# Introduction

Comme nombre d'écrivains marqués par les guerres et leur escorte de discours euphémisants ou idéalisants qui en masquaient l'horreur physique, Claude Simon s'est attaché à un retour à la « matière »[1]. Son écriture scrute l'expérience vécue au ras du corps dans lequel elle s'est effectuée. Les troubles d'une vision limitée ou, au contraire, l'acuité des perceptions sensorielles en situation de crise, constituent des motifs récurrents de son œuvre. La dimension animale de l'homme ramené à ses instincts archaïques, à ses besoins ou à ses fonctions organiques, y est régulièrement rappelée, mettant à mal toute approche surplombante. La puissance des sensations, la jouissance procurée par les sens, odeur de terre humide, chant d'un oiseau, soleil ou pluie sur la peau, « la chair sans mensonge »[2], telle qu'elle peut s'éprouver dans la relation sexuelle, forment l'essentiel de ses livres dont il a indiqué : « la sensation, c'est primordial »[3]. Cette place du corps, cette manière de décrire sensuellement l'entrelacement de la chair de l'homme et de celle du monde a été aperçue dès les premiers textes par Maurice Merleau-Ponty[4]. Depuis, d'importantes études ont été menées interrogeant le « féminin et le masculin »[5], l'espace

1. Voir Claude Simon, entretien avec Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989, repris dans *Cahiers Claude Simon*, nº 11, 2016, *Relire "L'Acacia"*, Joëlle Gleize, David Zemmour (dir.), p. 23.
2. Claude Simon, *L'Acacia* [Paris, Minuit, 1989], in *Œuvres II*, Alastair B. Duncan (éd.), avec la collaboration de Bérénice Bonhomme et David Zemmour, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 586), 2013, p. 1241.
3. Claude Simon, entretien avec Philippe Sollers, *Le Monde*, 19 septembre 1997.
4. Voir Maurice Merleau-Ponty, « Notes de cours "Sur Claude Simon". Présentation et transcription par Stéphanie Ménasé et Jacques Neefs », *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, nº 6, 1994, p. 133-165.
5. *Claude Simon 2. L'Écriture du féminin / masculin*, textes réunis par Ralph Sarkonak, Paris – Caen, Lettres modernes Minard (La revue des lettres modernes. Série Claude Simon ; 2), 1997.

olfactif[6], les antinomies qui travaillent le « corps écrivant »[7], la sexualité et l'élémentaire[8] et le corps comme métaphore[9].

*

Dans ce numéro de la revue *Elseneur*, nous avons souhaité orienter de nouvelles analyses du corps en nous souvenant qu'en épigraphe du *Sacre du printemps*, Claude Simon avait placé cette citation de Descartes : « L'action et la passion ne laissent pas d'être toujours une même chose qui a ces deux noms »[10]. La passion est ainsi soustraite à la passivité soumise à laquelle elle est traditionnellement associée. Dans un premier temps, nous analyserons la passibilité du sujet simonien, aux prises et en lien avec le monde environnant – naturel ou historique. C'est bien à travers les passions du corps qu'il sent son inscription dans ce monde. Revenant à l'étymologie du mot lui-même, Michel Bertrand et Alain Froidevaux font surgir différents aspects de la souffrance ou de la douleur et orientent la réflexion vers les motifs du corps malade, blessé. Ils mettent en lumière sa vulnérabilité, son exposition aux rigueurs de la nature et aux violences guerrières. Les unes et les autres concourent à le dérégler. Michel Bertrand insiste sur ces corps soumis à l'épreuve des intempéries, confrontés aux risques mortels, pris dans un mouvement du temps qui les conduit à la dissolution et au néant. Claude Simon fait ressentir la fragilité de l'existence humaine dans tous ses romans où l'homme, dont l'impuissance est tout autant physique que mentale, en dépit de son endurance, apparaît comme un jouet dérisoire en butte à des forces naturelles. Les éléments qu'il affronte et leurs effets sensibles ne constituent pas un décor : ils jouent un rôle dans la construction de l'intrigue. La disproportion des forces entraîne un déséquilibre et induit une forme de résistance risible mais aussi poignante, comme l'illustre l'image du soldat ivre et nu qui apparaît au centre de *La Bataille de Pharsale* et qui intéresse Alain Froidevaux. Dans les romans de Claude Simon, les corps sont exposés, au double sens du terme : jetés dans le monde, ils sont soumis aux assauts du temps, météorologique et physique. Qu'il soit présenté immobile

6. Jean-Yves Laurichesse, *La Bataille des odeurs : l'espace olfactif des romans de Claude Simon*, Paris, L'Harmattan, 1998.
7. *Claude Simon : situations*, Paul Dirkx, Pascal Mougin (dir.), Lyon, ENS Éditions, 2011.
8. *Cahiers Claude Simon*, n° 12, 2017, *Corps et matière*, David Zemmour, Joëlle Gleize (dir.).
9. Voir Jean H. Duffy, « Corporéité, métaphore et image dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* de Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 9, 2014, Anne-Yvonne Julien (dir.), p. 117-141. Pour le corps comme lieu de connaissance, voir Cecilia Benaglia, « L'apprentissage de la culture à travers les techniques du corps : savoir anthropologique chez Claude Simon », *Cahiers Claude Simon*, n° 14, 2019, *Comment savoir ?*, Joëlle Gleize, David Zemmour (dir.), p. 181-194.
10. Claude Simon, *Le Sacre du printemps*, Paris, Calmann-Levy, 1954, p. 7.

ou en action, le corps – ici spécifiquement celui du guerrier – est investi de passions tristes, au sens spinoziste, comme d'un élan vital et d'un flux libidinal qui manifestent moins son application belliqueuse, démythifiée, que son implication existentielle.

*

Cette re-présentation des corps occupe le deuxième moment de ce volume. Nous avons repris à Mireille Calle-Gruber le titre de son article pour nommer cette deuxième partie : « Corps en scène ». En effet, les travaux de Mireille Calle-Gruber, de Martine Créac'h et de Geneviève Dubosclard portent tous trois sur les corps visibles et s'attachent aux liens entre description et dessin. Dans cette optique, les deux premières soulignent le rôle de la main dessinée et décrite comme manière de rappeler la matérialité du texte et l'engagement corporel que suppose toute écriture. Elles font ressortir le travail élaboré des manuscrits qui comportent des dessins en marge des textes ou au lieu des textes dont ils sont l'esquisse ou l'essai – au sens expérimental. Mireille Calle-Gruber rapporte aux dessins la description physique de la main qui lit et écrit dans *Les Géorgiques*. Doublée de son ombre portée, elle pointe le mixte de détresse et de souffrance, de perte et de don que donnent à voir les compositions plastiques de bois flottés photographiées par Claude Simon, et que suggère la fragmentation du texte.

La réflexion de Martine Créac'h porte d'une part sur la dimension artisanale de l'écriture, souvent revendiquée par Claude Simon qui décrit sa recherche scripturale comme un ajustement, un bricolage « à tâtons », d'autre part sur le tournant tactile qui, à partir des années 1930, réplique au courant surréaliste, fasciné par l'optique photographique. Geneviève Dubosclard tient compte également du processus du dessin en s'intéressant aux planches anatomiques que l'on peut lire dans *Les Corps conducteurs* et aux interférences qu'elles produisent sur les éléments diégétiques du roman mais aussi sur son registre, anti-mimétique. Ces planches et les descriptions d'écorchés, à prétention savante et didactique, entrent en particulier en résonance avec le cheminement d'un homme malade. Elles ont un effet déréalisant, dépassionnent le corps et interdisent tout pathos ; elles oscillent entre esprit de sérieux scientifique et mise à distance ludique de l'approche esthétique : sur l'une des planches, les parties génitales sont plus grandes que les matières cérébrales, rappelant par le dessin la nature libidinale des vivants que sont les humains.

*

Ce traitement pictural des corps donne aussi lieu aux commentaires de Charline Lambert et de Jeanne Castillon qui forment le troisième volet de ce volume. Elles montrent comment les paysages des récits de Claude

Simon font l'objet de métamorphoses qui les apparentent à des toiles aux palettes chromatiques remarquables et à la sensualité dominante. Revenant sur le texte que Claude Simon a consacré au peintre Juan Miró, *Fem mes*, repris sans illustration sous le titre *La Chevelure de Bérénice*, Jeanne Castillon détaille l'érotisation des bords de mer, la transformation du sable en peau, celle des touffes de roseau en pubis ou en cheveux. On retrouve une « chevelure d'écume » dans l'analyse de Charline Lambert qui s'attache à deux brefs récits de Claude Simon, *Nord* et *Archipel*. Là encore, l'élément liquide domine, conduisant une sorte de rêverie poétique sur des lieux changeants dont les aspérités et les rotondités font surgir des formes anthropomorphes féminines et masculines. Le rapport immédiat, sensoriel et passionnel à la terre met en crise le savoir géographique et dispose à la spatialisation du texte. Toutes deux citent Rimbaud, « Voyelles » et *Une saison en enfer*, pour mettre en valeur la composition poétique de ces textes. Elles reprennent à Georges Didi-Huberman ses réflexions sur l'incarnat qui donne couleur sans ajout pour commenter celles déposées par Claude Simon. Dans l'article de Jeanne Castillon, on voit poindre également la confrontation entre Éros et Thanatos, la menace de mort étant suggérée par la présence de soldats franquistes. Mais ce sont surtout les deux derniers articles qui vont évoquer l'action de la passion.

*

En effet, l'antinomie des pulsions de liaison et de déliaison est le sujet de la dernière partie de ce recueil. Les passions y retrouvent leurs connotations amoureuses et l'érotisme allusif des paysages trouve un prolongement dans l'évocation des relations charnelles. Paul Dirkx identifie le paradoxe d'une passion sans pathos dans *La Corde raide* et distingue la tension énergétique entre forces d'autonomie et d'hétéronomie. Il en indique le tiraillement, voire l'aspect inconciliable, en décrivant le personnage de Reixach dans *La Route des Flandres*. L'aristocrate officier ne trouvera d'issue à son conflit intérieur, entre code militaire et passion amoureuse, que dans un combat extérieur où la mort lui sera donnée. La passion d'écrire, elle, mène plutôt à la vie. En effet, Paul Dirkx étudie comment l'écrivain, lui-même en proie à des forces contradictoires, s'est libéré des carcans réalistes pour développer une approche phénoménologique du corps en situation. S'engager comme corps écrivant, *habitudiner* son corps, telle est la condition de l'autonomie littéraire. Ce dégagement par rapport aux normes littéraires est repris par Emelyn Lih. Prenant appui elle aussi sur *La Route des Flandres*, elle confronte le traitement de l'épisode amoureux avec celui qu'a écrit Michel Leiris dans « "Vois ! déjà l'ange…" », la dernière section de *Fourbis*. Elle explore comment la passion éveillée par la rencontre de Corinne ou de Khadidja entraîne

simultanément un scrupule et un soupçon et met en question les droits et les devoirs du récit. À l'excitation amoureuse répond l'exaltation esthétique qui défait les médiations classiques de la mise en ordre de l'histoire. Après avoir rappelé que les deux textes doivent déjouer le trivial et le vulgaire qui les guettent sans pour autant sombrer dans l'emphase, elle s'intéresse aux décalages entre énoncé et énonciation qui leur permettent d'échapper à la configuration narrative du temps telle que l'analyse Paul Ricoeur dans le sillage de la poétique aristotélicienne. Ces fictions renoncent à la concordance et à la synthèse de l'hétérogène qui répondaient au désir de résolution intelligible de toute intrigue. Par la place accordée aux discordances, par la thématisation de l'inaccomplissement, par l'impossible clôture du récit, elles suscitent d'autres tensions affectives et d'autres effets thymiques chez le lecteur. Contrairement à ce que craignait le philosophe, le récit inachevé, toujours susceptible de reprises, ne suscite aucune frustration. Il relance le plaisir de la surprise, voire de la déprise, et le désir de la suite, à l'infini. Il appartient au lecteur, mû par cette nouvelle économie narrative, d'en opérer les prolongements, la passion d'écrire suscitant la passion de lire.

La représentation théâtrale des corps, de même que la théâtralité de manière générale, sont des aspects peu étudiés dans la critique simonienne, alors que la place du cinéma a été amplement examinée[11]. Ce numéro permet d'en repérer plusieurs aspects à la fois par les analyses de la pièce de Claude Simon, *La Séparation*, et par le véritable numéro de cirque ou de music-hall que donne à voir le guerrier de *La Bataille de Pharsale*. Comme les autres soldats de cette chambrée, le lecteur se trouve en position de spectateur. Il visualise un espace-cadre dans lequel scène et salle se distinguent, dont les jeux de lumière et les déplacements corporels sont indiqués par un narrateur qui, tout en assistant lui-même au spectacle, semble en être aussi le régisseur ou le chorégraphe. Ce véritable « one man show » d'abord entièrement muet, donné par un soldat que « l'obsession lancinante de sa propre vulnérabilité »[12] conduit aux limites de la folie, entretient d'étranges échos avec les réflexions d'Antonin Artaud et pourrait mener à réévaluer la place, le rôle et les fonctions du théâtre dans l'œuvre de Claude Simon.

Marie-Hélène Boblet et Marie Hartmann

11. Voir Bérénice Bonhomme, *Claude Simon, la passion cinéma*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2011.
12. Claude Simon, *La Bataille de Pharsale* [Paris, Minuit, 1969], in *Œuvres I*, Alastair B. Duncan (éd.), avec la collaboration de Jean H. Duffy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 522), 2006, p. 652.