



HAL
open science

Le magma de l'espace-temps la temporalité et l'imaginaire de L'Acacia

Chiara Palermo

► **To cite this version:**

Chiara Palermo. Le magma de l'espace-temps la temporalité et l'imaginaire de L'Acacia. Cahiers
Claude Simon , 2016, pp.161 - 179. 10.4000/ccs.362 . hal-03616184

HAL Id: hal-03616184

<https://hal.science/hal-03616184>

Submitted on 22 Mar 2022

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

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

Le magma de l'espace-temps la temporalité et l'imaginaire de *L'Acacia*

Space and time magma temporality and imagination of the acacia

Chiara Palermo



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/362>

DOI : 10.4000/ccs.362

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 8 juillet 2016

Pagination : 161-179

ISBN : 978-2-7535-4876-3

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Chiara Palermo, « Le magma de l'espace-temps la temporalité et l'imaginaire de *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/362> ; DOI : 10.4000/ccs.362

LE MAGMA DE L'ESPACE-TEMPS LA TEMPORALITÉ ET L'IMAGINAIRE DE *L'ACACIA*

Chiara PALERMO
Université de Grenoble Alpes

En 1960 – année où, au Collège de France, Merleau-Ponty consacre un cours à l'écrivain –, bien que le roman *L'Acacia* ne fût pas encore rédigé, Claude Simon avait déjà amorcé sa manière singulière de *rendre la temporalité de la narration*, qui avait précisément éveillé l'attention de Merleau-Ponty lors de sa lecture de *La Route des Flandres* et du *Vent*. Son analyse de ces romans s'inscrit dans le cadre d'un cours intitulé *L'Ontologie cartésienne et l'ontologie aujourd'hui*, où le projet de Merleau-Ponty, interrompu par sa mort, était de ressaisir les contradictions de la pensée occidentale pour en surmonter les dualismes : de l'animé et de l'inanimé, de l'idée et de la matière, de l'esprit et du corps. La notion qui soutient cette tentative est celle de la chair, élaborée notamment dans les pages restées inachevées du *Visible et l'invisible*¹. Il s'agit pour Merleau-Ponty d'une refondation radicale de la philosophie même et de la méthode phénoménologique inspirant son travail. Claude Simon accompagne ce projet et engage notamment l'élaboration d'une notion du

1. Maurice Merleau-Ponty, *Notes de cours 1959-1961*, Gallimard, « Bibliothèque de Philosophie », 1996, p. 204-220. Voir également « Cinq notes sur Claude Simon », *Méditations*, n° 4, hiver 1961, p. 5-10. Claude Simon assiste le 16 mars 1961 à un cours de Merleau-Ponty consacré à son œuvre. Sur la notion de magma chez Simon, voir Didier Alexandre, *Le Magma et l'horizon*, Klincksieck, 1997. Concernant les études sur Merleau-Ponty, Emmanuel Alloa est celui qui souligne le mieux l'importance que l'œuvre de Simon acquiert dans la pensée du philosophe en direction d'une phénoménologie du diaphane, à travers l'idée de *milieu* en opposition à l'idée de transparence et de vide (voir *La Résistance du sensible. Merleau-Ponty critique de la transparence*, Kimé, 2008).

temps comme « magma », fondamentale pour la conception d'une nouvelle ontologie. Ainsi, prolongeant la parole de Merleau-Ponty, nous souhaitons explorer le modèle littéraire de *L'Acacia* à partir de son expression de la temporalité narrative, en nous inspirant tout particulièrement de ce commentaire elliptique consacré à l'écrivain : « Le temps comme magma et son dépôt dans l'espace – L'espace monumental et la “chair du monde” – La promiscuité des hommes dans le monde – L'événement et l'histoire². »

En effet, les images suscitées dans *L'Acacia* dégagent une dimension d'extrême intensité visuelle capable de rompre le fil narratif, car d'elles seules procède la temporalité, par une sorte de *spatialité du temps* et donc « un dépôt du temps dans l'espace », si l'on suit Merleau-Ponty. L'écrivain génère un espace « monumental » par la densité sensorielle de son travail, structuré par une trame invisible (la chair), selon la définition merleau-pontienne, lieu où palpitent l'événement singulier et l'histoire collective. C'est pourquoi nous nous proposons de conduire une analyse de la force de l'imaginaire dans *L'Acacia* et de sa « monumentalité », attentive aux notions qui avaient inspiré la réflexion du philosophe. Notre exigence n'est pas d'accomplir une lecture de *L'Acacia* à la lumière de la pensée de Merleau-Ponty, ni de réinterpréter la pensée du philosophe à l'aide de ce roman. Notre exigence est de relier entre eux les contextes et les résonances associées à deux auteurs formulant une interrogation sur *le secret de la dimension temporelle*, ce qui doit rester une invitation à repenser son énigme. Avec cette énigme advient une nouvelle définition de l'homme et de la subjectivité, qui est en jeu dans le travail de ces deux auteurs. C'est précisément ce qui fait leur actualité et nous invite à les lire avec un questionnement qui demeure ouvert. À cette fin, nous nous attarderons essentiellement sur cet aspect fondamental de leur travail : l'un comme l'autre revendiquent la nécessité d'une continuité ontologique du sujet et du monde au-delà des oppositions qui caractérisent la ruse dialectique de la pensée, sans que cette continuité ne soit muée en synthèse opérée par un Esprit absolu. Merleau-Ponty trouve sa formulation dans la définition d'une ontologie de la chair ; chez Claude Simon, c'est *l'usage du participe présent* qui exprime un tel dépassement dans ses romans.

Ainsi, il s'agit pour nous tout d'abord de repenser la relation dialectique entre temporalité de l'œuvre et temps chronologique – telle que soulignée par Claude Simon –, pour formuler l'hypothèse qu'il existe un *dépassement de toute*

2. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours*, éd. cit., p. 204.

structure oppositive dans ses romans, et tout particulièrement dans *L'Acacia*. Celui-ci peut être considéré comme exemplaire d'un mouvement de réversibilité, sans synthèse, toujours en train de s'accomplir entre passé et présent, histoire personnelle et collective. C'est donc ce mouvement de réversibilité que nous nous proposons, par la suite, de mettre en relation avec la formulation d'une nouvelle ontologie opérée par Merleau-Ponty, notamment la notion de temporalité comme « magma d'espace-temps » inspirée par l'écrivain.

L'UNITÉ DE L'ŒUVRE ET LA CONTINGENCE DE LA *FORME*

L'œuvre de Claude Simon constitue, par sa discontinuité, une critique à l'égard de la linéarité temporelle, critique qu'il exprime ainsi : « J'étais hanté par deux choses : la discontinuité, l'aspect fragmentaire des émotions que l'on éprouve et qui ne sont jamais reliées les unes aux autres, et en même temps leur contiguïté dans la conscience. Ma phrase cherche à traduire cette contiguïté. L'emploi du participe présent me permet de me placer hors du temps conventionnel³. » L'auteur annonce alors une discontinuité qui ne se veut pas dépourvue de cohérence, de « contiguïté », pour reprendre son terme. Cette cohérence ne doit toutefois pas être celle d'un ordre chronologique, de l'instant avant-après, de la cause et de l'effet linéaires, mais bien une cohérence « en dehors du temps conventionnel » au sens chronologique, celui-ci étant éliminé. Cependant l'unité de l'œuvre et sa ré-élaboration par la *conscience* de l'auteur peuvent nous faire songer à une cohérence de l'art au-delà du réel, au-delà de la contingence du flux temporel conventionnel contre lequel l'écrivain s'inscrit en faux. Pour autant ses romans ne sont pas « hors du temps », car le flux temporel structure l'unité de l'œuvre et son inhérence à la *vie* dans toute unité et toute cohérence formelles conquises : ainsi, on peut affirmer que la contiguïté de la conscience de l'auteur donne un « dehors » du *chronos* inscrit dans le temps de cette contiguïté en train de se faire, exprimée au *participe présent*. Il n'en demeure pas moins un risque de dualité entre « la durée », la contiguïté, données par la conscience, et ce *chronos* dont l'auteur se veut délivré : en se référant à une unité de la conscience, l'auteur ne risque-t-il pas de soumettre à l'unité de l'œuvre la dimension sensible, à savoir cette dimension fragmentaire des émotions ?

3. Claude Sarraute, « Avec *La Route des Flandres*, Claude Simon affirme sa manière », entretien avec Claude Simon, *Le Monde*, 8 octobre 1960, p. 9. Sur l'usage du participe présent dans *La Route des Flandres*, voir David Zemmour, « Le participe présent dans *La Route des Flandres*, Écriture du souvenir et quête de l'instant », *L'information grammaticale*, n° 76, janvier 1998, p. 42-45.

Dans quelle mesure l'œuvre restitue-t-elle une unité formelle sans « trahir » l'authenticité de la discontinuité temporelle propre au vécu sensoriel ? S'agit-il d'un « ordre du sensible » restitué par la conscience ou bien d'une temporalité dépassant cette dualité entre sujet et monde⁴ ?

Notre objectif étant de saisir la possibilité d'un dépassement des dualismes conscience-corps, forme-matière, durée-espace, intériorité-extériorité, il nous faudra prendre la mesure du projet simonien d'une élaboration de la donnée sensorielle par la conscience, et voir si le dépassement de ces dualismes peut se mettre en œuvre par le dépassement d'un point de vue unique, celui de l'auteur, et de *sa* conscience temporelle⁵. Il s'agit de repenser les termes d'une lecture phénoménologique de l'œuvre de l'écrivain et des risques d'un dualisme présent dans son projet si l'on interprète ses déclarations comme la volonté d'une synthèse de l'ordre phénoménal opérée par une conscience transcendante – synthèse dont l'auteur et son œuvre seraient les dépositaires. Ainsi plongeons-nous dans la temporalité de *L'Acacia* afin de découvrir les paradoxes de cet aspect fragmentaire des émotions auquel l'auteur se réfère⁶. La temporalité de ce roman se construit tout d'abord sur le *contraste* des images, sur la *simultanéité* des ordres narratifs et sur une *dépossession* de la narration. Dans un premier temps, nous tenterons de mieux expliciter ces éléments afin de comprendre ensuite de quelle manière ils confèrent à l'œuvre de Claude Simon sa cohésion, sans éliminer son imprescriptible contingence en vue d'un dépassement des dualités énoncées.

4. Pour l'expression « ordre du sensible », voir Claude Simon, *Discours de Stockholm*, dans *Œuvres I*, Gallimard, « La Pléiade », 2006, p. 896.

5. Sur le dépassement d'un point de vue unique dans l'œuvre de Simon, Ilias Yocaris et David Zemmour ont très justement souligné la convergence qui existe entre le travail de l'auteur et la construction de l'image dans la peinture du cubisme analytique. Ce dépassement d'un point de vue unique est fondamental pour aborder un dépassement du dualisme entre temporalité de l'œuvre et temporalité du temps conventionnel. Voir I. Yocaris et D. Zemmour, « Qu'est-ce qu'une fiction cubiste ? La "construction textuelle du point de vue" dans *L'Herbe* et *La Route des Flandres* de Claude Simon », *Semiotica*, 195, juin 2013, p. 1-44.

6. Sur cet aspect de la temporalité propre à ce roman de Simon, entre flux temporel et « exercice hors du temps », il faut se souvenir de l'œuvre de Dostoïevski. L'unité formelle et polyphonique – pour reprendre la définition de Bakhtine – dans l'œuvre du romancier russe n'est pas étrangère à la contiguïté à laquelle se réfère Simon. Cependant, pour l'un comme l'autre, il faut comprendre l'unité formelle de leur œuvre à partir de la *contingence* de leur temporalité en dehors du temps conventionnel et inscrite dans une temporalité "autre", propre au sens plus authentique du flux temporel. Sur Dostoïevski, voir Chiara Palermo, « Un mysticisme athée. Esquisse du problème du mal chez Dostoïevski et Merleau-Ponty » dans Natalia Leclerc (dir.), *Dostoïevski et la force du mal*, L'Harmattan, 2016 (à paraître).

Les mots comme des images : l'autonomie du langage

La tension de l'œuvre se déploie dans l'utilisation de l'*inconscient*, de la *mémoire*, constitutifs de l'histoire narrée, mais avant tout dans l'utilisation du *langage* doublé et chargé du poids du souvenir et d'un désir non formulé. Le langage est lui-même porteur de la doublure onirique qui constitue la narration. Le poids du mot attire l'attention du lecteur et résonne avec la dimension fictive et le flou du souvenir de l'écrivain : le paysage est ainsi révélé par une juxtaposition de mots réclamant un ailleurs et une présentation d'images différentes obtenues par ces mêmes mots. Ainsi le langage forme une réalité en transformation, ambiguë, brisant nos certitudes. Cependant, loin de se réduire à une simple tautologie (ce qui impliquerait une résignation au non-sens) les mots ne sont pas non plus interprétables à travers une logique de représentation. Au contraire, ils répondent par leur mouvement au *faire sens* du monde, un *faire sens* imminent, jamais accompli. Claude Simon n'observe pas une forme mais la transformation de chaque forme. À travers ce devenir, il nous livre une succession d'actions en discontinu, comme s'il projetait une série de diapositives. Son écriture est chargée de *longues phrases* où les incises s'accumulent et s'imbriquent, où les contrastes de chaque description se multiplient par le biais des échos et des contrastes « autres », en train de se produire. Dans ce contexte, l'autonomie du mot est projetée telle une arme, car celui-ci nous blesse par le cheminement aveugle auquel il nous contraint : le mot fait image, mais une image annonçant une *présence* plus qu'une *représentation*, et le temps présent devient le temps de l'image qui devance l'action. L'inconscient et la mémoire du protagoniste sont présents comme une doublure de ce paysage visuel, obtenu par la tension créée entre les mots et les résonances non formulées de ces mots.

Les contrastes s'expriment ainsi par le style du roman lui-même. Le jeu rhétorique de l'oxymore est utilisé de façon obsessionnelle : il suffit de penser à l'« avancer immobiles » des cavaliers (p. 1035⁷), à la « vacuité » dans laquelle vit la mère du protagoniste (p. 1081), au « barbare policé » (p. 1082), antithétique construction des caractères humains, ou bien à la « patience, l'obstination » (p. 1085), la relation au destin étant construite elle-même sur une obstination (p. 1183) désignant les forces contraires de l'abnégation et de l'individuation ; autre exemple d'oxymore : l'« éloquente signature »

7. Ici et dans la suite, les références à *L'Acacia* sont faites dans l'édition Pléiade des œuvres de Simon (*Ceuvres II*, Gallimard, 2013). Sur l'utilisation du langage, voir Llewelin Brown, « Nom et tressage : *L'Acacia* de Claude Simon », *Littérature*, n° 123 (« Roman Fiction »), 2001, p. 35-43.

d'une carte postale par ailleurs muette (p. 1086). La narration est inlassablement structurée par la métonymie, le personnage toujours indiqué indirectement, par le paysage qui l'entoure, par un objet, par une langue anonyme et en mouvement « de sensations », construite sur des couches sensibles, les fragments d'une unité qui reste indivisible dans ses mouvements contraires. Les « immobiles et froides constellations » (p. 1099) et la « mince ligne immobile de la terre à l'horizon grossissant peu à peu » (*ibid.*) rythment le devenir d'une *différenciation* « inexorable », lente, profonde, celle de la séparation et du voyage qui est le voyage du lecteur⁸.

Par ailleurs, l'utilisation de la ponctuation détermine les contrastes : c'est le cas des nombreuses parenthèses renvoyant vers d'autres pensées et faisant perdre le fil du récit tout en fournissant les images d'une réalité instable, fragile et fragmentée. Comme le souligne David Zemmour, la particularité du texte simonien tient d'abord à son aspect physique, elle est constituée de blocs textuels monolithiques faisant appel à une expérience sensorielle ; avant d'être lu, le texte doit être reconnu par sa présence massive et matérielle⁹.

Cette sensation de désorientation éprouvée par le lecteur est aussi renforcée par les dialogues, souvent interrompus au milieu d'une conversation ou bien surgissant de façon inattendue : dans le récit de la vie du jeune peintre cubiste, le dialogue semble surgir d'un univers onirique, au milieu de descriptions émergeant comme chuchotées par une personne à demi éveillée. Le narrateur donne au lecteur l'illusion d'un retour à une forme de narration plus classique, mais loin d'éclairer l'histoire, ces dialogues constituent eux aussi une critique de notre volonté de saisir une signification. Un exemple de ces doublures qui forment les contrastes au sein des dialogues est à saisir dans la situation où le compagnon de voyage mexicain s'adresse ironiquement au peintre cubiste, en lui rappelant qu'il a fait des études de philosophie (p. 1117). La logique des explications données est totalement subvertie par le contexte de la guerre – les systèmes philosophiques n'y ont plus leur place. Ainsi, le contraste entre un retour à une forme narrative plus classique, comme le dialogue, et la perte de la narration classique se trouve doublé par le contraste entre la référence à une possible confiance

8. Voir *L'Acacia*, p. 1099-1100. Le mot « immobile » est utilisé avec obsession de manière à souligner la lenteur inexorable d'un mouvement qu'on ne peut pas arrêter, car il nous dépasse. Cette lenteur inexorable contient une violence de forces contraires.

9. D. Zemmour, *Une syntaxe du sensible, Claude Simon et l'écriture de la perception*, éd. cit., p. 21.

en la raison – la philosophie – et une situation impliquant l'absurdité de la raison – la guerre, révélée dans toute son épaisseur de non-signification.

Encore une fois, c'est le *langage des images* qui structure cette notion d'absurdité par des transitions abruptes : des périodes différentes sont reliées entre elles par une gamme de ressemblances données en résonance avec la douleur de la séparation ou la grossière obstination de la vie. Et par les mots, au-delà de toute réflexion, advient le don d'une plénitude sensorielle : un dernier contraste extrême entre une vie s'évanouissant et une complète présence de la vie à elle-même.

Chez Claude Simon, l'imaginaire est toujours la dimension d'un *temps discontinu*, qui par sa tension peut traduire la tension propre au réel sans synthèse opérée par la conscience de l'auteur. En revanche, la discontinuité entre les mots et la narration est accompagnée ainsi par la *discontinuité des émotions* – leur fragmentation évoquée plus haut. Elle est en cela l'objectif de l'auteur : obtenue au moyen d'une discontinuité des images en contraste, chaque image créée porte en elle ce contraste laissant deux choses contradictoires advenir de manière *simultanée*, ce qui fait alors émerger un seul présent, hors du temps chronologique et dépassant le temps de la succession : une *compression* du sens empêche l'ordre causal et l'instant avant-après des faits en créant une image à caractère de hiéroglyphe¹⁰.

L'intersection des histoires : advenir simultané des événements

C'est grâce aux tensions provoquées par les images, entre immobilité et mouvement, que l'artiste exprime une ambiguïté du réel constitutive de ce dernier et nous donne sa conception bien particulière de la temporalité : le simultané de plusieurs contextes narratifs. Voici quelques exemples des thèmes accentuant cette dimension axée sur les contrastes : d'un côté, le père mourant et le fils qui pourra finalement échapper à la mort. Nous voilà face à des différences sociales exacerbées dans l'histoire du père paysan montagnard athée, menant une vie laborieuse et austère, attaché à la promotion sociale et culturelle, avec l'image récurrente de la *boue*, celle des difficultés et des *accidents* de son parcours ; de l'autre côté, la bourgeoisie chrétienne sensuelle, habituée au luxe, exemplifiée par l'image de la tasse de chocolat espagnol qui fait tenir debout la petite cuillère sans qu'elle touche le bord. Une société vouée à la décadence. En outre, autre contraste, la mère du

10. Sur l'écriture comme hiéroglyphe, voir M. Merleau-Ponty, *Notes de cours*, éd. cit., p. 203.

narrateur est l'arrière-petite-fille d'un général d'Empire, et le père a dans sa famille un arrière-grand-oncle qui s'est tenu caché durant cinq ans dans les bois pour échapper aux gendarmes, qui passaient alors les campagnes au peigne fin à la recherche de jeunes paysans (p. 1049).

Dès le début de la narration, cette logique opposant deux contextes différents de narration en simultané provoque une désorientation du lecteur. La dépossession du cadre narratif est exacerbée par la perception du temps devenu non ordinaire, du fait de cet acheminement du lecteur au cours d'un voyage dont il ne connaît pas l'objectif. Le manque de linéarité cause-effet rend impossible l'ancrage d'un point de vue unique sur les choses ou d'un point de repère chronologique. Quand ce dernier est fourni par le titre des chapitres ou par les datations des cartes postales indiquant également un lieu précis, le lecteur reste étrangement dubitatif; il cherche à mettre ces indices en confrontation avec d'autres indications, comme au cours d'une enquête visant à déchiffrer un rébus. Les éléments reconnaissables sont alors chargés d'*opacité* dans le contexte: le lecteur se trouve englobé dans une structure où les résonances précèdent les « ponctuations » possibles, tout comme l'indication temporelle des événements. L'atmosphère à saisir demeure dans un constant « il ne sait pas encore », pour mentionner un événement qui s'est déjà produit au moment de la narration¹¹. Cela n'implique pas une « continuité » temporelle affranchie de la contingence, mais une « émergence » temporelle des images en simultané en dehors de la maîtrise de l'auteur, du narrateur-protagoniste et du lecteur.

Ainsi, quand les titres des chapitres désignent des références temporelles précises (1914, 1940, 1919, etc.), ces moments, par leur juxtaposition chronologique, sont évoqués dans le but de construire le temps du roman à leur point d'*intersection*, intersection entre leur contingence et le sens d'une narration au *présent* en train de s'établir. C'est pourquoi l'unité du roman se structure sur des fragments en expansion continue; elle est dotée d'une mobilité à l'intérieur même de ces références chronologiques, car le passé évoqué par l'écrivain est à son tour en train d'évoluer, donc en mouvement. Ainsi se juxtaposent la reconstruction de l'histoire familiale du père mort en 1914 et l'expérience de la guerre vécue par le narrateur, précisément en 1939 et 1940. Bref, la temporalité du roman n'est pas celle

11. Sur cette impossibilité de saisir l'action et sur la négation de la reconstruction narrative dans le récit, voir Jean-Yves Debreuille, « Un mouvement de feuilles. L'activité du lecteur dans *L'Acacia* (Claude Simon) », *Semen*, n° 11, 1999, <http://semen.revues.org/2865>.

d'une unité autre échappant aux circonstances réelles, mais bien au contraire elle revendique l'inhérence à la contingence des événements par la présence d'un détail – une date, un fait bien précis – tout en dépassant la fixité de ce détail, évoqué pour être inscrit dans un devenir, le devenir propre au roman, à sa signification non accomplie. Or, loin d'être « hors du temps », elle se trouve consignée en dehors de la linéarité du temps comme *succession*, pour construire ainsi, par ces images en mouvement, la temporalité de plusieurs ordres narratifs *simultanés*. Ces ordres demeurent fragmentaires et ne trahissent pas la discontinuité des émotions dont l'auteur se veut l'interprète.

La *généralité* des histoires par la *dépossession* du sujet

Notre analyse sur les contrastes des images et sur les ordres narratifs juxtaposés laisse sans réponse notre interrogation initiale. Comment se donne la *continuité* que l'auteur, cependant, pense reconstruire dans sa narration ? En effet, on peut être tenté de penser que le caractère fragmentaire des récits narratifs simultanés est soumis à la linéarité du récit autobiographique, seule intervention capable d'une synthèse des récits concernant l'histoire du père et de la mère. En revanche, sur l'expérience propre au narrateur se construit un autre élément de la discontinuité temporelle qu'il faut analyser ici : la *dépossession de l'auteur*¹².

Il est extrêmement intéressant de constater que, d'une part, le contexte connaît toujours deux directions simultanées d'un seul et unique tissu narratif qui est la vie de l'écrivain. D'autre part, son expérience autobiographique, loin de résulter d'une synthèse des différents contrastes évoqués, demeure elle aussi exposée à des directions contraires sans éclairer la narration d'un point de vue unique. L'expérience autobiographique est en effet dépossédée, c'est-à-dire mise à distance, par l'utilisation de la *troisième personne* et par l'*absence d'un nom propre* pour le protagoniste. D'ailleurs, non seulement le protagoniste est privé de nom propre, mais la structuration du texte est entièrement axée sur cet anonymat. Ainsi, l'autobiographie, outre sa fonction de délimitation du champ de la narration, ouvre sur la vie qui traverse l'auteur au-delà de sa biographie et ouvre les autres récits à un *débordement anonyme*, dans une atmosphère précaire où chaque narration peut appartenir à un autre. C'est bien cela qui fait jouer un espace « d'intersection » tel que le définit Simon, en le comparant aux intersections des ensembles mathématiques : les lieux re-

12. Voir Mireille Calle-Gruber, « Claude Simon : le temps, l'écriture », *Littérature*, n° 83, 1991, p. 31-42.

grounant des *qualités communes provenant de contextes différents*¹³. Ainsi, dans le roman *L'Acacia*, l'intersection se fait par la juxtaposition de l'arrivée du bateau ramenant le père et sa famille avec le départ du train qui emporte au front les mobilisés de 1940. Toutes les images émergent de cette temporalité « non-chronologique » sont bouleversantes, hallucinées et précises *simultanément*. Les scènes glissent les unes sur les autres et dans cet enchevêtrement nous convoquent à leurs détails. Le temps de l'écriture forme donc un « nœud rythmique » entre un temps phénoménologique – celui du vécu du narrateur – et le temps de l'événement *singulier* raconté excédant celui qui le raconte; le temps de l'écriture demeure inscrit entre le sens de l'Histoire collective – toujours avant ou après – et le faire-sens d'un *individu* dont l'histoire n'est pas définie¹⁴.

Ce nœud se constitue autour de la *nécessité* de l'écriture, de son aspiration à rendre cette dimension simultanée, comme si l'écriture détenait en elle sa nécessité au-delà de l'auteur et au-delà de *sa* mémoire. L'autobiographie est donc davantage un prétexte qu'un objectif. Elle est dépassée par une narration *anonyme se réclamant d'autres mémoires*, seule capable de s'affranchir d'un point de vue unique et de replacer le lecteur dans le mouvement de cette temporalité immaîtrisable, dépassant la continuité du flux temporel de la conscience de l'auteur. Les contours de ce dernier deviennent donc flous et débordent dans des récits parallèles « en train de se faire » et soumis à aucune réélaboration définie: les histoires parallèles ne sont pas accomplies et se structurent au *présent comme l'histoire du narrateur*.

Nous voici en présence d'une multiplicité de récits: celui du père, qui échappe au destin de pauvre instituteur en épousant « l'inaccessible princesse », et celui du fils nommé « l'orphelin », « l'étudiant en cubisme », « le brigadier », « le cavalier » durant la guerre de 1940, « le prisonnier » dans un camp en Allemagne, « l'évadé » revenant à la maison ancestrale – à son tour un vieil homme. Le nom se réduit à quelque chose d'étrange pour le narrateur: ce nom du fils est « le même qui figurait sur les petits rectangles de papier au bas desquels il n'avait jamais eu qu'à apposer sa signature pour qu'un obligeant caissier lui compte une liasse de billets de banque » (p. 1128), le même nom qu'on retrouve sur la carte d'un parti politique prônant la suppression des banques ou encore sur une carte d'étudiant: les contrastes se

13. *Ibid.*

14. Sur cette expression du « rythme » de l'œuvre, voir M. Calle-Gruber, *Le Grand Temps: essai sur l'œuvre de Claude Simon*, Villeneuve-d'Ascq, PU du Septentrion, « Perspectives », p. 149-166.

multiplient par l'identité qui fait paradoxalement surgir ces différences d'un même nom, toujours étranger à celui qui narre (p. 1121 et *sq.*). La mère non plus n'a pas de nom, elle est « l'inaccessible princesse, l'indolente et oisive sultane », (p. 1143). Ces personnages échappant à un nom propre constituent déjà, en soi, une dépossession par rapport au récit autobiographique, mais c'est avant tout l'alternance des moments de narration se référant à ces histoires différentes qui produit un contraste. Le contraste, déjà assez marqué, entre l'histoire collective et l'histoire individuelle dont le narrateur explore les croisements, devient également un contraste chronologique sur lequel tout effort visant à préserver une linéarité de la part du lecteur s'avère vain.

Or, l'ordre et la continuité recherchés par Simon doivent naître de ce « magma », suivant la définition merleau-pontienne. Le magma est une compression des événements contraires dans une densité qui précède leur distinction. Ainsi, chez Simon, cette indivisibilité des faits, loin de constituer un chaos, possède d'elle-même *un rythme vivant qui précède les deux récits* ainsi que la séparation entre le narrateur et les autres histoires parallèles. Le magma de la temporalité chez Simon tient dans le lien du narrateur à autrui et dans le sens des événements formulés par ce lien, précédant le sens de l'autobiographie comme de l'Histoire collective. Ce rythme n'est ni un ordre donné par la conscience de l'auteur, lui-même dépossédé de son expérience en première personne, ni un ordre reconstruit artificiellement par l'œuvre au-delà du réel. Pour autant, ce rythme est un ordre spontané de la vie construit au croisement des événements sans aucune synthèse constitutive ni de la part du lecteur, ni du fait de la conscience de l'auteur. Dès lors, on peut affirmer que la seule continuité dont le roman soit dépositaire se situe dans la résonance des récits, l'écho des mots; ainsi, « le sens » du roman n'est pas constitué par le fil narratif mais par la résonance des mémoires. *L'Acacia*, par son titre, offre cette correspondance: auprès d'un arbre écrit le fils et au pied d'un arbre « le corps encore chaud » du père mort a été « adossé » (p. 1043). Selon l'analyse de Mireille Calle-Gruber, l'entreprise du narrateur – le fils – d'engendrer le père par l'histoire qui doit redonner vie à cet homme disparu, demeure une entreprise infinie, c'est-à-dire sans issue, car le père reste sans nom, ce qui empêche de poser un point final à l'histoire sans constituer non plus un échec¹⁵. Le fils perd le père, la narration commence par un premier chapitre évoquant le tombeau de deux offi-

15. Voir *ibid.*, p. 162.

ciers français non identifiés, et se termine par ce désir de peindre le moindre détail (voir p. 1020 et p. 1246). La réalité sans nom n'est ni une, ni double, elle est l'intervalle qui permet l'assemblage, une *généralité* qui n'élimine pas les paradoxes, ne résout guère les hétéronomies à l'œuvre dans l'écriture; de cette généralité surgit tout détail et toute ponctuation possible¹⁶.

L'Acacia se termine où le roman *Histoire* commence: l'arbre tutélaire dont le feuillage frémit devant la fenêtre de l'auteur ouvre le roman sur une métaphore où les feuilles tremblent, rappelant la plume de l'auteur. Un seul et même souffle va parcourir l'histoire de *L'Acacia*, structurant l'unité du roman au-delà des événements; tout ce travail constitue lui-même un fragment d'une œuvre unique, une *vie dans sa généralité* palpitante au sein des romans de Claude Simon, au-delà du vécu de l'auteur.

L'œuvre et le temps de l'œuvre échappent à la dualité d'une unité formelle opposée à la vie, et nous exposent à la contingence de l'unité de l'œuvre et du vécu de l'auteur, comme de nos convictions et de notre vécu. L'autobiographie devient donc la dimension d'une *vérité sur l'auteur* se donnant seulement par écart du récit avec lui-même. Dans une dimension ordinaire, l'image de la réalité peut être donnée avec des contours précis, tandis qu'à la vérité cela n'a « ni formes définies, ni noms, ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, ni sens, ni consistance sinon celle, visqueuse, trouble, molle, indécise », comme l'écrit Simon (p. 1187).

Les figures et les actions sont floues et la vérité dans *L'Acacia* ne se situe pas dans le rapport dialectique entre une histoire collective et une histoire personnelle définies: la vérité est *créée* dans l'écriture elle-même, porteuse des *écarts* et de l'opacité des histoires. Telle la vérité de l'expérience, l'écriture se déroule à travers une *impossibilité de ponctuation et de définition*; la vérité est donc toujours sans synthèse, dans l'écart de la parole avec elle-même plus que dans la parole prononcée, dans l'écart du sujet avec lui-même plus que dans le flux de sa conscience. Cet enchevêtrement des histoires est ainsi une sorte de « promiscuité des hommes » décrite par Merleau-Ponty dans son commentaire elliptique.

16. La *prégnance* de cette généralité sera pour Merleau-Ponty une source d'inspiration dans la conception d'une nouvelle ontologie.

VERS UNE ONTOLOGIE DE LA *CHAIR* – LE SUJET COMME « CREUX »

La dimension du simultané décrite par Merleau-Ponty n'est pas éloignée de la temporalité de Simon ici explorée. La réflexion du philosophe sur le statut ontologique du sensible explore les notions d'*espace-temps* et d'être d'*indivision* pour retrouver une notion de l'homme et de sa vérité très proche de l'imaginaire de *L'Acacia* que nous venons de décrire. Pour bien saisir la proximité de ces deux réflexions, revenons à la pensée de Merleau-Ponty et à la notion de profondeur telle qu'elle est traitée dans *Le Visible et l'invisible*, dans une note rédigée à l'époque de son cours sur Claude Simon. Selon Merleau-Ponty, donc, la profondeur est :

le moyen qu'ont les choses de rester nettes, de rester choses, tout en n'étant pas ce que je regarde actuellement. C'est la dimension par excellence du simultané. Sans elle, il n'y aurait pas un monde ou de l'Être, il n'y aurait qu'une zone mobile de netteté qui ne pourrait se porter ici sans quitter tout le reste, – et une « synthèse » de ces « vues ». Au lieu que, par la profondeur, elles coexistent de proche en proche, elles glissent l'une dans l'autre et s'intègrent. C'est donc elle qui fait que les choses ont une chair : c'est-à-dire opposent à mon inspection des obstacles [...]. Le regard ne vainc pas la profondeur, il la tourne. [...] C'est en général, et par une propriété du champ, que [l']identification de deux vues impossibles est faite, et parce que la profondeur m'est ouverte, parce que j'ai cette dimension pour y déplacer mon regard, cette *ouverture-là*¹⁷ –

L'ouverture permet un mouvement qui est déjà expression de l'Être. Deux vues « impossibles » coexistent ainsi, comme dans l'espace pictural, par le *rythme d'ensemble* que présente le tableau. De la même manière, dans la perception, la cohésion du *simultané* n'est pas indistinction mais *empiètement* au sein d'un Être d'indivision¹⁸. Le chiasme est une figure rhétorique impliquant le renversement de ses éléments. Du grec *chiazein* (littéralement : mettre en forme de croix), elle implique la correspondance entre le premier et le dernier terme, entre le deuxième et le troisième. C'est un renversement d'espace et de temps qui implique selon Merleau-Ponty un mouvement jamais accompli, toujours imminent : ce mouvement est le tissu du réel que le philosophe nomme la *chair*.

En ce sens, on peut comprendre que pour Merleau-Ponty il faille voir le sujet chez Simon comme en ex-stase, car précisément *hors de lui*, de même

17. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, Gallimard, « Tel », 2001 [1964], p. 268-269 (c'est l'auteur qui souligne).

18. Merleau-Ponty : « Les chevaux du *Derby d'Epson* de Géricault courent sur la toile, dans une posture pourtant qu'aucun cheval au galop n'a jamais prise » (*L'Œil et l'esprit*, Gallimard, Folio, 2004 [1960], p. 80, et *Notes de cours*, éd. cit., p. 172).

que la chair dont il est la présentification est une chair en excès d'elle-même, en procès de différenciation. La chair est pour Merleau-Ponty cette temporalité propre au roman que nous venons d'explorer.

Ce point est fondamental car il fait considérer *le temps et le mouvement au-delà de leur saisissement dans la conscience*. La simultanéité que Merleau-Ponty décrit dans la profondeur doit dès lors être davantage un *empiètement* qu'une coïncidence, car elle est toujours *imminente*. Elle révèle la réversibilité de la dimension temporelle, du passé et du présent, du présent et de l'avenir, tout comme la réversibilité du temps et de l'espace, sans que la conscience doive pour autant opérer ce que Husserl appelait une rétention intentionnelle¹⁹. Merleau-Ponty fonde sa critique à l'égard de Husserl sur le désir de tirer les conséquences de ses idées, jusqu'à un véritable dépassement de la méthode phénoménologique. Merleau-Ponty veut saisir le *phénomène propre* de la rétention temporelle non par l'écart – du passé au présent, du présent au futur – mais par la *simultanéité* qui seule peut nous installer dans la phénoménalité d'un écoulement du temps²⁰. Il explique que « l'*Ablaufphänomen* que Husserl décrit et thématise contient en lui-même tout autre chose : il contient la "simultanéité", le *passage*, le *nunc stans* [...], l'immersion dans un Être de transcendance irréductible aux "perspectives" de la "conscience"²¹ ». C'est aussi ce phénomène qui donne la *profondeur* comme transcendance constitutive de la dimension sensible, qui fait également son *épaisseur inépuisable* et le tissu qui nous relie : le sujet se constitue par sa *propre inhérence* à cette dimension sensible et par l'opacité de sa manière de connaître, car il est lui-même « sentant » et sensible, voyant et visible dans un monde sensible et visible. Selon Merleau-Ponty, on l'a dit, « les choses ont une chair : c'est-à-dire opposent à mon inspection des obstacles », c'est-à-dire non pas une transcendance qui pourrait, en principe, être progressivement éliminée, mais une transcendance qui, de par son propre obstacle, est elle-même l'être comme chair. C'est par cette notion que Merleau-Ponty pense une continuité entre l'homme et le monde. Par là, il conçoit une nouvelle ontologie : la chair comme définition de l'être qui relie le sujet au tissu du monde. Elle est l'ordre spontané de ce tissu entre l'homme et le monde avant la constitution d'un ordre du sensible opérée par une conscience. Dans une sorte d'intentionnalité inversée, les

19. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, *op.cit.*, p. 292.

20. Voir Barbara Formis, « Un soi-inachevé : pour une perception esthétique du corps en mouvement », *Alter*, n° 5 (« L'Image et l'œuvre d'art »), 2007, p. 235.

21. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, éd. cit., p. 292.

choses ont d'elles-mêmes un *rythme*, une résonance qui rend ensuite possible notre connaissance²².

La donation « par esquisses » formulée par la théorie husserlienne de la perception restait tributaire de l'horizon théorique d'une « Présence » sans reste, d'une plénitude ontologique de « l'objet-index » ou de l'objet comme point géométral de la série perspective de ses esquisses²³. Pour Merleau-Ponty, au contraire, la perception est par principe *mouvement* et *simultanéité imminente*: « Unité du monde, l'unité du percevant est cette unité *vivante* de déplacements compensés²⁴. » Sur le modèle de la réversibilité d'un sentant-senti, la *priorité* du mouvement sur le mouvant et le mobile recèle d'autres conséquences ontologiques: « Rétablir une vue verticale-perceptive du monde et de l'être » contre une vision objectivante ou idéaliste. À ce sujet, Merleau-Ponty écrit encore: « L'analyse intentionnelle qui essaie de composer les champs avec des fils intentionnels ne voit pas que les fils sont des émanations et des idéalizations d'un tissu, des différenciations du tissu », ce tissu qui est *premier* et constitue la dimension même de la « profondeur ». En effet, comment définir alors le sujet si ce tissu du sensible dont il fait partie est toujours en mouvement, s'il est pris dans cet « écoulement »? Pour Merleau-Ponty, dans la dimension ontologique de la chair, le sujet est « au creux d'un tourbillon d'ontogenèse qui projette et distribue les espaces et les temps », c'est-à-dire les espaces et les temps comme horizons empiétant les uns sur les autres. Il se donne avant tout dans la perte d'un point de vue unique car son instabilité est constitutive de cette unité non plus entendue comme « contiguïté » dans la conscience, mais comme creux entre l'espace et la modulation de l'espace par la signification, entre le temps contingent et sa durée. Le sujet est un « creux » car, incapable d'avoir prise sur le monde, il se situe dans un tourbillon en différenciation constitutif de nos significations et de nos « ponctuations » dans l'espace et le temps.

Il s'agit à présent de saisir une résonance entre ce projet merleau-pontien et la tentative de Claude Simon de donner, par « le temps au présent », une épaisseur du sensible qui ne soit tributaire ni d'une notion de *présent* s'établissant dans l'horizon d'une immanence sans reste, ni d'une synthèse opérée par une conscience transcendantale. Il s'agit de déceler dans l'usage du participe

22. Sur cette notion de l'intentionnalité inverse, voir Eliane Escoubas, « La question de l'œuvre d'art: Merleau-Ponty et Heidegger », Marc Richir et Etienne Tassin (dir.), *Merleau-Ponty: Phénoménologie et expériences*, Grenoble, Million, 1992, p. 123-138.

23. Voir Pierre Rodrigo, *L'Intentionnalité créatrice*, Vrin, 2009, p. 210-211.

24. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, éd. cit., p. 280 (nous soulignons). *Ibid.* pour les citations suivantes. Voir aussi *Notes de cours*, éd. cit., p. 200.

présent un temps *en train de se faire*, sans trahir la dimension fragmentaire des émotions ni la soumettre à la continuité d'un flux en succession.

La posture des sujets simoniens est une posture prise dans la *durée*, dans le voyage, qu'on ne peut saisir sinon par un mouvement qui est celui du chiasme spatio-temporel même, pour reprendre la définition de Merleau-Ponty. C'est-à-dire que dans les figures de *L'Acacia*, l'épaisseur du sensible n'est pas une dimension restituée par la mémoire du protagoniste, mais plutôt une *dimension première* et enveloppante, une réversibilité *précédant la conscience du narrateur*, sans que cette dernière puisse prendre possession de l'écoulement spatio-temporel qui en dérive. D'où la difficulté de penser le roman comme une autobiographie, car la maîtrise du narrateur sur les événements semble être brisée par la complexité à laquelle nous sommes confrontés.

Pour éclairer la définition de la profondeur donnée par Merleau-Ponty, et pour comprendre sa résonance avec le projet littéraire de l'écrivain, revenons aux déformations et aux paradoxes des figures de Simon. L'objet de ce dernier n'est pas de restituer ces figures dans le temps mais de montrer une *temporalité* qui ne peut exister sans elles. Le « garçon », « le brigadier », « le vieil homme » sont le *temps* incarnant des formes par ses différenciations. Les mouvements asymétriques et les distorsions de la narration qui s'en suivent expriment une rotation du temps qui comprime les figures dans son cycle. Cette compression et cette ambiguïté sont en fait *constitutives* de la perte et de la séparation immaîtrisables comme de la permanence de notre vision par la *profondeur*, au sens merleau-pontien du terme. Ainsi, les deux sœurs qui vivent par procuration pour leur frère traversent le roman d'une guerre à l'autre. Leur présence peut être alors hors du temps ordinaire, mais par les signes que le temps laisse sur leur visage, sur « les yeux soulignés de poches », par la situation immuable de leur destin d'austérité soumise au mouvement de la vie, elles expriment le temps dans sa simultanéité la plus authentique. La *distorsion* de leur visage est le *mouvement* du temps souligné dans leur renfermement *immobile*: devant la tombe des deux officiers, « 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 leurs immobiles visages ravinés, leurs yeux soulignés de poches, bordés de rose, couleur de faïence et taris » (p. 1021). Dans une autre description, les figures des deux sœurs réapparaissent dans leur immobilité: on les voit coudre les chemises du frère ou dormant « sous les étouffantes moustiquaires » (p. 1143) dans leurs pyjamas, ou encore im-

mobiles avec leur regard fixe (p. 1212), leur chair en train de se « dessécher » (p. 1202), avec leurs « visages usés » (p. 1100), traversés par le temps. Elles sont en effet *traversées* par une temporalité qui les dépasse, sans posséder le sens ni l'équilibre fragile de leur existence.

Par ailleurs, comme le rappelle Merleau-Ponty dans ses notes de cours sur Claude Simon, la temporalité « est le contact avec les choses », porteur d'un « durable » traversant le temps, reliant l'homme à l'étoffe sensible du monde²⁵. Dans *L'Acacia*, la dépossession de toute maîtrise humaine est donnée par une présence « animée » de la nature. La terre est « exigeante » (p. 1037), « la boue jaune », « comme si elle (la nature) sécrétait une sorte de bave » (p. 1031), ou « la pluie toujours aussi drue, constante, impitoyable » (p. 1158), attaquant sans préavis comme une force ennemie, ces figures sont constitutives d'un chiasme avec les choses dont la littérature de Claude Simon est exemplaire. Ainsi, l'individu traduit une réversibilité imminente avec le monde, par ce « magma de sensations » (p. 1061). Ce magma devient une force anonyme qui relie les hommes, comme un cri n'ayant pas de sujet, car une trame invisible le constitue « comme une simple vibration de l'air » (p. 1035) qui dépasse le sujet.

La temporalité de cette animation ne connaît jamais de nom propre, ni pour Simon ni pour Merleau-Ponty. Sur ce point le philosophe confronte l'écriture de Simon avec celle de Proust, car ce dernier « est l'écrivain vivant et passant à l'œuvre, le récit de ce passage constituant l'œuvre même » tandis que chez Simon, le récit est donné par quelqu'un « qui n'a pas tout vu²⁶ », quelqu'un qui est dépossédé par son projet d'écriture, qui fait, avec les autres personnages, partie d'un magma qui le possède.

Or, partant de cette réflexion, nous pouvons affirmer que Claude Simon accompagne le travail fondamental accompli par Merleau-Ponty pour formuler un problème qui se trouve au cœur de la réflexion de ses dernières années : la question de « l'humanisme », c'est-à-dire comment repenser l'homme, sa responsabilité, sans transparence mais dans son inhérence à la dimension sensible qu'il définit comme « la profondeur ». Il existe une difficulté fondamentale à penser une « appartenance » entre des individus lorsque le tissu commun qui les relie est lui aussi *mouvement*. Il s'agit là d'un problème qui reste capital pour le philosophe car il nous faut reconnaître

25. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours*, éd. cit., p. 211.

26. *Ibid.*, p. 215-216. Voir aussi « Merleau-Ponty répond à Claude Simon, "Écrivain et penseur" (23 mars 1961) », *Critique* n° 414, nov. 1981, p. 1147-1148.

que par l'humanisme inauguré par la chair, nous sommes en présence de quelque chose qui relève de « l'inhumain ». Le fondement de l'homme se trouve être, en effet, le chiasme qui le relie aux choses, et donc à ce qui précède la définition usuelle de l'homme²⁷. Sortir du nom propre pour Merleau-Ponty est le point de départ d'une réflexion qui refuse tout humanisme glissant dans l'idéalisme. Dans une note de travail dédiée à la question du politique, Merleau-Ponty formule le problème fondamental de la philosophie comme suit : « elle ne peut être prise totale et active, possession intellectuelle, puisque ce qu'il y a à saisir est une dépossession – Elle n'est pas *au-dessus* de la vie, en surplomb. Elle est au-dessous. Elle est l'épreuve simultanée du prenant et du pris dans tous les ordres²⁸ ». Il s'agit de penser le surgissement simultané du sujet et du monde et de leur dimension spatio-temporelle, dans une co-naissance et dans une relation d'activité et passivité du sujet connaissant²⁹. Ce qui signifie que la philosophie doit repenser les problèmes de l'homme à partir d'un fond « inhumain », qu'elle doit donc repenser ses catégories à partir d'un sens se faisant au-delà de la maîtrise humaine en nous invitant à remettre en discussion nos convictions par son mouvement toujours en train de s'accomplir. Comme le montre Claude Simon, il faut alors entendre le chiasme entre l'homme et cet inhumain comme la seule autobiographie possible : celle qui n'a *pas de nom propre*, dans un devenir qui dépasse la continuité d'un flux temporel déployé par la conscience de l'auteur et qui reste, avec son participe présent, en train de se faire.

Dans *L'Acacia*, la multiplication des centres de perspective et l'enchevêtrement quasi-inextricable des images avec la juxtaposition des niveaux énonciatifs et des événements en simultané, nous montrent une structure archaïque de la *temporalité* : un participe présent indiquant une vérité toujours provisoire, chargée de présent et d'avenir qui indique notre relation primordiale au monde dans sa généralité et dans le devenir constitutif de nos perceptions.

27. Sur l'« inhumain », il faut bien sûr se référer à Jean-François Lyotard, *L'Inhumain*, Galilée, 1988. Mauro Carbone discute la pensée de Lyotard, notamment dans sa critique de Merleau-Ponty (voir *Il Sensibile et l'eccedente. Mondo estetico, arte, pensiero*, Milano, Guerini, 1996).

28. M. Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, éd. cit., p. 313. Pour un commentaire plus approfondi de cette note, notamment sur la définition du sujet comme « creux » chez Merleau-Ponty, voir les analyses de M. Carbone dans *La Chair des images. Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Vrin, 2011, p. 152-162.

29. Sur la notion de co-naissance, voir Paul Claudel « Traité de la co-naissance au monde et de soi-même », Gallimard, 1984 [1907]. Sur l'influence que cette notion acquiert chez Merleau-Ponty voir Emmanuel de Saint-Aubert, *Du lien des êtres aux éléments de l'Être. Merleau-Ponty au tournant des années 1945-1951*, Vrin, 2004, p. 234 et sq.

L'auteur ne nous offre pas de réponse sur le mystère de notre dimension temporelle mais nous invite, comme Merleau-Ponty, à repenser nos catégories « empiriques », comme celles de sujet et d'objet, de figure et de fond, de présent et de passé, *dissimulant* la complexité de notre condition originare. L'art de Claude Simon rend alors la complexité fondamentale des images « spectrales » qui *structurent* notre rapport au *réel*³⁰ : « la chair du monde » où l'histoire personnelle et l'histoire collective palpitent dans le même tissu. Ceci est un magma qui « n'est pas seulement désordre, hasard, déraison. C'est aussi bien excès de sens. Une sorte de surplus de sens qui vient aux paroles et actions humaines, comme si elles ne pouvaient s'en empêcher³¹ ».

30. Sur ce « symbolisme originare » de notre expérience formulé par Merleau-Ponty en relation avec l'imaginaire et le politique, voir Guillaume Carron, *La Désillusion créatrice. Merleau-Ponty et l'expérience du réel*, Genève, MétisPresses, 2014.

31. M. Merleau-Ponty, *Notes de cours*, éd. cit., p. 212.