

Marie-Christine Mourier-Marchasson

CLAUDE SIMON, QUAND LE SURGISSEMENT DU RÉEL OBLIGE À UNE POÉTIQUE.

Claude Simon a subi comme cavalier de l'armée française, du 10 au 17 mai 40, une série de traumatismes vécus comme basculement dans le Réel au sens lacanien du terme. Toute son écriture se fondera dans un aller et retour entre la remémoration de ces moments-là, leur évocation impossible et le retour exhibé au Symbolique. Sa poétique se fera dans cette difficulté à dire cela.

RELIEF 4 (1), 2010 – ISSN: 1873-5045. P27-42

<http://www.revue-relief.org>

URN:NBN:NL:UI:10-1-100867

Igitur, Utrecht Publishing & Archiving Services

© The author keeps the copyright of this article

Claude Simon, prix Nobel de littérature en 1985, rattaché avec plus ou moins de réticences de sa part au mouvement du Nouveau Roman, lui, dont tous les romans ont installé un avant et un après pour les écrivains et lecteurs, Claude Simon est né, selon moi dans les terres du nord de la France et de la Wallonie belge pendant la semaine du 10 au 17 mai 40. D'aimable dilettante, il est revenu de cette expérience avec la nécessité d'écrire, l'urgence, la jouissance langagière. Le fait est assez incontestable et peu ou prou reconnu par Claude Simon lui-même. Mais pourquoi ? Que s'est-il donc passé là dans les collines belges et les vergers de l'Avesnois ?

Mon hypothèse est que cette naissance à l'urgence du dire s'est faite par un traumatisme qui a été basculement dans le Réel au sens lacanien du terme. Le Réel, cet au-delà de tout, parfaitement plein et résistant,

inaccessible aux mots, au Symbolique. En notre lisière pourtant. La réalité est là devant nous, regardable et semblant pouvoir être décrite. Le Réel, non. La réalité est du Symbolique, arbres et murs, routes et bosquets, chevaux et briques, sont du Symbolique. Le Réel a été expulsé de la réalité, on sait, depuis Freud et surtout Lacan, comment, par la castration et la construction imaginaire d'un semblant de soi. Mais il peut surgir, à l'occasion d'un traumatisme le plus souvent, et faire basculer l'homme, l'instant d'un instant, dans un ailleurs insoupçonné. C'est ce qui selon moi est arrivé en mai 40 à Claude Simon. Nous allons explorer cette hypothèse en ne cherchant pas ici, cela a été fait ailleurs, à cerner une évolution entre les textes mais au contraire à retrouver les points communs relatant l'expérience vécue. Je me centrerai sur les narrations de *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques*, *L'Acacia* et *Le Jardin des Plantes* mais je m'offrirai aussi le retour sur *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* en passant rapidement sur la route de *La Bataille de Pharsale*.

La route de la référence

Les événements vécus par Claude Simon en mai 40 sont maintenant bien repérés et situés. L'échange épistolaire avec Anthony Cheal Pugh suivi du bien nommé article de ce dernier, *Claude Simon et la route de la référence*, (*Claude Simon*, Revue des Sciences Humaines, n°220, Presses universitaires de Lille III, 1990, 23-45), nous permettent d'être très précis sur les temps et les lieux. Trois événements marquants ressortent du *Petit historique* fourni par Claude Simon, événements que la lecture attentive des romans avait fait émerger mais que ce parcours hors roman effectué par Claude Simon lui-même nous permet de clarifier. Le premier a eu lieu le 12 mai en Belgique sur une voie de chemin de fer ; son escadron, alors qu'il était de l'autre côté de la Meuse au lieu-dit Lez Fontaine, légèrement au nord de Natoye, a été attaqué. Un sous-officier, le maréchal des logis Ostertag, a eu le réflexe d'emmener les cavaliers en contrebas sur un ballast de chemin de fer. À propos de cet « incident », Claude Simon, qui, par une petite note, donne le lieu-dit, va jusqu'à établir un croquis des lieux. Il reprecise les faits par des légendes, des flèches, des symboles, indique le lieu précis de sa

position et son déplacement. Cet événement est suivi d'une fuite très présente dans les textes. Il s'est agi de repasser la Meuse tant que c'était encore possible. Il y a eu regroupement dans les bois de la Haute-Marlagne. Le régiment s'est ensuite redirigé vers la France.

Le deuxième événement est ce que Claude Simon a coutume de nommer « l'embuscade ». Celle-ci a eu lieu le 17 mai au retour de la Belgique, à la sortie de Coulsore, en France donc. Là encore, nous avons l'emplacement précis. Plus le temps passe et plus les textes et les hors-textes se font précis sur cet événement-là :

17 mai – Après avoir battu en retraite pendant la nuit, l'escadron à la tête duquel est venu se placer le Colonel Ray tombe vers huit (?) heures [...] du matin dans une embuscade tendue par les blindés allemands déjà parvenus dans le village de Coulsore, à la frontière française. L'escadron est pratiquement anéanti. (Article cité, 32)

Dernière note de cette gamme funèbre, la mort, à la sortie de Sars-Poteries, de son Colonel, le Colonel Ray. Là aussi les faits sont clairement établis par Simon :

Vers dix heures (?) le Colonel Ray accompagné du chef d'escadron Cuny se dirige (toujours à cheval) vers Avesnes-sur-Helpe par *La Route Solre-le-Château* – Avesnes. Il ne lui reste plus alors de son régiment que deux cavaliers(dont moi). [...]

Peu après avoir traversé le village de Beugnies, le Colonel Ray et le Commandant Cuny sont abattus par un parachutiste allemand.(Id.)

Ces événements sont encadrés par deux autres motifs, dont un connu, la mort du père en 1914, près de la Meuse, la disparition de son cadavre, la recherche de ce dernier par sa mère et sa peut-être découverte à Jaulnay. Le premier chapitre de *L'Acacia* nous retrace, avec sa part d'invention, cette quête du corps du père. Deuxième motif, absent du *Petit historique* et, lui, peu inscrit dans le détail d'une certaine réalité, une descente de train de cavaliers et l'errance qui s'en est suivie. Ce motif est celui qui bouge le plus dans les narrations. Cette errance est présente dans *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, et, après avoir été totalement repensée, dans *Orion*

aveugle, *Les corps Conducteurs* et, de manière plus allusive, dans *Le Jardin des Plantes*. Chaque errance s'inscrit dans des détails différents. Dans *Les Géorgiques*, il sera question de neige, le mois de février est indiqué, alors que dans *L'Acacia* il s'agit de pluie et du mois de septembre. Les cantonnements sont différents. Dans *Orion aveugle*, l'errance a lieu dans la forêt amazonienne et dans la ville. Ce que fixe tous les romans comme central, c'est l'arrêt, une errance immobile, reformulation d'*Achille immobile à grands pas*, forme d'un arrêt temporel et d'un hors lieu spatial.

Deux traumatismes pour un basculement dans le monde des choses

Nous laissons ici en suspens notre interrogation sur cette étrange errance pour revenir tout d'abord aux trois événements replacés par Claude Simon. Ces trois événements sont trois traumatismes avec une différence de nature entre les deux premiers et le dernier. Les deux premiers sont vécus comme une déstabilisation totale. Il n'y a plus ni haut ni bas ni intérieur ni extérieur. Ils préparent au troisième en créant un état de soumission à un autre, ici, le Colonel. Comment Claude Simon parle-t-il exactement des deux premiers traumatismes ? Il traduit la disparition de la réalité : le monde se fragmente :

[...], 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 [...]. (*L'Acacia*, 89-90).

Dans tous les romans l'événement de l'irruption de l'agression se dit avec les mêmes efforts, mots, groupes nominaux à l'infini :

[...] comme une succession précipitée de chocs sur tout le corps, semblables à de violents coups de poing, en même temps qu'il est comme aveuglé (à moins qu'il n'ait instinctivement fermé les yeux ?) : quelque chose d'obscur, marron, se fracassant, une dégringolade de triangles, comme les innombrables fragments d'une vitre volant en éclats (quoique l'affaire se passe en pleine campagne, sans aucune maison aux alentours), les

bordures des triangles lumineuses, éblouissantes, le bruit (non plus celui de l'explosion maintenant, mais de quoi ?) semblable à un tintamarre de verre brisé, tandis qu'une bizarre odeur d'éther lui pince les narines. Il éprouve toujours tout cela en un instant [...]. (Les Géorgiques, 177-178, italiques de l'auteur).

Il y a là relation de quelque chose qui est vécue comme une forme de perte de connaissance, désordre de soi, déstructuration de soi, éther, coups de poing. L'événement bouleversant nous sort radicalement de l'histoire donc du temps et de l'espace humains. La fragmentation est de 'quelque chose' d'obscur, de marron, surgissement d'un autre monde, de 'quelque chose', de l'ordre du ça, même pas du noir, trop net trop évocateur d'une perte de connaissance totale, mais plutôt du non clair et de la non couleur, de 'quelque chose' liée aussi à la matière, à l'excrément. Les fragments qui sont la cassure de ce 'quelque chose' sont décrits comme, non pas résultat d'un simple éclatement, mais se multipliant en un mouvement, dans un tournoiement, un maelstrom de fragments, magma fragmenté et tournoyant, surgissement en mouvement de la matière. Le fragment désigne aussi un événement vécu par l'ouïe, fragment de cris. La réalité dans toutes ses composantes est fragmentée, déchiquetée, hachée. La lumière même est éclatée, l'air même : « [...] l'air se brisant comme du verre mille morceaux milles triangles [...]. », (*Le Jardin des Plantes*, 21, orthographe de l'auteur). Les corps sont morcelés et désarticulés, la déstabilisation, totale : « [...] le cheval couché sur le flanc moi-même à quatre pattes maintenant par terre en train d'essayer de savoir où étaient le haut et le bas ou même s'il y avait un haut et un bas et si j'avais encore des bras et de jambes [...] » (*La Bataille de Pharsale*, 72-73). L'événement est de l'ordre de la catastrophe, du maelstrom, du cataclysme, d'une violence paroxysmique, du cosmique, de 'quelque chose' qui arrive sans qu'il y ait une relation de cause à conséquence, l'irruption d'un autre monde :

[...] comme si tout ce qu'il englobait, arbres, haies, maisons, animaux, hommes, pouvait d'un instant à l'autre se fracasser, tomber en poussière par l'effet d'une simple vibration se transmettant de proche en proche dans un tintement catastrophique de verre et de métal brisé, [...]. (*Les Géorgiques*, 132).

Nous sommes hors de l'humain, hors de la logique de l'humain ; la fragmentation est la rupture de la cohérence que le Symbolique met en place :

[...] comme si toute logique et toute cohérence allaient à l'encontre de ce qu'il était en train de vivre, quoiqu'il fût de moins en moins en mesure de s'étonner, encore moins de s'insurger contre un état de fait qu'il était même enclin maintenant à juger normal dans son incohérente apparence (peu à peu conduit en cinq jours à admettre qu'il lui était donné de voir en action les forces tenues habituellement cachées par quelque artifice (ou en sommeil par pure indolence de leur part) et reprenant leurs droits imprescriptibles, animées de leur formidable férocité à la fois aveugle, négligente et sommaire, obéissant à cette irrécusable logique, à cette irrécusable cohérence propre aux éléments et aux lois naturelles), de sorte qu'enfermé sous sa cloche étouffante, isolé du monde extérieur par cette paroi de verre sale,[...]. (*L'Acacia*,294).

L'événement fragmente les remparts que dessinait la réalité ; plus donc d'intérieur et d'extérieur. L'événement fait éclater cette illusion, un instant, révélant alors la minceur de la protection : « [...] (non qu'ils n'en eussent pas appris en une semaine suffisamment pour savoir la valeur, la solidité des murs et la confiance qu'on pouvait leur accorder, c'est-à-dire à peu près autant qu'à une bulle de savon [...]. », (*La Route des Flandres*, Les Éditions de minuit, « double », 105). Perdre cette délimitation entre intérieur et extérieur est perdre presque connaissance. La réalité était ordre, surface, rangement, mots, symboles. L'événement fait surgir le Réel « les forces tenues habituellement cachées », les choses : « [...] cette violence cette agression, un coup d'une brutalité inouïe insoupçonnée démesurée injuste imméritée la fureur stupide et stupéfiante des choses qui n'ont pas besoin de raison pour frapper comme quand on se cogne la tête la première dans un réverbère [...]. (Id.84).

L'humain disparaît au profit du monde des choses. Ces événements sont pourtant le fait d'hommes, d'ennemis ; ces derniers ne sont pas réellement donnés comme responsables ou acteurs. Dans *Le Jardin des Plantes* l'ennemi prendra nom ; Rommel en particulier sera l'objet d'une forme de fascination. Les textes de son journal seront intégrés au corps du roman et son suicide liera les fils entre sa mort et celles du général Barbe,

du Colonel.... La ligne de causes à conséquences se remet en place dans *Le Jardin des Plantes*, gommant en partie la force du traumatisme et sans doute son énergie. Cela explique la tonalité particulière de ce roman. Dans *La Route des Flandres*, *Les Géorgiques* et *L'Acacia*, les événements sont encore de l'ordre du 'ça arrive'.

Le retour à la réalité

Le premier traumatisme, celui vécu à Lez Fontaine en Belgique, est, selon moi, relativement vite surmonté, peut-être grâce à la présence du maréchal-chef Ostertag qui guide les cavaliers. Le guerrier qu'il est redonne une direction, un sens, du sens ; il indique aux cavaliers la route à prendre. Le deuxième traumatisme, parce qu'il est deuxième et parce qu'aucune fuite du groupe n'est conduite ni possible, est une plongée plus longue dans le Réel. Pour revenir à la réalité, Simon passe tout d'abord par l'état d'animal, ou par une vision de lui-même comme animal. Dans *L'Acacia*, il est successivement chien, loup, lièvre, rat, singe, canard, ou bête tout simplement (90-95). Le chant du coucou articule ce retour chaotique à la réalité dans *La Route des Flandres* (152) et *L'Acacia* (97). La possibilité soulignée de nommer l'oiseau marque un moment particulier de cette sortie du Réel et du retour dans le Symbolique. Sans doute parce le coucou est nom d'un oiseau, ces oiseaux qui pendant le cataclysme continuaient à chanter et se signalaient ainsi comme faisant partie de l'autre monde, comme étrangers à la réalité. Le fait de pouvoir donner un nom à un oiseau marque alors une réintégration à l'ordre des mots. Le coucou a un nom qui, par ailleurs, est fortement tissé dans ce Symbolique ; il est tissé avec celui du temps, des saisons et des pendules et avec celui du cocufiage, ce cocufiage qui à son tour tissera à plusieurs couleurs les fils romanesques de *La Route des Flandres*.

L'Imaginaire d'un corps coupé du monde par du verre

Mais ce retour dans la réalité s'accompagne d'une étrange sensation que traduit une métaphore obsédante. À la suite de l'embuscade, lorsque le

personnage principal se remet à cheval, il se trouve isolé du monde par ce que, pour simplifier, nous appellerons une pellicule de verre. Ce ressenti n'est pas donné dans le *Jardin des Plantes*. La métaphore est largement utilisée et au-delà de la narration de l'événement proprement dit. Cette pellicule peut être décrite comme épaisse ou mince, transparente ou glauque, ou les deux à la fois : « Les sons des cloches attachées à leurs cous et les aboiements du chien parviennent affaiblis et avec un moment de retard, comme s'ils avaient à traverser une épaisse couche de verre, une pellicule à la fois transparente et opaque qui isolerait le visage du monde extérieur » (*Les Géorgiques*, 51). L'expérience est retraduite comme une expérience sensible avec perte relative de vue, d'ouïe, de toucher. Il est question de verre, donc, mais aussi de vase marron, parfois de cellophane, de paraffine, de formol, d'eau sale, de pellicule, toutes choses le séparant de l'extérieur, reconstruisant en fait un faux intérieur qui est à la fois une protection terriblement fragile et une forme de prison. La peur se loge en effet comme un serpent au centre de cette prison de verre. La pellicule est dans un rapport paradoxal avec la réalité. Protection évidente vers l'extérieur, elle se fait par l'épaisseur nécessaire à la mise en place de la protection face à la violence cosmique du Réel, prison, coupure du monde sensible et au contraire ouverture parfois vers le sensible invisible et inaudible. Temps et espace sont concernés dans le même mouvement d'appréhension d'un Réel irréductible et de la mise en place d'une barrière entre ce Réel et le sujet. La protection devient fermeture complète, cloche de verre ou boule de verre (*L'Herbe*, 239). Parfois les personnages sont pris entre deux plaques de verre.

Pour mieux saisir cette obsession, suivons sa modulation dans *L'Acacia*. Elle apparaît suite à la description du monde fragmenté de l'embuscade et de la course éperdue du brigadier ; il s'agit du chapitre IV, intitulé « 17 mai 40 » ; ce chapitre prolonge le chapitre II du même nom : « [...] comme si son cerveau lui-même, embrumé par le manque de sommeil, était empli d'une sorte de boue, son visage séparé du monde extérieur, de l'air, par une pellicule brûlante, comme un masque collé à la peau),[...] », (97-98). La métaphore réapparaît aux premières lignes du chapitre X, intitulé « 1940 », qui est la poursuite de la narration du chapitre IV ; il est centré sur la mort du Colonel ou plutôt sur le brigadier suivant le

Colonel vers sa mort ; la métaphore est clairement liée au retour à une forme de normalité, le retour à cheval, « Cela se produisit tout à coup, à partir du moment où il se trouva de nouveau monté sur ce 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 refermée, plus imperméable encore, le séparant du monde extérieur, de l'épaisseur d'un verre de vitre à peu près estima-t-il, [...] » (283). La sensation est donnée comme relevant d'une forme d'expérience banale, comme si de l'eau pouvait l'enlever. Elle est ainsi rabattue dans son étrangeté, liée à une forme de saleté ; mais le texte qui suit jusqu'à la fuite entre deux vergers ne peut se contenter de cette ' explication ' ; il est saturé de métaphores tentant de la retraduire ; Simon exhibe une difficulté à la dire ; « le brigadier » vit cette expérience comme centrale ; durant tout le parcours, il est isolé dans sa sensation. Elle est rupture de l'ouïe, de la vue et du toucher :

[...] 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'ils tentaient 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 [...] (283).

Cette pellicule visqueuse est alors comparée à de la cellophane : « [...] tout entier enveloppé de cette espèce de verre crasseux ou plutôt de cellophane jaune (comme ces emballages de bonbon en papier paraffiné, [...])(285). Le mot cellophane installe une représentation de la sensation si forte que les plissures supposées de la cellophane blessent le cavalier : « [...] il pouvait sentir les cassures à chacun des plis de sa peau, [...] ce qui avait pour effet de plisser un peu plus la cellophane en éventail aux branches coupantes comme des rasoirs de chaque côté de ses tempes [...] en oblique dans la taille et les côtes les plis acérés du papier paraffiné [...] » (286). Tout le corps est concerné par cet enfermement. La description du ressenti est tellement difficile à traduire que le narrateur donne entre parenthèses des termes apparemment contradictoires pour la caractériser, comme des tentatives, des essais : « [...] (emballage jaune, cassures du verre et tiède viscosité)[...] » (286). Il juxtapose deux versions de la comparaison, dans

une alternative incohérente : « [...] à travers l'épaisse paroi de verre (ou de cellophane) jaune et poussiéreuse [...] » (288). Le texte qui, par ses hésitations, avait traduit la difficulté à nommer, le formule explicitement : « [...] une innommable sensation de vide, de glacial, d'irréremédiable, et si ça avait été une couleur, c'était couleur de fer, grisâtre, comme s'il était entré pour ainsi dire dans un état de mort virtuelle, [...] »(296). Le verre alors s'épaissit et le monde extérieur tout entier devient visqueux ; la question du rapport extérieur/intérieur est posée autour de cet 'innommable' : « [...]([...] la cloche de verre de plus en plus épaisse, le monde extérieur comme visqueux, gluant, de plus en plus douteux, tandis qu'à l'intérieur était maintenant installée rigide et inexorable cette chose grisâtre, glaciale)[...] » (298). Cette « cloche de verre » est ce qui caractérise le plus régulièrement la sensation ; l'expression est reprise trois fois (287,289 ,289) modulée ensuite en « cloche à melons », (291) puis, pour terminer, en « épaisse cloche de sommeil » (305). La dernière formulation nous sort de l'innommable pour, par le seul complément déterminatif, retrouver une explication dans le banal du quotidien. Cette expérience sensible, dont la traduction se trouve donc en fil continu dans ce chapitre, même si la couleur du fil est changeante, va de pair avec la relation, articulée entre cette métaphore, et la passivité du brigadier ; en clair ce qui soutient ce texte ce n'est pas tant la question de l'attitude du Colonel que celle du brigadier qui est enfermé dans une « passive somnolence » (285). Il est incapable de penser, démissionnaire devant sa propre liberté : « [...] le précipitant de nouveau dans cet état de démission semi-léthargique qui s'était saisi de lui dès lors qu'il s'était retrouvé sur ce cheval [...] » (293). Il accepte tacitement « une mort virtuelle » (296), et visualise son destin, celui d'être un sac :

[...] pensant que quand il tomberait à terre il ne sentirait même pas le choc, pas plus qu'un sac de sciure ou de grain [sic.] ne sent le ciment ou le pavé sur lequel on le jette, parce qu'il serait mort, et exactement pareil sous le soleil à un sac de sciure ou de son, sale, poussiéreux, flasque, sauf que par les trous, les déchirures du drap d'uniforme déjà couleur de terre ce ne serait pas de la sciure ou du son qui s'écoulerait mais [...] son sang [...] (303).

Intérieur et extérieur communiqueraient, d'où le sac ; le sac est ce qui s'ouvre ; la sortie de l'état de verre est celle de la mort. Cet important chapitre, centré sur la future mort du Colonel, englué dans la métaphore obsédante du verre, dit l'expérience de la déshumanisation, de la soumission au Colonel et au destin que sans doute la mort du père, placée par la mère comme indépassable, lui avait assigné. Nous avons donc un homme acceptant son destin de mort dans un enfermement de magma vitreux, un homme qui n'est que partie de lui-même, « impitoyable partie de lui-même » (96), mais qui pourtant se sauvera et parlera et écrira. Il écrira pour dire cela.

L' impression d'être coupé du monde que disent les textes laisse à penser que la sortie du Réel et le retour à la réalité a été problématique ; Simon raconte comment le corps, l' image du corps est, à la suite de l'embuscade, vécu comme une prison. C'est, je pense, cette sensation qui lui fait décrire très souvent des figures d'obèses. L'image du corps fait obstacle. Le corps de l'obèse remplit le vide. Il est pachyderme, éléphantinesque ; le corps par son immobilité forcée redit alors l'impossibilité du cheminement à l'image des cavaliers errant à l'arrêt.

Poétique de la naissance exhibée du Symbolique

Il y a donc traumatisme, éclatement de la réalité, plongée dans le Réel sans fissures, et déstabilisation en retour de l'image du corps. Celui-ci est vécu comme englué dans la matière, coupé du monde. Cette séquence d'événements est à l'origine de la poétique de Claude Simon, celle de la quasi-cécité, de l'hésitation dans la nomination, du tâtonnement exhibé. Orion est bien aveugle et si les corps sont conducteurs, c'est d'avoir paradoxalement été étrangers et fermetures, de l'être encore peut-être. La jouissance de l'écriture viendra justement de cette implacable difficulté à dire. Il ne s'agit pas d'appartenir à une quelconque école littéraire mais de retrouver ce moment de renaissance difficile aux mots. L'énergie de l'écriture se fonde là.

Nous pouvons alors revenir à cette étrange errance de cavaliers dans la campagne que raconte Claude Simon, errance inventée comme première

dans les romans articulés sur la guerre. La guerre est dite alors , reconstruite *a posteriori*, comme une entrée dans le magma :

[...] de sorte qu'il lui semblait [...] sentir les ténèbres froides adhérer à sa chair, solidifiées, comme si l'air, le temps lui-même n'étaient qu'une seule et unique masse d'acier refroidi [...] dans l'épaisseur de laquelle ils étaient pris, immobilisés pour toujours, eux, leurs vieilles carnes macabres, leurs éperons, leurs sabres, leurs armes d'acier tout debout et intacts, tels que le jour lorsqu'il se lèverait les découvrirait à travers les épaisseurs transparentes et glauques, semblables à une armée en marche surpris par un cataclysme et que le lent glacier à l'invisible progression restituerait, vomirait dans cent ou deux cent mille ans de cela, pêle-mêle avec tous les vieux lansquenets, rêtres et cuirassiers de jadis, dégringolant, se brisant dans un faible tintement de verre... (*La Route des Flandres*, 30).

Dans *L'Acacia*, l'arrivée sur les lieux de la guerre est une arrivée dans les franges extrêmes des territoires. L'histoire est, là encore, monstrueuse :

Puis il pensa que c'était le contraire, que c'était l'Histoire qui était en train de les dévorer, d'engloutir tout vivants et pêle-mêle chevaux et cavaliers, sans compter les harnachements [...] en un magma gluant et jaunâtre de la couleur même de leurs uniformes, peu à peu assimilés et rejetés à la fin par son anus ridé de vieille ogresse sous forme d'excréments (243).

Les cavaliers deviennent intérieur et extérieur excrémentiels. Ils sont à l'arrêt, ne pouvant se mouvoir dans ce vide/plein. Cette errance de soldats est reprise en quatre fils différents, dans *Orion aveugle* et *Les Corps conducteurs* ; il y est question de deux colonnes de soldats, de deux époques différentes, mais aussi des déplacements difficiles d'un homme malade et d'une vieille femme. Tous se trouvent empêtrés dans un univers qui rend leurs progressions difficiles. Les deux colonnes de soldats errent dans la forêt vierge, forêt du Réel, et rencontrent des animaux sans noms parmi lesquels des oiseaux et des papillons monstrueux. (Et on se souvient que, dans *Le Jardin des Plantes*, le papillon sera épinglé, donc mis en cadre dans le Symbolique ; en retour il obstruera l'écran avec la femme obèse.)

L'homme malade est circonscrit par une matière grise grumeleuse qui monte et le gêne comme le ferait l'eau de marais. L'engloutissement est progressivement raconté par le texte, « Il est maintenant enfoui jusqu'à mi-

corps dans l'avalanche qui continue toujours sa lente progression. En face de lui les pieds et les chevilles de la malade aux jambes enflées disparaissent dans les éboulis grisâtres. » (*Les Corps conducteurs*, 99). La vieille dame parcourt millimètre après millimètre quelques mètres :

Précautionneuse, obstinée et invincible, elle se retrouve enfin debout, la veine qui se tord à sa tempe battant maintenant avec violence, son visage jaune et ridé impassible, tandis qu'avec les mêmes gestes lents et calculés elle arrange le boa autour de son cou, tire sur ses gants, fait passer la poignée de sa canne dans sa main droite, et ouvre de nouveau son sac. (70)

La figuration du Réel est aussi tentée dans une description de la montagne vue d'avion donc comme hors de cet engluement général : « La nageoire dorsale du Léviathan pivote lentement, dérivant sur le côté de l'avion, présentant l'une après l'autre ses pentes miroitantes, nues terrifiantes dans sa terrifiante solitude, le terrifiant silence des milliards d'années. » (40). *Le Jardin des Plantes* reprendra cette tentative de représentation en des termes proches et inventera une « expédition », chargée de cartographier le Réel, d'installer « quelque absurde ou hypothétique frontière dans ce chaos » (65-66), expédition qui reprendra donc , rapidement, encore, l'errance des soldats de 40 et d'Orion même.

Mais la forte particularité d'*Orion aveugle* et des *Corps conducteurs* est que ces modulations de l'errance s'articulent de manière exhibée avec la question du retour au Symbolique et donc à la poétique. Nous sommes dans le sujet même du premier des deux textes, édité dans la collection « Les sentiers de la création » chez Skira. Les textes montrent comment l'élaboration de la poétique se fait dans l'articulation retrouvée, réinventée, entre l'expérience du Réel et la mise en place des mots sur ce même Réel, mise en place difficile ; le titre même d'*Orion aveugle* est programmatique, et ce au-delà de, et avec, la référence à la peinture de Poussin. Orion est une constellation, donc du Réel et sa figuration appliquée sur la constellation, du Symbolique. Orion est aussi cécité, tâtonnement, poétique.

Dessinés au trait, des animaux, des objets, des personnages isolés ou par couples, englobent à l'intérieur de leurs contours les figures géométriques formées par les constellations et les étoiles aux noms de dieux ou d'animaux fabuleux: Pégase,

Hercule, les Poissons, le Scorpion, le Capricorne, la Vierge, l'Hydre, le Chien, Orion, le Sagittaire, le Lion, les Pléiades, les Gémeaux. (*Orion aveugle* 92)

Les deux textes donnent continuellement des exemples de nomination articulés ainsi avec l'expérience inventée ou réinventée du Réel, exemples qui tentent de réintégrer, par exemple, les animaux de la forêt vierge à la réalité, soit comme animaux fabuleux, soit en articles d'encyclopédie :

Enrichies ou déformées par l'imagination des dessinateurs elles sont d'un aspect fabuleux, de tailles démesurées et d'anatomies composites, mi-partie cheval et dragon, oiseau et reptile, taureau et poisson, leurs corps pourvus d'écailles, de carapaces ou de plumes. (*Les Corps conducteurs* 112)[...]

La page est divisée en rectangles et en carrés violemment coloriés. Chacune des cases est occupée par la photographie d'un oiseau au plumage et aux formes bizarres sur un fond de feuillages. Perroquet crieur. Aracari « grigri », ainsi surnommé à cause de son cri. (124-125)

Serpent corail, v. Elaps./*Serpent à lunettes*, v. Naja./*Serpent minute*./*Serpent à sonnettes*, v. Crotale. *Serpentaire* n.m[...] (*Orion aveugle* 40)

Les deux textes exhibent le même travail, en liaison avec l'homme malade et son enfouissement dans la matière grise ; toute une partie des textes montre ainsi des intérieurs du corps humain et aligne les mots le désignant, ce à plusieurs reprises de manière distanciée ou pas :

L'intestin comprend deux parties principales : l'intestin grêle et le gros intestin. L'intestin grêle mesure en moyenne 7 m de long. Le gros intestin ou côlon commence par le caecum, se continue par le côlon droit, le côlon transverse puis le côlon gauche qui aboutit au côlon sigmoïde. (*Orion aveugle* 34)

Dans *Orion aveugle*, l'iconographie double ce travail de mise en place du Symbolique.

Les corps sont englués, se déplaçant dans un monde plein, sans fissures, corps empêtrés dans la forêt ou dans leur propre chair, englués dans un magma visqueux, ces corps sont poussés à dire, car il faut inlassablement en sortir pour revenir dans la réalité. L'errance des soldats de toutes époques est alors la métaphore de l'homme englouti dans le Réel, devenu étranger à lui-même qui tente de retrouver par la maîtrise du

Symbolique place dans l'humanité. Il s'agit de faire de la forêt amazonienne un Jardin des Plantes, d'épingler les papillons dans un cadre, dans un aller-retour infini.

L'homme de ce combat est figuré principalement par Claude Simon comme un guerrier. Dans *La Bataille de Pharsale*, il traquera sa figuration dans différentes peintures ; il en reconstruira l'articulation avec le Symbolique via l'*ekphrasis* d'un tableau de David, *Les Sabines* ; le corps du guerrier y est décrit figurant par la position de ses jambes et la présence du glaive d'un mort, la place de la vie de la mort et de l'invention, dessinant le A, première lettre du Symbolique, « [...] l'avant-bras, la main et le glaive qui la prolonge coupent le V renversé à peu près à l'horizontale, à la façon de la barre d'un A située un peu plus bas et légèrement de travers »(194-195). Comme Dubuffet, qui se passionne en 1923 pour les cahiers illustrés de Clémentine Ripoché, dont les dessins de démente interprètent la configuration des nuages, comme Novelli, découvreur lui aussi de la renaissance du Symbolique dans la forêt amazonienne, il s'agit pour Claude Simon de placer et d'exhiber dans le lieu de cette lisière du Réel l'invention du A et ce qui s'ensuivit, d'exhiber le placement des mots sur le Réel, de fantasmer un type d'homme qui serait l'Homme et créer un lecteur paranoïaque qui lui aussi cherchera à l'infini à déchiffrer les signes de la bataille, à interpréter les haruspices, signes pour les batailles à venir : mise de sens sur des éléments du Réel.

Au bout de ma lecture, la psychanalyse m'a permis de comprendre ce qui, au départ de mon travail, était un simple repérage d'une obsession, celle de la pellicule de verre. Ce qui est venu à mon secours ce sont des concepts, ceux que Lacan a remis en place dans leur liaison dynamique, ici les concepts de Réel, Symbolique et Imaginaire. Leur utilisation ne me semble nécessiter, ni autoriser, une psychanalyse de l'auteur via ses textes au sens où Charles Mauron les menait. La question n'est en effet pas pour moi de psychanalyser Claude Simon mais de montrer comment le surgissement inattendu du Réel a fait bouger chez lui l'usage du Symbolique et, en retour, le nôtre. Claude Simon, consciemment ou pas, sait, à partir de mai 40, que hors du jeu des mots et du Symbolique si clairement visible dans les vergers bien rangés de l'Avesnois, il y a un Réel intraitable, Réel qui ne cesse de ne pas se dire. L'intéressant est donc

l'articulation avec une poétique, le 'comment' de l'écriture au cœur de la lecture. Les concepts de la psychanalyse ne m'intéressent que si ils m'aident à saisir le fondement d'une poétique. L'obsession ne fait pas l'œuvre. Seule l'invention d'une écriture nouvelle fait œuvre. Quand les concepts de la psychanalyse nous permettent de saisir l'articulation entre des obsessions et l'invention d'une écriture, ils nous permettent de mieux lire.

Bibliographie

Œuvres de Claude Simon

- L'Herbe*, Les Éditions de minuit, 1958.
La Route des Flandres, Les Éditions de minuit, 1960.
La Bataille de Pharsale, Les Éditions de minuit, 1969.
Orion aveugle, « *Les Sentiers de la création* », Skira, 1970.
Les Corps conducteurs, Les Éditions de minuit, 1971.
Les Géorgiques, Les Éditions de minuit, 1981.
L'Acacia, Les Éditions de minuit, 1989.
Le Jardin des Plantes, Les Éditions de minuit, 1997.

Autres ouvrages

- Jacques Lacan, *Écrits*, Le Seuil, 1966.
Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre II, (1954-1955), Le Seuil, 1980.
Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre XI, (1964), Le Seuil, 1973.
Encore, Le Séminaire, livre XX, (1972 1973), Le Seuil, 1975.
Sur Jacques Lacan et le Réel
Jean-Claude Milner, *Les Noms indistincts*, Le Seuil, « Connexions du Champ freudien », 1983.