

HÉTÉROTOPIES DE L'APERSONNE. UNE LECTURE DE L'ACACIA DE CLAUDE SIMON

HETEROTOPIAS DE L'APERSONNE. UNA LECTURA DE L'ACACIA DE CLAUDE SIMON

Giuseppe Crivella

Société Philosophique de Bourgogne et Université Paris-X Nanterre

giuseppe.crivella@parisnanterre.fr

Fecha de recepción: 03-10-2019

Fecha de aceptación: 18-11-2019

doi: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i1.11266>

Resumé : Dans cet article, nous proposons d'analyser les structures textuelles qui soutiennent le récit «autobiographique» de Claude Simon. Notre analyse vise à montrer que l'écriture développée par Simon dans un roman comme *L'Acacia* (1989) rompt et renverse chaque élément spécifique à l'autobiographie. Cette technique narrative est donc en lien avec les théories exprimées par Blanchot et Foucault dans des travaux comme *L'Ordre du discours* ou *Une voix venue d'ailleurs*.

Mots-clés : Claude Simon ; Michel Foucault ; Maurice Blanchot ; Autobiographie ; Dys-narratif ; Délire phatique ; Hypertopie ; Afocalié circulaire.

Abstract: In this text we propose to analyze the textual structures that support the “autobiographical” narrative of Claude Simon. Our analyzes aim to show that the writing Simon develops in a novel like *L'Acacia* (1989) breaks and reverses every specific element of autobiography. This narrative technique is therefore akin to theories expressed by Blanchot and Foucault in works such as *L'Ordre du discours* or *Une voix venue d'ailleurs*.

Keywords: Claude Simon; Michel Foucault; Maurice Blanchot; Autobiography; *Dys-narratif*; *Délire phatique*; *Hypertopie*; *Afocalité circulaire*.

Resumen: En este texto proponemos analizar las estructuras textuales que apoyan la narrativa "autobiográfica" de Claude Simon. Nuestros análisis apuntan a mostrar que la escritura que Simon desarrolla en una novela como *L'Acacia* (1989) rompe e invierte cada elemento específico de la autobiografía. Por lo tanto, esta técnica narrativa es similar a ciertas teorías expresadas por Blanchot y Foucault en obras como *L'ordre du discours* o *Une voix venue d'ailleurs*.

Palabras clave:

Claude Simon; Michel Foucault; Maurice Blanchot; Autobiografía; *Dysnarrativo*; *Delirio fático*; *Hypertopia*; *Afocalidad circular*.

« Si le scripteur est un produit de son produit, c'est parce que sa pratique suscite de la théorie, et cette théorie une nouvelle pratique... »
(J. Ricardou, « "Claude Simon" textuellement »)

« Ce serait le propre de la littérature que l'auteur s'y absente, s'y cache, s'y délègue ou s'y divise... »
(M. Foucault, *L'Archéologie du savoir*)

I. Remarques introductives.

Au début de *Foucault tel que je l'imagine* la figure de l'auteur de *L'Ordre du discours* se montre à nous comme la pénombre d'un nom, le profil anonyme d'une écriture dans les spires de laquelle Blanchot ne cesse de reconnaître les formes souterraines d'une puissance d'interrogation qui se méfie des prestiges de l'intériorité et refuse les pièges de la subjectivité.

Dans l'instant de la rencontre manquée avec l'auteur d'*Aminadab* dans la cour de la Sorbonne pendant les événements de mai 1968, l'apparition de Foucault devient l'emblème d'une lacune transcendante qui s'enkyste dans la mémoire blessée de Blanchot comme l'espace aveugle d'une intimité involontaire et paradoxale, susceptible de lier les deux auteurs au-delà de tout rapport et de tout contact effectifs.

Le nom de Foucault désigne la transparence brisée d'une présence que Blanchot ne peut que côtoyer et traverser, comme la surface liquide d'un miroir qui ne reflète jamais l'image de celui qui y cherche son visage, miroir gluant et métamorphique, au fond duquel les noms brillent comme les fragments nus d'un astre éclaté. Dans la dense nuit de l'écriture blanchotienne l'auteur de *L'Archéologie du savoir* se présente à nous avec la physio-

nomie indéchiffrable d'un être inexplicablement silencieux, semblable à une sorte Sphinx mallarméen qui fait de tout langage –philosophique, littéraire, scientifique, etc...– une prolifération d'écrits rebelles à tout commentaire et par rapport auxquels

[Foucault] en écrivain qu'il était, [prétendait] mettre à découvert des pratiques discursives presque pures, en ce sens qu'elles ne renvoyaient qu'à elles-mêmes, aux règles de leur formation, à leur point d'attache, quoique sans origine, à leur émergence, quoique sans auteur, à des déchiffrements qui ne révéleraient rien de caché (Blanchot, *Une voix*, 118).

Foucault devient ainsi aux yeux de Blanchot un événement de langage, le précipité oblique des pratiques discursives que l'auteur de *L'Histoire de la folie à l'âge classique* visait à mettre en évidence dans *L'Archéologie du savoir* (Blanchot, 120). Sur la figure presque indistincte de Foucault, Blanchot projette les matrices opératoires d'une écriture blanche – pour reprendre l'expression utilisée par Barthes dans *Le degré zéro de l'écriture* (Barthes, *Une voix* 173) – qui a pour objectif explicite la mise en échec des dispositifs rhétoriques, idéologiques et spéculatifs au point de convergence desquels prend forme et épaisseur la notion transversale de sujet.

De cette manière les opérations que Blanchot met en place sur les textes de Foucault nous permettent de voir la façon dont le *cogito* de la tradition se structure et se décompose, se condense et se diffracte, se pluralise et se mobilise jusqu'à devenir la variable de surface d'un système instable de signes engendrant, en dernière instance, la place vide et erratique du locuteur. De plus, le discours de Foucault, la typologie particulière de langage que nous trouvons élaborée dans ses ouvrages, représente aux yeux de Blanchot le point de catastrophe d'une conception de l'acte de parole, laquelle finit par transformer le *cogito* en une sorte d'immense épave à la dérive sur les eaux tumultueuses de la tradition philosophique occidentale. À cet égard Blanchot observe :

[...] combien nous sommes loin du foisonnement des phrases du discours ordinaire, phrases qui ne cessent de s'engendrer par un cumul que la contradiction n'arrête pas, mais au contraire provoque jusqu'à un au-delà vertigineux. Naturellement, *l'énigmatique énoncé, dans la rareté qui vient en partie de ce qu'il ne saurait être que positif, sans cogito auquel il renverrait, sans auteur qui l'authentifierait, libre de tout contexte qui aiderait à le situer dans un ensemble (d'où il tirerait son ou ses divers sens) est déjà par lui-même multiple ou, plus exactement, multiplicité non unitaire : il est sériel, car la série est son mode de groupement, ayant pour essence ou pour propriété de pouvoir se répéter [...]*, tout en constituant, avec d'autres séries, un enchevêtrement ou un renversement de singularités qui tantôt, lorsqu'elles s'immobilisent, forment un tableau ou tantôt, de par leurs relations successives de simultanités, s'inscrivent en fragments à la fois aléatoires et nécessaires, comparable de toute évidence aux tentatives perverses (dit Thomas Mann) de la musique sérielle (Blanchot, *Une voix* 123).

À la lumière de cet ensemble de réflexions, si l'on prend en considération un roman comme *L'Acacia* de Claude Simon, paru en 1989, on verra que l'ensemble des stratégies textuelles élaborées par l'auteur visent à produire un discours (para)autobiographique (Crivella, « Entomologie » 186) qui mime toutes les formes électives de la narration de soi : Simon raconte l'histoire d'une vie – de sa vie – à travers l'agencement de micro-noyaux narratifs qui finissent par effacer les noms et les identités des personnages – mais aussi des lieux – réduits à des fonctions méta-discursives distribuées à partir des différents enchaînements des segments diégétiques.

Claude Simon semble construire le schème de son autobiographie en utilisant les mêmes procédures que Foucault énonce et illustre au début de *L'Archéologie du savoir* (Foucault, *L'Archéologie* 11-19), c'est-à-dire les mêmes procédures que Blanchot applique à Foucault dans le texte que nous venons d'examiner. Par exemple, la troisième personne qui régit et traverse toute la narration de *L'Acacia* est en fait une sorte de macroscopique et incontournable effet de langage. Le sujet énonçant est le résultat impondérable et imprévisible d'une équation dont les facteurs en jeu fonctionnent comme les inconnues d'une opération dans les domaines de laquelle un système de valeurs de plus en plus instables et indéterminées se déplacent et s'annulent.

À cet égard, au début du chapitre X du roman de Claude Simon, on peut trouver un passage tout à fait emblématique qui illustre d'une manière très efficace cet aspect spécifique :

[...] cela se produisit tout à coup, à partir du moment où il se trouva de nouveau monté à cheval, [...], comme si cette pellicule visqueuse et tiède qu'il avait essayé d'enlever de son visage en l'aspergeant d'eau froide s'était aussitôt reformée, plus imperméable encore, le séparant du monde extérieur, de l'épaisseur d'un verre de vitre à peu près, estima-t-il, si tant est que l'on puisse estimer la fatigue, la crasse et le manque de sommeil par référence à une vitre : toutefois il essaya, c'est-à-dire qu'à un moment il éleva une main à la hauteur de son visage et l'en rapprocha, *mais sans parvenir à le toucher, comme si entre la peau des doigts et celle de la joue qu'il tentait d'atteindre s'interposait une couche de matière invisible ou si les deux peaux (celle de ses phalanges et celle de son visage) étaient devenues insensibles...* (Simon, *L'Acacia* 283-284).

Le narrateur a définitivement perdu son visage, devenu une sorte de masque énonciatif vide dans lequel la *persona loquens* ne cesse de bouger et de s'agiter sans arriver à trouver un point de contact ou d'adhérence avec la source d'émission de sa voix. Le récit n'est plus un circuit clos d'événements référés à un sujet facilement identifiable, mais se transforme sans préavis en des séries ouvertes d'épisodes apparemment identiques, scandées par le retour presque hypnotique et désorientant de séquences textuelles qui s'enchaînent selon les logiques aberrantes d'une narration labyrinthique, où l'on trouve des fragments narratifs

structurés à travers une arborescence illimitée de micro-différences imperceptibles qui ne cessent de proliférer¹.

Tout cela fait de l'histoire racontée par Claude Simon un vaste réseau de pseudo-analogies donnant ainsi lieu à une pluralité chaotique d'espaces et de temps, à une abolition punctiforme des identités au centre desquelles la mémoire de l'auteur devient une sorte d'image illisible, l'écran fêlé où Simon tente de projeter et d'ordonner la matière invertébrée d'épisodes et événements qui se font écho mais qui n'ont plus un point de convergence et de connexion unique ou unitaire.

La troisième personne devient la résonance informe d'un « je » lointain et infiniment dédoublé, un « je » neutre, voire impersonnel, « un moi sans moi » (Blanchot, *Une voix* 25), abandonné là où cette écriture pseudo-autobiographie crée l'espace aveugle d'une réflexion sur les structures qui président à l'articulation d'un récit susceptible d'interroger du dedans les narrations de soi. Voilà donc une écriture de soi conçue comme véritable scénographie, dilatation insituable d'une identité errante sous les formes d'un double dont la dispersion est à la fois attente infinie de recueillement et retombée sans fin vers le désert d'une voix venue d'ailleurs.

II. L'histoire d'un récit à travers les vicissitudes d'une écriture...

C'est pourquoi les caractéristiques des formations discursives mises en lumière par Blanchot chez Foucault nous permettent de pénétrer dans le domaine d'un « discours littéraire » (Foucault, *L'Arquéologie* 1969, 90) visant à déployer une écriture autobiographique où l'effort de réorganisation des unités diégétiques coïncide avec la disparition progressive et irréversible des coordonnées spécifiques inhérentes à l'identité de l'auteur. De cette façon le « il » de la narration, où commence le processus de neutralisation et d'abolition de la *persona loquens*, ne se limite pas à prendre la place qu'occupe en général le sujet – que celui-ci soit un je déclaré ou implicite ou qu'il soit l'événement tel qu'il a lieu dans sa signification impersonnelle – mais elle devient le « il » dynarratif (Deleuze, *L'image-temps* 40 ; Crivella, *Les images* 104) qui destitue toute possibilité d'instauration d'une « figure vicarie du sujet » sous deux formes (Blanchot, *L'entretien*, 563) :

I. La parole du récit nous laisse toujours pressentir que ce qui se raconte n'est raconté par personne : elle parle au neutre. La disparition complète du narrateur coïncide avec une

1 Comme pour le roman *Histoire*, paru en 1967, la composition de *L'Acacia* « pourrait être schématisée sous la forme de plusieurs sinusoïdes de longueur d'ondes variables qui courent tantôt au-dessus, tantôt au-dessous (invisibles alors) d'une ligne continue AA', apparaissant, disparaissant, se confondant, se coupant, interférant ou se séparant, la ligne étant en réalité une courbe de très grand rayon, un cercle qui revient à son point de départ [...], cependant que les périodes d'oscillation des diverses sinusoïdes raccourcissent de plus en plus, leurs crêtes alternant et se succédant à un rythme de plus en plus précipité » (Simon, « La fiction » 94).

vertigineuse disposition englobante des récits à travers le recours insisté à une forme de montage des séquences diégétiques qui suspend la possibilité d'attribuer les significations des événements à une instance narrative interne aux circuits des situations référées. Jean Ricardou a donné une définition magistrale de ce procédé simonien :

[...] ce qui dérouté la lecture, en effet, d'emblée, ce sont les bifurcations incessantes dues à un morcellement à deux niveaux. D'une part une fragmentation *majeure* : ainsi rencontrons-nous des *séquences*, si l'on appelle ainsi une suite cohérente d'éléments fictionnels, et des *ruptures*, si l'on appelle ainsi la séparation de ces séquences. D'autre part une fragmentation *mineure* : ainsi rencontrons-nous, à l'intérieure des séquences, des coupures ou séparations relatives obtenues soit par métaphore, soit par comparaison, soit par alternative, et des *fragments* ou segments obtenus dans une séquence par l'intervention d'une coupure (Ricardou, « "Claude Simon" » 125).

II. Dans cet espace neutre du récit, les porteurs de parole, les sujets d'action – ceux qui tenaient lieu jadis de personnages – tombent dans un rapport de non-identification avec eux-mêmes : quelque chose leur arrive, qu'ils ne peuvent ressaisir qu'en se dessaisissant de leur pouvoir de dire « je » (Blanchot *L'entretien*, 564). En rappelant ce que disait Marie-Claire Ropars-Wuilleumier dans un article de 1972 intitulé « Narrations et signification », on pourrait soutenir que Simon interroge :

[...] cette parole même qui affermit son triomphe avec la négation des mythes qu'elle avait suscités. Si son travail critique ne peut être mis en doute, dans l'ordre de l'idéologie comme dans celui de l'esthétique, elle-même échappe à tout retour autocritique : la dévalorisation des différents narrateurs renforce la position occupée par le narrateur invisible, maître du sens jusque dans son absence : et c'est à la découverte de cet unique parleur que mène finalement toute la recherche de signification. Une telle découverte délimite avec précision le système du [roman] et son apport : pour déjouer le code de la transparence et l'idéologie de l'être qui le supporte, il fallait l'invention d'une voix que son origine scripturale soustrait au mécanisme représentatif mis en cause (Ropars-Wuilleumier 60).

Voilà donc une écriture qui, en multipliant les signes de la narration proprement dite, bloque en effet le fonctionnement de l'histoire et invite à déchiffrer le récit au niveau de son engendrement. C'est la raison pour laquelle *L'Acacia* de Simon nous permettra de voir les lignes et les plans de structurations de ces « systèmes de dispersions » (Foucault, *L'Arqueologie* 1969, 54), de « ces surfaces d'émergence des codes conceptuels » (Foucault 56), de ces « langages flottants » (Foucault 179) et de ces « enchevêtrements de continuités et discontinuités » (Foucault 230) grâce auxquels la parole ininterrompue de la narration esquive tout emblème et toute allégorie.

Et encore, l'analyse foucauldienne du roman en question nous aidera à mettre à nu un circuit convulsif de thèmes *déprésentifiés* – pour utiliser une expression de Foucault lui-

même (Foucault 66) – qui transforment le langage en un masque labyrinthique au-dessous duquel la *persona loquens* apparaît « là où la transparence de la pensée se fait jour de par l'image obscure qui la retient, où la même parole [...] semble s'éclairer par le silence nu de la pensée, se remplir de la profondeur parlante, incessante, murmure où rien ne se laisse entendre... » (Blanchot, *Une voix* 66-67).

L'Acacia est l'histoire d'une écriture qui se déroule à travers la somnambulique raréfaction² d'un sujet conçu comme une sorte d'échiquier vide sur lequel les énoncés se déplacent et se déclinent selon la personne privative du récit.

Voilà donc une narration de soi capable d'expulser le titulaire de l'acte d'énonciation en se muant en une immense géologie d'écritures parfaitement équivalentes entre elles et toutes transpercées par les mouvements d'un langage excessif, d'un langage qui se cherche et s'invente toujours à la frontière de ses règles de formation et de cristallisation. Claude Simon nous conduit vers le centre d'une spirale invisible où les signes s'agitent et se multiplient en détruisant le domaine d'énonciation qu'ils ont contribué à construire. À ce propos les réflexions que Ricardou consacre en 1990 aux travaux de Simon nous semblent très significatives :

[...] le dispositif du livre forme ce qu'on pourrait nommer un *assemblage problématique*. Des fragments divers appartenant à des séquences différentes s'y proposent consécutivement selon un ordre dispersé qui suscite, chez le lecteur, un désir irrésistible. Celui, peut-être de toute lecture : obtenir l'assemblage d'une figure cohérente. La multitude des éclats se lit alors comme une *mosaïque éparse* dont il importe d'obtenir le remembrement. Tout nouvel éclat s'investit donc dans le jeu selon un procès contradictoire : ajout d'un élément, il peut éventuellement former un *lien* nouveau ; interrompant, par sa venue, l'élément précédent, il en provoque la *rupture* (Ricardou, *Le Nouveau* 76).

Si pour Roland Barthes *H* de Sollers mettait en scène « le poudroïement d'un lecteur dans l'Histoire » (Barthes, « Sollers » 615), *L'Acacia* met en scène le poudroïement d'une histoire – d'une histoire d'histoires, de l'Histoire soumise à une espèce d'impondérable analyse factorielle – plongée dans les diffractions prismatiques d'un acte de locution conçu comme un théâtre de miroirs reflétant d'autres miroirs, où chaque surface renvoie à une surface symétrique et inverse, où chaque situation, chaque nom, chaque geste, chaque événement se trouve exposé et représenté à travers tous les autres.

L'Acacia est la mise en œuvre d'un télescopage serré et paradoxal d'actes énonciatifs qui se font écran l'un l'autre et finissent par converger vers le point d'émergence d'un

² Dans *L'Acacia* il y a plusieurs exemples de cette dimension somnambulique. Cf. à cet égard la section *VIII 1939-1940* où le narrateur s'égaré dans « le cadavre noir de l'Histoire » (Simon, *L'Acacia* 241-243) ou encore au début de la section *XII 1940* (Simon 347-348).

discours aux seuils duquel s'enlise toute idée de *Logos* réduit désormais au sombre et interminable monologue de cette machine solitaire nommée langage.

Mais comment fonctionne cette machine solitaire ? À cet égard nous avons isolé trois formes d'écriture qui équivalent à trois matrices de destitution de l'acte de parole entendu comme dimension énonciative ayant dans la figure du sujet parlant sa propre garantie de légitimation :

1. *L'écriture comme délire phatique du langage.*
2. *L'écriture comme hypertopie d'un réel paranoïde.*
3. *L'écriture comme afocalité circulaire du sujet.*

1. Analysons donc la première matrice de destitution, c'est-à-dire *l'écriture comme délire phatique du langage*. À ce propos, lisons ce long passage – il s'agit de la fin du premier chapitre – où Claude Simon décrit la scène de prière muette dans le cimetière abandonné :

il avait enfin cessé de pleuvoir et un soleil de fin d'été jouait au-delà des murs sur les feuillages du petit bois (le cimetière était situé en arrière et à l'est de la zone d'environ dix kilomètres de large que semblait avoir suivie l'espèce de tornade géante détruisant tout sur son passage). Elle s'avança jusqu'à l'inscription, la lut, recula jusqu'à l'endroit où devaient 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 le feuillage encore mouillé 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 refermés, immobiles, les lèvres immobiles dans leur immobiles visages ravinés, leurs yeux soulignés de poches, bordés de rose, couleur de faïence et taris (Simon, *L'Acacia* 25-26).

Grâce aux analyses de Roman Jakobson (Jakobson 138), on sait qu'il faut définir « phatique » comme la fonction d'énonciation qui se réfère directement et constamment à la figure et au rôle du destinataire, laquelle a le rôle d'activer et de maintenir ouverte la relation communicative. La dimension phatique de la parole a donc une fonction d'interconnexion continue entre deux parlants. Chez Simon par contre cette fonction phatique se trouve toujours déjouée et mise en échec.

La scène de l'énonciation est le champ dépolarisé où prend place, au lieu de la communication sous la forme de l'intersubjectivité (Benveniste 266)³, l'épiphanie du vide, qui vaut ici comme la structure performative à partir de laquelle le(s) sujet(s) ne désigne(nt) plus

³ Le discours est pour Benveniste « la langue en tant qu'assumée par l'homme qui parle et dans la condition d'*intersubjectivité* qui seule rend possible la communication linguistique » (Benveniste 266).

le point génétique de la parole, mais plutôt le foyer d'érosion qui transforme le « je » en une sorte d'immense et dédaléen *lapsus* du langage.

On reconnaît donc les premières grandes figures scéniques, encore mêlées au silence originel, qui parlent à peine et ne se parlent qu'exceptionnellement et d'une manière presque fortuite, par une rencontre inattendue, violente et instantanée. Comme si la parole demeurait un événement rare, merveilleux et périlleux et comme si la parole du roman était encore à mi-chemin entre la silencieuse impassibilité des morts et l'activité parlante et souffrante des hommes, tragédie sans héros et langage sans sujet.

Dès lors, l'instance phatique tourne sur elle-même et dessine une dimension illimitée de discours qui se structure comme l'effet d'un enfermement, au centre duquel se réitère sans cesse l'instauration d'une scène énonciative aveugle. Cette dernière devient la relique solitaire d'un acte de parole par rapport auquel l'écriture est comme l'ombre portée d'un langage qui tourne autour d'un point aveugle où tenter d'intercepter le profil fuyant et instable d'un locuteur inassignable.

Le délire phatique hante l'écriture à travers une diffuse vibration testamentaire, au nom de laquelle le langage devient le simulacre d'un rapport qui se situe au milieu d'un acte énonciatif en excès sur toute possibilité de dialogue entre deux interlocuteurs.

2. La deuxième matrice de destitution montre à l'œuvre une écriture entendue comme *hypertopie d'un réel paranoïde* (Blanchot, *L'entretien* 564). Lisons ce passage assez célèbre :

le paysage autour de lui [...], 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, la tête de la colonne tournant sur la droite au carrefour, puis soudain les cris, les rafales des mitrailleuses, la tête de la colonne refluant, d'autres mitrailleuses alors sur l'arrière [...], puis lui-même devenu désordre [...], 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 – puis [...] le noir, plus aucun bruit [...], sourd, aveugle, rien, jusqu'à ce que lentement, émergeant peu à peu comme des bulles à la surface d'une eau trouble, apparaissent des vagues taches indécises qui se brouillent, s'effacent, puis réapparaissent de nouveau, puis se précisent : des triangles, des polygones, des cailloux, des menus brins d'herbe, l'empierrement du chemin où il se tient maintenant à quatre pattes, comme un chien, son cerveau (ou quelque chose de plus vivace, de plus rapide et de plus intelligent) se remet

à fonctionner : quelque chose qui sans doute, en accord avec sa position de quadrupède, tient du règne animal...(Simon, *L'Acacia* 89-90).

Furtif et oblique, le langage obéit à une loi d'abolition par laquelle l'écriture pousse le locuteur à se glisser sur la frontière en facettes des mots, en assumant de cette façon une sorte de vaste structure ouverte. Cette structure n'est plus celle d'une hypothétique grammaire générative, mais elle ressemble plutôt à un vertige dégénératif inscrit dans le langage même, semblable en cela à un immense vertige énonciatif à partir duquel la narration surgit sous les formes d'un geste verbal qui se compose uniquement de débris flottants⁴.

Le propre de cette narration écrite est d'échapper à tout ancrage dans l'espace et dans le temps. Le récit ne rejoint jamais la narration qui l'énonce. Isolée et sans contexte, chaque occurrence du texte ne fera qu'accroître l'obscurité du geste écrivant des signes ambigus qui servent à la fois à lier, à séparer, à dissoudre, à unifier les *disjecta membra* des événements dans l'ombre interminable d'une main solitaire qui au terme du livre apparaîtra comme le fragment d'un corps demeurant invisible, parallèle à un visage enfoui dans l'anonymat des voix.

Surchargé d'interstices, excessif et en même temps marqué d'un manque inlocalisable, toujours en proie d'un désordre de mots qui désignent la décomposition minutieuse de ses significations, le langage est saisi toujours *statu nascendi*. Tantôt proche de se contracter en une spontanéité somnambulique – de laquelle nulle vérité saurait le rédimier – tantôt proche de se liquéfier en une spécularité tautologique de ses propres procédés sémantiques – qui détraquent toute structure de renvoi – ce langage finit par se refermer dans la neutralisation capillaire de chaque référent. Par rapport au réel le langage fonctionne donc comme une transparence aveugle, semblable à un grand espace d'éparpillement qui enveloppe l'énoncé et se déplace avec lui.

À ce propos on pourrait évoquer les réflexions que Roland Barthes consacre aux romans de Sollers, par rapport auxquels l'auteur des *Essais critiques* développe une série d'observations qui nous semblent parfaitement cohérentes et pertinentes avec nos analyses :

l'écriture (contraire sur ce point à la « littérature »), c'est la tension du corps qui essaye de produire du langage *irréparable* (c'est le rêve du degré zéro du discours). Cependant – paradoxe ou dialectique – on ne peut désituer le langage qu'en passant par les relais du langage [...]. Il faut donc une dialectique de la mémoire qui se pose et se détruit elle-même. C'est à quoi servent [dans *L'Acacia*] les repères, qui sont comme des menues condensations de savoir, des bribes vaguement identifiables, de bouées de lisibilité, de brèves floculations [de mémoire] pulvérisée. La mémoire flotte, ne tient pas en place ; il se produit toute une nouvelle langue dans la langue, un *Grund*, un écran

4 Cf. l'entretien de Simon avec Alphant dans *Libération* (31 août 1989) : « *L'Acacia* a été écrit par fragments. Je n'ai trouvé sa composition définitive qu'en octobre dernier, il y a moins d'un an. Cela se fait en tâtonnant : savoir si on doit mettre ce morceau à droite, ou à gauche, ou après ; chercher ce qui peut s'harmoniser, jouer, contraster, comme en peinture ou en musique : avec des glissements, avec des lois d'assonances, de dissonances » (Ricardou, *Le Nouveau* 221).

mouvant, électriqué, sur quoi aucune représentation ne s'enlève (Barthes, « Sollers » 609-610).

Cela comporte trois conséquences : en premier lieu la figure du locuteur correspond à ce que, d'après Barthes, on peut appeler « la personne privative du récit » (Barthes, « Sollers » 589-590) ; en deuxième lieu le langage devient une *chaosmographie* de mots, semblable à une sorte d'écran mobile, sur lequel cependant nulle représentation n'apparaît, sinon une tumescence légère de signes surgis à la limite du sens ; en troisième lieu l'écriture se mue en une figure parasitaire encapsulée dans le monde sous les aspects aberrants d'un méta-langage qui n'arrive pas à expliquer les structures de fonctionnement visant à exprimer le réel.

Il faut, en outre, observer encore un autre aspect : entre la voix énonçante et l'élaboration visuelle du matériau diégétique il n'y a ni opposition dialectique, ni fusion harmonieuse, mais plutôt une sorte d'imbrication oblique des deux dimensions (Mauriac 299-303 ; Bishop 62-66 ; Guigues 6-12). C'est pourquoi, du point de vue du je parlant, les images mises en place dans le récit représentent à la fois le pôle d'émergence et le foyer de diffraction d'une autre parole non formulable. Ces images la détournent et cependant l'entraînent vers sa propre manifestation occulte, l'interrompent et cependant l'incitent à parler, et ne prennent en charge ses énoncés que pour les retourner contre une énonciation interminablement désavouée.

L'écriture est donc ici la scénographie intransitive où langage et monde coïncident sans se ressembler, à travers une forme sidérale de proximité, que l'écriture entretient avec son propre objet, réduit à une évanescence informe qui infecte la parole au moment même où elle révèle sa propre intimité foncière avec la plus profonde idée d'absence.

3. La dernière matrice de destitution porte sur *l'écriture comme afocalité circulaire du sujet* (Blanchot, *L'entretien* 566). À cet égard les dernières lignes du roman apparaissent à nos yeux sans doute emblématiques. Lisons cet extrait :

un soir il s'assit à sa table devant une feuille de papier blanc. C'était le printemps maintenant. La fenêtre de la chambre était ouverte sur la nuit tiède. L'une des branches du grand acacia qui poussait dans le jardin touchait presque le mur et il pouvait voir les plus proches rameaux éclairés par la lampe, avec leurs feuilles palpitant faiblement sur le fond des ténèbres, les folioles ovales teintées d'un vert cru par la lumière électrique remuant par moments comme des aigrettes, 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 (Simon, *L'Acacia* 380).

Le cercle est bouclé. Le texte diffuse à l'infini l'univers de la répétition dans l'intersection où scrupule réaliste⁵ et projection imaginaire vont de pair. Mais par la mise en abîme qu'il fait de

5 Il s'agit naturellement d'un « réalisme subjectif, à la manière du cubisme » (Bishop 63).

son mécanisme, le récit transforme la reproduction généralisée en élément producteur de sa propre démarche dont le texte ainsi retrace la naissance autant que le résultat : le roman s'ouvre sur la diffusion infinie de sa clôture⁶.

Qu'est donc le locuteur au sein de l'écriture de *L'Acacia* ? Un homme perdu dans une galerie de miroirs où sa propre image est la seule qui n'a plus de place. C'est la raison pour laquelle on pourrait dire que chez Simon le texte naît et se forme au moment même où le sujet de l'énonciation se dissout, lorsqu'il disparaît dans l'expansion incessante d'une parole plurielle et pulvérisée.

Il faut donc définir le sujet comme *afocal* parce qu'il n'est présent dans « les méandres de la langue » (Simon, « La fiction » 90) qu'en fonction de son évacuation perpétuelle et lenticulaire, voué à une extinction prolongée et obstinée. Si le sujet parle, c'est seulement à partir d'un point d'irradiation souterraine qu'il n'arrive jamais à occuper complètement.

Pour cette raison le porte-voix de la narration n'est plus la *persona loquens*, mais l'*apersonne* – selon la formulation donnée par Barthes en 1979 dans *Sollers écrivain* (Barthes « Sollers » 589) – c'est-à-dire la frontière inassignable et insituable d'une identité multiple et brisée qui contemple sur les marges du langage sa propre génération contradictoire et fragmentaire à travers un acte de parole dont le sujet énonciateur croyait être l'auteur absolu et le titulaire unique.

L'*afocalité circulaire* nous permet de voir la façon dont Simon transforme la figure et la fonction du sujet constituant en une sorte de vaste et tentaculaire formation discursive qui se compose de failles, coupures, béances, ruptures, dispersions et disparitions par rapport auxquelles l'élément indifférencié du *Logos* devient « un espace de dissensions multiples, un ensemble d'oppositions différentes dont il faut décrire les niveaux et les rôles » (Foucault, *L'Archeologie* 203).

Et dans cet espace de dissensions multiples ce que nous avons appelé *délire phatique* arrive à mettre en échec l'échange communicatif, jusqu'à transformer la scène énonciative en une sorte d'enveloppant champ vide. À partir de ce champ le langage se déploie par cercles concentriques qui ne cessent d'éloigner le sujet parlant du point d'émission de sa propre parole, devenu maintenant l'effet de frange « d'un anonymat uniforme » (83) qui scande le régime discursif d'un récit procédant par agencement et coordination de points de diffraction. Les récits de Simon correspondent à une série de formations discursives qui « [apparaissent] à la fois comme principe de scansion dans l'enchevêtrement des discours et principe de vacuité dans le champ du langage » 156).

Par conséquent la deuxième matrice de dissension – ce que nous avons défini comme *hypertopie d'un réel paranoïde* – provoque une élimination progressive de tout modèle uni-

6 « Le fil de la narration erre sans plan bien établi, se repliant, s'entrecroisant, décrivant une surface difforme plutôt que de définir le simple trajet linéaire entre les deux points du début et de la fin. La narration n'arrive donc pas au véritable oméga », (Bishop 1972, 65).

forme de temporalisation. Les formations discursives mises en place par Simon obéissent à des règles de cumul ou d'exclusion, de réactivation ou de substitution, de dérivation ramifiée ou « d'embrayage sur des successions diverses » (261). *L'Acacia* nous montre à l'œuvre donc la disjonction d'une position énonciative qui ne peut faire dire « je » sans supposer une autre voix qui le dise, sans opérer un dédoublement consubstantiel à la parole énonçante.

Par rapport à tout cela, ce que nous avons nommé *afocalité circulaire*, en dernière instance, tente de « définir cet espace blanc d'où [le sujet] parle » (1969, 27). Elle tente en effet « de faire apparaître dans sa pureté l'espace où se déploient les événements discursifs » (1969, 41) d'une mise en scène fantasmatique (1969, 90) dans laquelle l'auteur n'est pas identique au sujet des énoncés, de sorte que « le rapport de production qu'il entretient avec la formulation n'est pas superposable au rapport qui unit le sujet énonçant et ce qu'il énonce » (1969, 122).

Régi par la sérialisation des récits, *L'Acacia* met en scène la subjectivité de l'auteur saisie dans la double attraction de deux autres figures : l'une pourrait alors répondre au sujet, mais en l'écartant de sa place. L'autre, par contre, pourrait redoubler le sujet, mais en ébranlant la possibilité même d'une place, forme lacunaire ne se constituant qu'à travers une auto-référentialité vide ancrée dans un acte de parole qui s'effrite au moment même où elle s'énonce.

III. Conclusion.

Dans la brillante postface que Patrick Longuet a écrite pour la réédition du roman en 2003, on peut lire ces mots qui glosent d'une manière précise et profonde ce que nous avons tenté d'illustrer dans les lignes précédentes :

Claude Simon s'attache à la littéralité du monde et des êtres. Le visage de négrier d'un régisseur se fige en « masque craquelé couleur de terre » et devient le signe d'une autre espèce biologique : décrire ce visage fait du régisseur un spécimen de cette espèce où la mémoire l'a perpétué en homme-signe. Les choses elles-mêmes deviennent les signes possibles d'une signification sans cesse déplacée : un drapeau pend « simplement accroché là », c'est-à-dire ramené à un morceau de tissu extrait du code symbolique qui lui assignait un sens (drapeau d'un parti, d'un pays). Mais la solitude de ce drapeau, sa couleur noire l'inscrivent dans la scène comme signe de deuil, du désespoir, de la mort. Il suffit de regarder un symbole pour ne reconnaître qu'un objet manufacturé auquel les hommes prêtent un sens [...]. Il arrive par là qu'en revenant aux choses, à leur matière, à leur forme, à leur place, l'écrivain les voit comme les éléments d'un puzzle inaperçu dont le sens reste suggéré. Jamais pour Claude Simon (jamais plus depuis la guerre) les choses n'ont de sens a priori. *L'Acacia* relate ainsi la défaite des symboles, leur mensonge meurtrier ou vulgaire (Simon, *L'Acacia* 390-391).

Le seul modèle de cette épopée d'un regard orienté vers un univers privé de la trace humaine vient de la littérature, mais d'une littérature conçue en tant que domaine expérimental

d'un « savoir discursif » (Foucault, *L'Archéologie* 50) où chercher à intercepter ce « type nouveau de rationalité et de ses effets multiples » que Foucault évoque au début de *L'Archéologie du savoir* (11).

Les dernières pages du roman de Claude Simon campent l'étrange face à face d'un écrivain et d'un acacia. L'arbre éduque le regard, oblige à considérer une profondeur, une mobilité, une pluralité qui n'appartiennent plus à aucune dimension anthropologique⁷. Une branche de l'arbre relie l'écrivain « au fond des ténèbres » (389) où les feuilles palpitent, « semblables à des plumes » (391) : ainsi naît une poétique où le vent de la comparaison fait vibrer l'arbre, le change en oiseau luxueux et fugitif. L'écrivain se tient dans cette intermittenace de l'arbre et de l'oiseau, du souvenir obscur et de la mémoire réveillée.

Il va prendre place dans une histoire dédoublée, littérale et mythique, familiale et épique où la logique de la mémoire se découvre comme « une constellation discursive » (Foucault, *L'Archéologie* 88) tramée dans un immense fourmillement de traces verbales que le sujet laisse autour de lui au moment d'écrire, dans un entrecroisement indéfini entre « je me rappelle » et « ça me rappelle », entre « je voyais » et « je suis l'objet d'une vision de nulle part ».

À la fin de ce colloque intime avec la page qui l'aura engagé de tout son être, il reprend l'un après l'autre tous les motifs les plus obsédants d'une vie subjuguée par l'histoire qu'elle aura motivée. C'est ici que Claude Simon nous remet en contact avec ce que Michel Foucault dans *L'Ordre du discours* appelle l'expérience originaire, par rapport à laquelle il faut supposer que

au ras de l'expérience, avant même qu'elle ait pu ressaisir sous la forme d'un *cogito*, des significations préalables, déjà dites en quelque sorte, parcour[ent] le monde, le dispos[ent] tout autour de nous et l'ouvr[ent] d'entrée de jeu à une sorte de primitive reconnaissance. Ainsi une complicité première avec le monde fonderait pour nous la possibilité de parler de lui, en lui, de le désigner et de le nommer, de le juger et de le connaître finalement dans la forme de la vérité. Si discours il y a, que peut-il être alors, en sa légitimité, sinon une discrète lecture ? Les choses murmurent déjà un sens que notre langage n'a plus à faire lever ; et ce langage, dès son plus rudimentaire projet, nous parlait déjà d'un être dont il est comme la nervure (Foucault, *L'ordre* 50).

Si Foucault a développé une archéologie du savoir, Claude Simon met en scène une archéologie du littéraire, une archéologie du savoir littéraire et de ce que Jean-Pierre Faye appelle la *raison narrative*.

De plus, si pour Foucault « l'essentiel est d'affranchir l'histoire de la pensée de sa sujétion transcendantale » (Foucault *L'Archéologie* 264), si pour le philosophe de Poitiers donc « il s'agit d'analyser cette histoire dans une discontinuité qu'aucune té-

⁷ Rappelons ces deux passages de *L'Archéologie du savoir* : « [il s'agit] de définir une méthode d'analyse qui soit pure de tout anthropologisme » (Foucault 26) et de mettre au point « une description qui n'est ni transcendantale ni anthropologique » (Foucault 148).

léologie ne réduirait par avance, de la repérer dans une dispersion qu'aucun horizon préalable ne pourrait refermer, de la laisser se déployer dans un anonymat auquel nulle constitution transcendantale n'imposerait la forme d'un sujet, de l'ouvrir à une temporalité qui ne promettrait le retour d'aucune aurore, parce qu'il s'agit finalement de la dépouiller de tout narcissisme transcendantal » (Foucault 1969, 264-265), Claude Simon travaille et oriente sa recherche dans la même direction : il conteste et réinvente les catégories cognitives mises en place par la notion traditionnelle de roman. Il crée « un discours sans corps, une voix aussi silencieuse qu'un souffle, une écriture qui n'est que le creux de sa propre trace [...], un creux qui mine de l'intérieur tout ce qui se dit » (36).

Voilà donc la lente élaboration d'ensembles discursifs et de faits énonciatifs (1969, 42) où prennent place les *figurae* d'une dramaturgie raréfiée dans laquelle « l'analyse des énoncés s'effectue sans référence à un cogito » (1969, 161) et à laquelle Blanchot le premier a donné un nom : le Dehors et la pensée du dehors⁸, le pouvoir illimité de dispersion⁹ lié au Neutre et l'espace oblique du Désastre :

ces noms, lieux de dislocation, les quatre vents de l'absence d'esprit soufflant de nulle part, la pensée [qui] se laisse, par l'écriture, délier jusqu'au fragmentaire. Dehors. Neutre. Désastre. Retour. Noms qui certes ne forment pas système et, dans ce qu'ils ont d'abrupt, à la façon d'un nom propre ne désignant personne, glissent hors de tout sens possible sans que ce glissement fasse sens, laissant seulement une entre-lueur glissante qui n'éclaire rien, pas même ce hors-sens dont la limite ne s'indique pas. Noms qui, dans un champ dévasté, ravagé par l'absence qui les a précédés et qu'ils porteraient en eux si, vides de toute intériorité, ils ne se dressaient extérieurs à eux-mêmes (pierres d'abîmes pétrifiées par l'infini de leur chute), semblent les restes, chacun, d'un langage autre, à la fois disparu et jamais prononcé... (Blanchot, *L'écriture* 95).

Claude Simon cherche à se passer du sujet parlant, comme s'il n'avait jamais été formulé par quiconque, comme s'il n'était pas né dans des circonstances particulières, comme s'il n'était pas traversé par des représentations, comme s'il ne s'adressait à personne. Dans cette perspective le roman de Simon représente sans problème une petite formation discursive scandée par des « événements discursifs » (Foucault, *L'Arqueologie* 39-42) qui permettent la reconnaissance immédiate d'un ensemble de structures observables. On peut projeter sur ces éléments tout un système de pratiques descriptives par le biais desquelles il est possible de délimiter le champ des régularités énonciatives qui innervent le roman en question.

Naturellement, on ne peut pas soutenir que Foucault vise à proposer une archéologie du discours littéraire dans *L'Archéologie du savoir*. Mais, à notre avis, l'élaboration des

8 Sur l'importance du concept de *dehors* chez Foucault, il faut rappeler ce qu'il dit à propos de la description de l'archive à la fin de la section intitulée « L'a priori historique et l'archive » (Foucault, *L'Arqueologie*, 172-173).

9 Notion absolument fondamentale dans *L'Archéologie du savoir* (Foucault 20-21).

outils conceptuels qu'il met au point dans cet ouvrage finit par constituer un ensemble cohérent et systématique de thèses opératoires que l'examen des discours littéraires et des formations discursives propres à la dimension littéraire peut utiliser pour éclairer plusieurs aspects de ce domaine spécifique. À ce propos, il faut rappeler que tout au long du texte Foucault évoque le champ des études littéraires vingt-neuf fois, même s'il n'applique jamais ses analyses à cette région.

Notre lecture foucauldienne du roman de Simon dévoile ainsi les potentialités cachées d'une méthodologie repérable dans *L'Archéologie du savoir* à l'état épars. Sur la base de ces réflexions, la littérature ne peut pas aspirer à devenir une positivité. Toutefois elle apparaît sans problème sous les formes de ce que Foucault appelle « territoire archéologique » (Foucault 239).

C'est la raison pour laquelle nous avons pris en considération trois structures comme, par exemple, les bouleversements de la *dimension phatique* des énonciations, les configurations problématiques de tout *postulat référentiel* et les déstabilisations de la place assignée au sujet titulaire du discours. L'analyse minutieuse de ces trois facteurs d'organisation du savoir narratif a montré une série de correspondances directes et explicites entre les thèses exposées par Foucault dans *L'Archéologie du savoir* et les techniques de construction du roman mises en œuvre par Simon dans *L'Acacia*.

En particulier cette proximité entre le philosophe de Poitiers et l'auteur de *Triptyque* résulte plus qu'évidente si nous orientons notre attention sur les réflexions que Foucault consacre à la question du sujet à la fin de la section intitulée « La formation des modalités énonciatives » :

dans l'analyse proposée, les diverses modalités d'énonciation au lieu de renvoyer à la synthèse ou à la fonction unifiante d'un sujet, manifestent sa dispersion. Aux divers statuts, aux divers emplacements, aux diverses positions qu'il peut occuper quand il tient un discours. À la discontinuité des plans d'où il parle. Et si ces plans sont reliés par un système de rapports, celui-ci n'est pas établi par l'activité synthétique d'une conscience identique à soi, muette et préalable à toute parole, mais par la spécificité d'une pratique discursive. On [renonce] donc à voir dans le discours un phénomène d'expression – la traduction verbale d'une synthèse opérée par ailleurs ; on y [cherche] plutôt un champ de régularité pour diverses positions de subjectivité (Foucault, *L'Archéologie* 74).

En ce sens *L'Acacia*, associant la désintégration à la répétition, désigne un point nodal de la pensée foucauldienne et de la recherche sur les formes narratives de Claude Simon : de la nouvelle au roman, la prolifération exponentielle des circuits narratifs va de pair avec l'explosion structurelle, comme si les trois matrices de destitution de l'écriture à force d'agrandir les vides, d'accroître les hiatus, d'ouvrir la voie au dehors d'une parole sans identité ne laissait plus passer que le double mouvement contraire d'une expansion auto-destructrice

par où la figure et la trace du sujet s'inscrivent et s'imposent d'autant plus qu'elle s'enfouit davantage.

Si la raison narrative de Simon s'affirme comme écriture, c'est dans la mesure où il s'exerce à la démanteler tout en y puisant sa ressource. Ce mouvement biface d'invention et d'exploration semble alors prolonger en écho le nom, impossible à intercepter, de l'énonciateur anonyme énoncé à son tour par l'écriture dans le vertige brisé des incontournables dédoublements où ne cessent de se retirer les mots pour donner lieu à ce *plissement énonciatif* (Ropars-Wuilleumier 191) qui nous permet de dévoiler la posture paradoxale d'un scripteur qui se trouve inclus dans une scène (apo)phatique dont sa parole l'exclut.

Bibliographie

Barthes, Roland. « Le degré zéro de l'écriture ». Œuvres complètes I, Paris, Seuil, 2002.

_____. « Sollers écrivain ». Œuvres Complètes V, Paris, Seuil, 2002.

Benveniste, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.

Bishop, Tom. « L'image de la création chez Claude Simon ». *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Volume 2 : Pratiques*, J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon (ss dir.), Paris, Hermann, 1972, pp. 61-71.

Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris, Gallimard, 1969.

_____. *L'écriture du désastre*. Paris, Gallimard, 1980.

_____. *Une voix venue d'ailleurs*. Paris, Gallimard, 2002.

_____. « Entomologie dell'io. La *Trilogie* come autobiografia a soggetto zero ». *LOGOI*, n. III, 2017, pp. 186-202.

Crivella, Giuseppe. « Les images dans l'écriture. Géométries du chaos dans *Litanie d'eau* de Michel Butor ». *Techné, Technique et technologie dans l'œuvre de Michel Butor*, M. Caille-Gruber et E. Grammaticopoulou (ss dir.), *DIA-KEIMENA*, n.18, 2018, pp. 101-110.

Deleuze, Gilles. *L'image-temps*. Paris, Minuit, 1985.

Faye, Jean-Pierre. *La raison narrative*. Paris, Balland, 1990.

Foucault, Michel. *L'Archéologie du savoir*. Paris, Gallimard, 1969.

_____. *L'Ordre du discours*. Paris, Gallimard, 1971.

Guigues, Gilles. « Claude Simon et la phénoménologie du réel », HAL Id : hal-00978681, [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00978681>.

Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale*. Paris, Minuit, 1973.

Mauriac, Claude. *L'Alittérature contemporaine*. Paris, Albin Michel, 1969.

Ricardou, Jean. « "Claude Simon" textuellement », *Du Nouveau Roman à la Textique*. É. Heurgon, N. Biagioli, D. Bilous, G. Tronchet (ss dir.). Paris, Hermann, 2018.

_____. *Le Nouveau Roman. Suivi de Les raisons de l'ensemble*. Paris, Seuil, 1990.

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire. *Le temps d'une pensée. Du montage à l'esthétique plurielle*. Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 2009.

Simon, Claude. « La fiction mot à mot ». *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui. Pratiques*, J. Ricardou et F. van Rossum-Guyon (ss dir.), Paris, Hermann, 1972.

_____. *L'Acacia*. Paris, Minuit, 2003, pp. 73-97.