* semble se caractériser d'emblée par une perspective féminine. Dès le premier mot (*elles*), le centre de la focalisation s'est déplacé de l'univers masculin (les cavaliers sur le front en Flandres) vers l'univers féminin (l'arrière-pays des femmes, sœurs et mères qui sont restées à la maison pendant la guerre).

Outre l'hypothèse d'une telle féminisation de la perspective, l'incipit du roman suscite également quelques remarques d'ordre structural: on peut se demander pourquoi le narrateur choisit d'y substituer au nom propre auquel le lecteur s'attendrait le pronom *elles*, qui n'a forcément pas d'antécédent à cet endroit. - La pronominalisation indéterminée remplit une fonction cataphorique, elle augmente le suspense du lecteur qui est avide de connaître l'identité de ce *elles*. On pourrait penser qu'il s'agit ici du topos de début romanesque que G. Genette appelle un "introït énigmatique"⁴: le narrateur feint d'abord de ne pas connaître le héros, afin de prolonger le suspense de sa présentation. Mais ce topos est lié à un contrat de lecture: "le mystère doit être immédiatement éclairci", condition qui n'est aucunement remplie dans *L'Acacia*. Au contraire: le lecteur sera déçu dans son attente dans la mesure où il n'apprendra jamais au juste qui est désigné par ce *elles*; tout au plus pourra-t-il, à travers des hypothèses rétroactives, supposer qu'il s'agit des deux sœurs et de la veuve de l'officier qui se fait tuer pendant la guerre. Le texte nous force à une lecture régressive, à rebours du code herméneutique, et malgré les éléments apportés ultérieurement, nous ne recevons jamais ni confirmation ni infirmation de nos conjectures de lecture. Tous les noms des acteurs sont systématiquement gommés, de sorte

³ C. Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.

⁴ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, «Poétiques», 1972, p. 207.

que même la notion de "personnage" devient problématique: il faut se demander s'il ne vaudrait pas mieux parler, avec R. Barthes, de "figures"⁵ dans ce cas-là. — Le pronom initial se révèle en effet être le premier lieu d'instabilité du texte, mais vu la plasticité et la présence corporelle des personnages simoniens, la notion de "figure" au sens barthésien de "configuration incivile, impersonnelle, achronique, de rapports symboliques" serait sans doute trop abstraite⁶.

Revenons au syntagme initial "Elles allaient d'un village à l'autre". Le prédicat fonctionnel à l'imparfait indique, selon H. Weinrich⁷, une action d'arrière-plan susceptible d'introduire un récit. Or, dans notre cas, c'est moins la mise en relief (*Reliefgebung*) qui importe, moins le fait de savoir qu'il s'agit d'une action d'arrière-plan située dans l'exposition, que l'aspect duratif et itératif du verbe lui-même, qui acquiert ici une valeur symbolique propre. Il s'agit, à première vue, d'un verbe assez faible, non-marqué au niveau sémantique, désignant un mouvement, un déplacement sans spécification aucune. Nous retrouvons donc, au niveau du prédicat, le même genre de sous-détermination paradigmatique que dans la pronominalisation. Mais à y regarder de plus près, le verbe *aller* remplit au moins deux fonctions très importantes: d'une part, il forme la trame métaphorique de la quête, et par conséquent il sous-tend en leitmotiv non seulement toute l'errance quasi-odysséenne des trois femmes au premier chapitre, mais confère une dimension mythique élémentaire à l'ensemble du roman. D'autre part, il apporte une dynamisation de la description. Le narrateur nous présente le paysage (que nous

⁵ Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Le Seuil, «Points», 1970, p. 74.

⁶ Dans son étude consacrée au personnage simonien, Bernard Andrès arrive à la même conclusion: "Maître de la description, Simon ne se cantonne pas au croquis, au contour laborieusement tracé, au plan froidement balisé, à ces brillants exercices de style (ou d'anti-style) qui marquèrent tant de pages du Nouveau Roman moins destinées à 'faire voir' qu'à brouiller la vue. Rien de plus concret que l'objet fictif érigé par Simon." (*Profils du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, «Critique», 1992, p. 12.)

⁷ Harald Weinrich, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*, Stuttgart, Kohlhammer, 1964.

supposons — d'après la lecture de *La Route* — être en Flandres, sans que celles-ci soient jamais nommées comme telles) en fonction du parcours narratif des trois personnages féminins.

C'est en effet la "scène type" de la promenade⁸, la "métalepse" selon G. Genette⁹, qui introduit le lecteur dans l'univers diégétique. S'il est vrai qu'il n'y a rien de plus conventionnel que ce topos de la "description ambulatoire"¹⁰, il n'en reste pas moins qu'il ne s'agit point ici d'un prétexte à la description; dans notre cas, la description est motivée, sur le plan narratif, par la quête très sérieuse des trois femmes. Les figures médiatrices de la description ne restent donc pas en dehors du paysage, survolant ou dominant un panorama expressif dans une vision en plongée. On pourrait dire, au contraire, que le paysage ne se constitue que dans l'interaction entre l'objet contemplé et le sujet contemplant: la perception des trois femmes modifie le paysage en fonction de leur parcours et de leur vision subjective, et le paysage à son tour exerce une emprise si forte sur les sujets exploratoires qu'ils s'y tordent littéralement les pieds¹¹. Rappelons à présent le passage initial en entier:

Elles allaient d'un village à l'autre, et dans chacun (ou du moins ce qu'il en restait) d'une maison à l'autre, parfois une ferme en plein champs qu'on leur indiquait, qu'elles gagnaient en se tordant

⁸ J.-M. Adam / A. Petitjean, *op. cit.*, p. 46.

⁹ G. Genette, *op. cit.*, p. 135, note 1.

¹⁰ Philippe Hamon, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, p. 189.

¹¹ Selon Georges Maurand, la notion de *paysage* se distingue de celle de *panorama* par les sèmes Inon limitél, lomnisensoriell et lévolutifl. Contrairement au panorama, le paysage demande donc une "participation corporelle" de celui qui l'explore: "Le paysage n'est pas seulement vécu par tous les sens, regardé, entendu, senti, goûté, touché [...], il est vécu par le corps tout entier: il est parcouru à pied, promené, couru, respiré, absorbé, enduré par tout temps, habité. Le paysage est un état de corps avant d'être un état d'âme." ("De la Grammaire du paysage: approche d'une notion complexe", dans: *Le Paysage, 13^e Colloque d'Albi*, édité par G. Maurand, L'Union, C.A.L.S., 1994, p. 7.)

les pieds dans les mauvais chemins, leurs chaussures de ville souillées d'une boue jaune que l'une des deux sœurs parfois essuyait maladroitement à l'aide d'une touffe d'herbe, tenant de l'autre main son gant noir, penchée comme une servante, parlant d'une voix grondeuse à la veuve qui posait avec impatience son pied sur une pierre ou une borne, la laissant faire tandis qu'elle continuait à scruter avidement des yeux le paysage, les prés détrempés, les champs que depuis cinq ans aucune charrue n'avait retournés, les bois où subsistait ici et là une tache de vert, parfois un arbre seul, parfois seulement une branche sur laquelle avaient repoussé quelques rameaux crevant l'écorce déchiquetée. (*L'Acacia*, p. 11)

Sur le plan grammatical, ce passage comporte plusieurs ruptures:

- une ellipse du noyau sujet-verbe dès le second syntagme ("et dans chacun [elles allaient] d'une maison à l'autre");
- une anacoluthie entre "d'une maison à l'autre" et "parfois une ferme en plein champ";
- une deuxième anacoluthie (rupture de la règle de constance du sujet grammatical) entre le syntagme "parlant à la veuve" (sujet: l'une des deux sœurs, objet: la veuve) et le syntagme "la laissant faire" (sujet présumé: la veuve, objet: l'une des deux sœurs).

Ces incohérences grammaticales demandent notre attention, non seulement parce qu'elles indiquent l'éclatement de la syntaxe traditionnelle dans ce texte, mais aussi parce qu'elles sont en rapport, à notre avis, avec une particularité très simonienne: la volonté d'évoquer les choses constamment sous leur aspect le plus immédiat, le plus plastique, le plus matériellement visible et présent. Ainsi, l'ellipse que nous venons de relever, aussi correcte qu'elle soit grammaticalement, laisse subsister seuls les groupes nominaux et quelques mots-outils. Or, l'élimination du verbe nous met en face d'un univers plus réifié, on dirait volontiers: plus "sculpté". L'anacoluthie pour sa part produit un effet de juxtaposition ou de parataxe qui

fait surgir l'image de la *ferme*, posée thématiquement comme absolue, en un bloc monolithique¹².

Si la première anacoluthie du passage a été perçue comme une rupture syntaxique, la seconde, plus insidieuse, passe d'abord inaperçue avant de se révéler après coup comme une attaque à la lisibilité du texte même. Pour comprendre la déstabilisation qu'elle opère, nous devons d'abord étudier la focalisation du passage: au début, tout se passe comme si c'était un "témoin extérieur et innocent"¹³ qui nous racontait l'histoire, il s'agit donc d'une focalisation externe neutre. Le plan d'ensemble qui nous est présenté va peu à peu se rétrécir du *village* (pantonyme) à *une ferme* (partie). Ensuite, la perspective "en approche"¹⁴ sera amenée jusqu'au gros plan centré sur les pieds et les chaussures souillées de boue, symbole synecdochique de l'hostilité du paysage ainsi que de la difficulté de l'explorer. On ne peut pas encore décider à ce point de la description si la focalisation s'est déjà ancrée dans un personnage; nous pourrions tout au plus supposer que le descripteur adopte progressivement le point de vue de *l'une des deux sœurs* pour parler de cette boue à travers le regard d'un sujet "qualifié", mais le texte ne nous en dit rien: il maintient la perspective externe.

La description des trois femmes reste d'ailleurs extrêmement fragmentaire, centrée sur certaines parties de leur corps: pieds - main - voix. Du côté de l'aspectualisation, seules nous sont données quelques propriétés telles que *maladroit*, *voix grondeuse*, *chaussures*

¹² Par cette interprétation de l'anacoluthie, nous ne contredisons qu'en apparence G. Moliné, qui voit dans l'anacoluthie "un dynamisme, [...] une force, [...] une subversion d'un état figé ou mort". S'il est vrai qu'au niveau syntaxique, l'anacoluthie - figure condamnée par les Classiques qui méritait bien d'être réhabilitée par Moliné comme "la résistance à une tentative de figement" - opère un éclatement, il nous paraît quand même qu'au niveau sémantique, l'effet de la parataxe renforce la plasticité, la présence matérielle de l'objet. Les deux fonctions, la subversion syntaxique et le renforcement thématique, sont donc, à notre avis, intrinsèquement liés entre elles (cf. Georges Moliné, *Éléments de stylistique française*, Paris, P.U.F., 1986, p. 104).

¹³ G. Genette, *op. cit.*, p. 208.

¹⁴ J.-M. Adam / A. Petitjean, *op. cit.*, p. 51.

de ville, gant noir, à partir desquelles nous pouvons broser un portrait hypothétique en induisant par métonymie que *gant noir* veut dire: femme en deuil, ou que *chaussures de ville* indique qu'il s'agit de gens étrangers à la région. C'est à ce moment-là qu'intervient la seconde anacoluthie opérant une rupture de la focalisation: nous glissons, sans nous en apercevoir, vers une vision intérieure de la veuve, personnage qui avait été introduit en position de complément d'objet (parlant à *la veuve*), et qui devient maintenant sujet de la perception: "elle [nous comprenons: *la veuve*] continuait à scruter [...] le paysage, les prés détremés [etc.]". Il y a ici une sorte de "fondu enchaîné" entre deux focalisations: nous passons imperceptiblement d'une focalisation externe à une focalisation interne.

Le verbe focalisateur *scruter* signale qu'il y a une "ocularisation" du descripteur; le paysage décrit est clairement indexé comme vu par un personnage. Sur le plan sémantique, le verbe *scruter* est beaucoup plus marqué que par exemple *regarder*, parce qu'il implique un FAIRE interprétatif de l'observateur. En combinaison avec l'adverbe *avidement*, l'action de *scruter* dénote une attitude passionnée du sujet. Nous obtenons de la sorte un portrait de la veuve - portrait de nouveau fragmentaire et hypothétique: elle se caractérise surtout par son FAIRE, l'action de chercher, d'une part au niveau somatique (elle cherche une pierre, une *borne* avec son pied), d'autre part au niveau cognitif (elle scrute le paysage, afin d'y trouver quelque chose). Il n'est pas exclu que le FAIRE somatique et le FAIRE cognitif soient homologables, de sorte que l'on pourrait y lire un seul et même désir de trouver un point de repère, une certitude quelconque dans un univers ravagé. A l'opposé des deux sœurs, qui elles, se laissent distraire (entraîner dans un sous-programme de nettoyage) par la boue, la veuve n'y attache aucune importance: l'indifférence qu'elle manifeste à l'égard de son entourage immédiat nous indique qu'il s'agit d'un personnage passionnel qui n'est préoccupé, voire absorbé que par sa quête épistémique.

En parcourant le premier paragraphe jusqu'à la fin, le lecteur ne cesse d'être surpris: après le verbe *scruter* et la motivation psychologique de la description, il s'attendrait à une sélection perceptive très

rigoureuse, marquée par des déictiques spatiaux qui définiraient l'investissement du descripteur dans le paysage (par exemple à travers des expressions comme *devant elle*, *à sa gauche*, etc.). Pourtant, dans notre passage, nous constatons une absence totale de tout repère déictique; autrement dit, il y a retour à une "ocularisation zéro", comme si la description se faisait de nouveau à travers l'œil d'une caméra exempte de pensée. Aucun indice ne nous permet d'affirmer que c'est celle qui *scrute* qui assumerait la description, au contraire: l'effet de zoom entre *paysage* (pantonyme) et *écorce déchiquetée* (partie infime) est tel que, selon la logique d'une lecture référentielle, il ne peut pas s'agir de la vision d'un personnage fixe. Claude Simon pratique donc, dès ce premier passage, un constant brouillage des perspectives, procédé que R. Barthes appelle "fading des voix"¹⁵.

Pour étudier la dimension temporelle de la description, il nous faut distinguer, avec G. Genette, entre le temps du récit (*Erzählzeit*) et le temps de l'histoire (*erzählte Zeit*)¹⁶. Dans le cas de Claude Simon, nous devons nuancer en plus à l'intérieur de l'histoire entre "la diégèse" (l'univers fictif des personnages) et l'Histoire (le référent historique et le vécu de l'auteur). Sans entrer dans la problématique de l'autobiographie, nous pouvons nous interroger sur l'articulation de ces deux ou trois dimensions temporelles dans notre passage. Le premier repère du référent historique se trouve évidemment dans la datation du chapitre (1919), auquel se réfère diégétiquement l'indication temporelle *depuis cinq ans*. Notre réflexe de calculer selon la chronologie historique pour en arriver à 1914 entraîne en fait la première confusion entre l'Histoire (facticité historique) et l'histoire (univers fictif du roman), et crée ainsi le statut de référentialité ambigu qui est propre à toute autobiographie.

Dans la suite du paragraphe, nous pouvons reconstituer les transformations apportées par la guerre dont les signes dysphoriques

¹⁵ R. Barthes, *S/Z*, p. 48 *seq.*

¹⁶ Nous travaillons avec la terminologie de G. Genette; T. Todorov et R. Barthes pour leur part distinguent entre le "discours" [= récit chez Genette] et le "récit" [= histoire chez Genette].

sont toujours visibles; sur le plan figuratif, il s'agit des expressions de la négativité (*aucune* charrue, un arbre *seul*), des qualificateurs qui marquent la destruction (par exemple l'adjectif *déchiqueté*, qui deviendra emblématique au cours du roman), et du gommage des identités lexicales (un village — *ou du moins ce qu'il en restait*). Au temps où se situe le récit (1919) apparaissent pourtant les premiers signes d'une amélioration, figurativisée par les verbes *repousser* et *crever l'écorce* — syntagme dont le sens euphorique est étrangement miné par une syllepse avec la connotation négative de "crever" au sens de "mourir". En résumé on peut dire que le temps au sens référentiel-historique a laissé des traces dans le paysage; celui-ci en devient porteur d'une mémoire, et le sujet qui sait le déchiffrer a la possibilité d'y rencontrer une partie de son propre passé.

La dimension temporelle intradiégétique se déploie au long d'un axe linéaire qui va de pair avec le parcours explorateur du sujet. Etant liée à la perception subjective, cette temporalité est marquée par la fragmentation, dont la figure la plus manifeste et la plus fréquente est le connecteur temporel *parfois* (4 occurrences). Le déictique *ici et là* indique la même fragmentation au niveau spatial. Nous voici confrontés à un paradoxe: bien que la quête du sujet vise la totalité de l'espace parcouru, celui-ci ne se dévoile que par des fragments temporels et spatiaux dans un ordre syntagmatique. A la surface du texte, la tentative de totalisation se manifeste:

- par les répétitions (*d'un village à l'autre... d'une maison à l'autre*);
- par les gradations vers l'infiniment petit (*paysage > champ + bois > arbre > branche > rameau > écorce*);
- par le pronom totalisant *chacun*;
- par le choix du temps verbal (l'aspect duratif, itératif de l'imparfait).

En même temps y est inscrit l'échec de cette quête totalisante:

- dans les connecteurs temporels (*parfois*) et les déictiques spatiaux (*ici et là*);

— dans la mise en question des identités spatiales (un village - *ou du moins ce qu'il en restait*) et le gommage des lieux-dits.

Reste la dimension temporelle du récit, qui, elle, est marquée par des distorsions systématiques entre la chronologie de l'histoire et celle du récit. Le travail du lecteur consiste à rétablir la ou *une* chronologie diégétique, travail pour lequel il lui faudra au moins trois à quatre chapitres, avant qu'il puisse mesurer les écarts temporels sur le plan du discours narratif. Ainsi nous comprendrons au fur et à mesure que la recherche de la veuve au début du roman marque en quelque sorte le point final de l'histoire, ou plutôt d'*une* histoire, le point final de cette double-biographie qui avait commencé autour de 1880. Dans ce sens, le premier chapitre serait ce que G. Genette appelle une "prolepse" - si ce terme n'induisait pas la difficulté de situer quelque part un nœud temporel dominant à partir duquel se définissent une "analepse" et une "prolepse". Or, dans le premier chapitre de *L'Acacia*, ce n'est pas un épisode sporadique qui est anticipé, mais toute la chronologie diégétique de la vie de l'officier qui est inversée; le narrateur nous présente sa biographie à rebours, du tombeau à la mort, de la mort à la jeunesse; il remonte successivement dans le temps, un peu à la manière d'une psychanalyse ou d'un drame analytique.

En étudiant la temporalité d'un passage, nous sommes inévitablement confrontés à la question de son statut narratif: s'agit-il d'une description, d'un récit, ou éventuellement d'un type intermédiaire tel qu'une "description homérique"¹⁷? — Si le descriptif est sans doute dominant dans l'introduction, il serait intéressant de connaître la distribution entre les dominantes descriptives et les dominantes narratives dans le reste du premier chapitre. Pour trouver réponse à cette question, il suffit d'appliquer la méthode barthésienne¹⁸ qui

¹⁷ J.-M. Adam / A. Petitjean, *op. cit.*, p. 166 *seq.*

¹⁸ R. Barthes propose d'"établir d'abord les deux ensembles limites, initial et terminal, puis explorer par quelles voies, à travers quelles transformations, quelles mobilisations, le second rejoint le premier ou s'en différencie: il faut en somme définir le passage d'un équilibre à un autre, traverser 'la boîte noire'." (*Le Degré zéro de l'écriture*,

consiste à comparer le début et la fin d'un texte pour voir s'il y a eu des transformations entre les deux séquences, condition *sine qua non* du récit. Examinons donc la fin du premier chapitre:

Elle s'avança jusqu'à l'inscription, la lut, recula jusqu'à l'endroit où devait approximativement se trouver les pieds des morts, fléchit les genoux puis se releva, fouilla dans son sac, en sortit un mouchoir qu'elle étala sur le sol, s'agenouilla alors, fit s'agenouiller le garçon à côté d'elle, se signa, et abaissant la tête se tint immobile, les lèvres remuant faiblement sous le voile enténébré. Quelque part dans les feuillages encore mouillés étincelant dans le soleil, un oiseau lançait son cri. Il n'y avait personne d'autre dans le cimetière que les trois femmes et l'enfant, c'est-à-dire la veuve et le garçon agenouillés et, un peu en arrière, les deux autres femmes debout, tenant à la main leurs sacs et leurs parapluies renfermés, immobiles, les lèvres immobiles dans leurs immobiles visages ravinés, leurs yeux soulignés de poches, bordés de rose, couleur de faïence et taris. (*L'Acacia*, pp. 25-26)

Vu l'impressionnante chaîne de passés simples (*s'avança, lut, recula, fléchit, releva, sortit, étala, s'agenouilla, fit s'agenouiller, se signa, se tint*), on pourrait penser qu'il s'agit plutôt d'un récit que d'une description. Mais en fait, les différentes actions de la veuve peuvent se résumer à un seul thème-titre, par exemple actions d'un "rituel mortuaire". Nous avons affaire ici à ce que J.-M. Adam / A. Petitjean appellent une "description d'actions"¹⁹, puisque les différents prédicats ne décrivent que les moments (parties) d'une seule action, psychologiquement parlant, ils se subsument tous dans le même cadre actantiel (*action frame*): une séquence événementielle dont l'ordre stéréotypé est stocké en bloc dans notre mémoire²⁰. Le passage cité est donc plutôt descriptif que narratif.

Paris, Le Seuil, «Points», 1953 et 1972, pp. 146-147).

¹⁹ J.-M. Adam / A. Petitjean, *op. cit.*, p. 152 *seq.*

²⁰ *Ibid.*, p. 160.

Mais ceci n'empêche pas qu'au niveau macroséquentiel, la fin du chapitre s'inscrive dans un récit aboutissant ici à son dénouement: la quête du sujet qui avait structuré et orienté le déroulement du récit touche ici à sa fin. On peut considérer, en termes sémiotiques, que le sujet (veuve) est enfin conjoint à l'objet désiré (mari ou tombe du mari). Son exploit réalisé, le héros aurait normalement droit à ce que Greimas appelle "l'épreuve glorifiante"²¹, il faudrait donc presque voir dans les différentes actions de la veuve une sorte de rituel de la réjouissance, si la situation finale n'était pas infiniment plus complexe. Une première difficulté consiste à définir au juste "l'objet" qu'elle désire: pour quelle raison cherche-t-elle la tombe de son mari (objet thymiquement ambigu, entre l'euphorie de la "conjonction" ou réunion avec le mari et la dysphorie de la "disjonction" ou séparation définitive due à la mort); quelle est donc la motivation de la veuve? Une seconde difficulté surgit à partir du moment où le narrateur nous dit explicitement que la fin sera une fin arbitraire:

Et à la fin elle trouva. Ou plutôt elle trouva une fin — ou du moins quelque chose qu'elle pouvait considérer [...] comme pouvant mettre fin à ce qui lui faisait courir depuis dix jours les chemins défoncés [...]. (*L'Acacia*, pp. 24-25)

Cette fin, mise sous le signe d'une double modalisation (*ou plutôt, du moins quelque chose ... comme*) n'en est pas une, sinon une fin pragmatique, imposée par l'épuisement physique. La veuve, ayant compris l'impossibilité de son entreprise, cherche un palliatif, et la découverte du tombeau de "deux officiers français non-identifiés" lui permet de croire qu'il s'agit de son mari; autrement dit, l'indécidabilité de l'objet lui donne la possibilité d'accomplir son travail du deuil dans l'imaginaire. Son acte devient symbolique, comme celui d'Antigone qui enterra symboliquement son frère en le couvrant d'une poignée de poussière. Bien que dans cet hypotexte possible le

²¹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale. Recherche de méthode*, Paris, Larousse, 1966, p. 196 *seq.*

rituel ait une signification profondément religieuse — Antigone a pour devoir d'empêcher l'âme de Polynice d'errer éternellement — , il n'empêche que l'acte d'enterrement reste le même dans sa valeur symbolique. S'il est vrai que la passion et la détermination de la veuve ne sont plus motivées par le même contexte social, religieux et politique que chez Antigone, l'enterrement symbolique qu'elle confère à son mari est néanmoins une délivrance, non plus celle du défunt, mais une délivrance intérieure et psychologique d'elle-même.

Qu'est-ce qui pousse la veuve à venir scruter l'endroit où son mari est mort? — Le besoin d'interroger la mémoire déposée dans ce paysage? — Le désir d'y trouver réponse aux questions de son propre passé ou de son propre avenir? La recherche de la veuve pourrait très bien être en rapport avec le paradoxe que J. E. Jackson a relevé à propos d'Ulysse qui se retourne vers un mort pour apprendre son avenir: "c'est dans le questionnement, dans l'interrogation, souvent passionnée, de la mémoire que l'acte poétique cherche, et découvre son avenir"²². Chez la veuve il n'est pas encore question d'acte poétique, mais c'est son fils - déjà présent lors de la recherche du tombeau - qui recevra la vocation de prolonger la recherche symboliquement par le biais de l'écriture.

Il y a certains signes euphoriques à la fin du premier chapitre qui resteraient oxymoriques et inexplicables dans le contexte du deuil si on ne voulait pas y voir précisément une sorte de promesse de délivrance: le soleil étincelant dans le feuillage, l'oiseau lançant son cri. Tous les éléments de la nature - soleil, feuillage (qui annonce bien sûr la "feuille blanche" de la fin du roman), oiseau - sont chargés d'une symbolique optimiste; non pas qu'ils auraient toujours la même signification positive codifiée, mais ici, ils s'inscrivent dans le topos récurrent d'une *natura naturans* qui ne cesse de triompher de la misère humaine, et qui fait apparaître, par le décalage ironique entre la mort de l'homme et la survivance de la nature, l'absurdité et la monstruosité de la guerre.

²² John E. Jackson, *Mémoire et création poétique*, Paris, Mercure de France, 1992, p. 9.

Ce n'est pas un hasard si la quête de la veuve aboutit dans un "cimetière entouré d'un mur de *pierres* meulières" (p. 25), si l'on considère que la pierre est l'élément auquel la veuve avait été assimilée elle-même à plusieurs reprises, l'élément qu'elle avait cherché avec son pied dès le début du roman. Dans ce cimetière nous la voyons entourée de son élément de nature, une petite enceinte sécurisante en pierres qui représente un paradoxe, car d'une part c'est incontestablement le lieu de la mort, mais d'autre part c'est un des seuls endroits intacts dans un univers boueux et détruit (chemins défoncés, fermes à demi détruites, hommes avinés). Il nous semble que "ce tout petit cimetière circulaire" (p. 25), avec tout ce qu'il a de rassurant et de paradoxal, est le lieu symbolique d'une première démarcation, et donc d'une amorce de séparation réussie. La décision arbitraire de la veuve qui consiste à croire en ce lieu marque "le geste qui limite l'infini"²³ — infini ou chaos quasi originel figuré par la boue et la destruction. L'image du "tout petit cimetière circulaire", le geste qui amorce la réussite du deuil, est d'ailleurs mise en abyme dans le mouchoir que la veuve étale sur le sol: elle sait que le tissu ne la protégera pas longtemps contre la boue omniprésente, mais au moins permettra-t-il un répit durant quelques instants.

Conclusions

L'analyse de l'incipit du roman nous a révélé certaines particularités de la technique descriptive simonienne, telles que les ruptures au niveau de la syntaxe (pronominalisation cataphorique, anacoluthes, ellipses) et au niveau de la focalisation (transitions flottantes, "fading des voix"). L'éclatement de la structure narrative traditionnelle a pour effet de libérer le code symbolique, conférant pour ainsi dire à chaque mot une valeur autonome et créant un puissant réseau de renvois; c'est ainsi que naît, selon une formule de R. Barthes, le "texte

²³ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Paris, Le Seuil, 1988, p. 97.

étoilé"²⁴. Nous avons relevé ce code symbolique dans les verbes *aller* (leitmotiv de la quête), *scruter* (quête cognitive passionnelle), *crever* (interférence entre le sens euphorique dans *crever l'écorce* et le sens dysphorique de "mourir"), enfin les expressions de la négativité, notamment l'adjectif *déchiqueté* (emblème de la destruction²⁵) et quelques termes clés tels que *la pierre* (symbole d'une certitude à acquérir) ou *la boue* (figuration de l'opposant omniprésent).

L'analyse de la dimension temporelle nous a fait entrevoir un système très complexe, composé au moins de trois temporalités superposées:

- la chronologie de l'Histoire (englobant essentiellement les deux guerres mondiales);
- la temporalité diégétique (liée à la perception subjective des personnages et caractérisée par la fragmentation);
- la temporalité narrative (caractérisée par une inversion de la chronologie diégétique).

Par la juxtaposition de l'incipit avec la fin du chapitre premier, nous avons pu constater que celle-ci représente l'état final d'une transformation (donc d'un récit) qui va, sémiotiquement parlant, d'une privation (disjonction) à un accomplissement (conjonction). Nous avons vu que cette conjonction ne se réalise que dans l'imaginaire des personnages, mais qu'elle est métonymiquement reflétée dans le paysage (le petit cimetière circulaire entouré de pierres), ou

²⁴ R. Barthes, *S/Z*, p. 20.

²⁵ Au premier chapitre, une "écorce déchiquetée" (p. 11) signale à la veuve qu'elle se trouve dans un univers détruit, et par conséquent à proximité de son mari tué. Il s'agit d'un de ces symboles qui renvoient aux "corps déchiquetés de trois cent mille soldats" (p. 19). Au cours du roman, l'adjectif "déchiqueté" qualifiera la perception fragmentaire des personnages (pp. 61, 93, 99), et finira par devenir le *tertium comparationis* entre les feuilles déchiquetées de l'acacia et le style "déchiqueté", ou de façon plus générale: l'esthétique "déchiquetée" de l'écriture simonienne. L'acacia (arbre dont les feuilles sont "semblables à des plumes", p. 380) pourrait donc fournir une clé de lecture, si on comprend l'aspect de l'arbre - "déchiqueté" et néanmoins cohérent - comme un symbole métopoétique de *L'Acacia*.

dans la physionomie des personnages (par exemple les yeux *couleur de faïence* des deux sœurs qui rappellent ceux de l'officier). Bref, la description, qui feint d'être purement externe, arrive à suggérer l'ambiguïté du projet de la veuve, et montre comment elle accomplit son travail du deuil grâce à l'indécidabilité de l'objet. Même si au niveau diégétique l'échec de sa recherche paraît indéniable — ne serait-ce qu'à cause de la plaque métallique écrite *en allemand* (p. 25) qui pérennise l'aliénation du soldat inconnu —, il y a dans la description des signes d'espoir annonçant le futur projet du fils qui continuera la recherche entamée par sa mère à travers l'écriture.

Martin Bischof
Université de Berne