

Elseneur

35 | 2020

Claude Simon, passions du corps

Claude Simon : corps en scène

Ombres portées, dérobées du regard, lumière extrême de l'écrit

Mireille Calle-Gruber



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/elseneur/373>

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 24 septembre 2020

Pagination : 49-66

ISBN : 978-2-84133-970-9

ISSN : 0758-3478

Référence électronique

Mireille Calle-Gruber, « Claude Simon : corps en scène », *Elseneur* [En ligne], 35 | 2020, mis en ligne le 05 janvier 2023, consulté le 26 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/elseneur/373>



Creative Commons - Attribution 4.0 International - CC BY 4.0

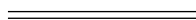
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



© Claude Simon, dessin, « La main séparée ».
Avec l'aimable autorisation de Mireille Calle-Gruber,
ayant droit moral pour l'œuvre de Claude Simon.

Claude Simon : corps en scène

Ombres portées, dérobées du regard, lumière extrême de l'écrit



[...] ce qui était caché derrière les clochers de Martinville devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu [...].

*Du côté de chez Swann*¹

Préambule : manière d'entrée

Cher Claude Simon,

Cette manière à vous de décrire la main qui écrit cachant un quart de page où « crissent les minutes de sable mémorial », comme telle autre main quasi semblable sur telle autre table similaire calée devant sa fenêtre, son siècle, d'où on aperçoit un vol neuf d'oiseaux familiers [...], fenêtre par où pénètre le digne son des pas d'un autre âge : les chevaux que vous connaissez comme plus personne, que vous êtes seul à nous restituer jusqu'à nous tirer les larmes tellement c'est ça, cet animal soudain sans force autour duquel on s'affaire, qui ne boit même plus l'eau, dont l'œil...

Et ces lettres, ces lettres intimant des ordres (pourquoi ne les suivrions-nous pas aussitôt ? même si tard !) montrant l'ordonnance du désordre même, dans le jeu du temps tour à tour déplié, froissé, offrant ses facettes en fragments, – brisures en strates qui basculent².

Cette lettre de Pierre Alechinsky, datée du 31 août 1981, qui fait suite à la lecture des *Géorgiques* dont Claude Simon lui a fait l'envoi dès l'été,

-
1. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Pierre Clarac, André Ferré (éd.), Paris, Gallimard (Folio ; 85), 1973, p. 217.
 2. Pierre Alechinsky, lettre à Claude Simon, 31 août 1981. Reproduite avec l'aimable autorisation de l'auteur.

se termine par l'adresse en retour d'un dessin – dessin-palimpseste dont le peintre est coutumier, déposant ses figures sur de vieux manuscrits, et dont la présentation souligne les similitudes avec le jeu des stratifications temporelles engagé par l'écrivain :

Merci de m'avoir fait lire un si rare livre. Voici un de mes dessins d'il y a longtemps sur un de ces manuscrits d'il y a (pour quiconque) beaucoup plus longtemps et dont souvent, parfois sans vergogne, je me sers.

Or, si Alechinsky, en habitué complice des matières, est certes sensible au montage-mixage de plusieurs motifs narratifs et corps typographiques, lesquels construisent et déconstruisent le roman de Claude Simon comme jamais, ce qu'il retient avant tout, c'est le surgissement, fugitif, déroutant, rupteur de récit, d'une description de la main-qui-lit-et-écrit. L'inscription de cette main de l'écrivain dans *Les Géorgiques* renvoie en vérité au temps de la fabrique du texte : elle montre-et-ne-montre-pas l'archive du roman, car le roman procède d'un cheminement fertile en interactions et ne saurait se réduire à ses sources.

*L'ombre bosselée de la main qui s'étire, déformée, sur le haut de la page de droite du cahier format registre recouvre les mots [en ce point est citée la strophe tronquée d'un poème, puis la phrase se poursuit] qui terminent les six premières lignes tracées d'une écriture penchée et bien formée, la plume parfois lourdement écrasée et crachant un peu dans les pleins*³.

Le « cahier format registre » est le recueil intitulé « Poésies fugitives du Général L.....e St M....l », dont les hautes pages jaunies conservent encore dans le pli de la reliure la poussière de sable qui a servi à sécher l'encre – sublime notation par Claude Simon de la tactilité vivante des mots.

Ce cahier fait partie de la masse d'archives de Jean-Pierre Lacombe Saint Michel, quadrisaïeul de l'écrivain, qui fut constitutionnel (il vota la mort du roi), puis général d'Empire : la découverte des archives derrière une tapisserie de la maison familiale déclencha et nourrit l'écriture des *Géorgiques* – Claude Simon recopiant les strophes, entrant dans le sillon des phrases de L. S. M. où il « se fait la main » en quelque sorte. Le cheminement sur la page révèle une vérité du corpus manuscrit : à savoir que, corps plus ou moins bons conducteurs, les textes sont engendrés par des textes et génèrent des textes, où s'exercent, chaque fois singulières, les « propriétés de quelques figures géométriques ou non » (titre, refusé par l'éditeur, que Claude Simon voulait donner à son roman *Les Corps conducteurs*). Mais

3. Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 35. Italiques dans le texte.

surtout, ce cheminement révèle le paradoxe de l'ombre portée qui s'attache à tout corps sur la terre : la main qui écrit cache en partie de son ombre ce qu'elle écrit. Telle est la vie de l'écriture, donneuse de sens pour autant qu'elle est vouée à la perte. C'est l'ambivalence de ce principe vital des corps œuvrant et des corps œuvrés que les travaux de Claude Simon s'efforcent de capter par tous les moyens : par l'écriture, romanesque et théâtrale, et non moins par des compositions plastiques des plus hétérogènes.

Que les corps ont une ombre et dans leur ombre pousse la phrase

Le commentaire d'Alechinsky va aux racines de l'œuvre littéraire : il pointe la mise en corps des scènes d'écriture et de lecture ; la synesthésie des perceptions ; l'incorporation des émotions (souffrance de « cet animal » qui « ne boit pas d'eau », son œil, nos larmes) ; l'organisme lettré des choses et des êtres au temps. *Claude Simon, ce sont des corps en scène* – détresse ou jouissance. Et toujours le poignant présent de ce qui est voué à disparition. Où l'écrit jette une lumière extrême, creusé qu'il est d'ombres portées et de dérobes au regard du sens.

Les assemblages de fragments de texte qui composent les romans – les froissages, les dépliés, les brisures, les strates – sont déjà à l'œuvre dans l'élaboration d'une forme concertante. On connaît les plans de montage de *La Route des Flandres* : ils exposent le laboratoire d'un ingénieux collage, procédant par fragmentation du texte, indexation chromatique des motifs narratifs, découpage du papier en languettes numérotées, collage des languettes reformant une page, ce qui construit un corps intermédiaire articulé où se règlent périodicité, rythme, déliaisons et liaisons.

Je n'ai pas écrit *La Route des Flandres* d'un seul trait mais, selon l'expression de Flaubert, « par tableaux détachés », accumulant sans ordre des matériaux. À un certain moment, la question s'est posée : de quelle façon les assembler ? J'ai alors eu l'idée d'attribuer une couleur différente à chaque personnage, chaque thème [...]. J'ai ensuite résumé en une ligne ce dont il était question dans chacune des pages de ces « tableaux détachés » et placé en marge, sur la gauche, la ou les couleurs correspondantes. Je me suis alors trouvé en possession de plusieurs bandes de papier plus ou moins larges [...], j'ai alors pu commencer à essayer de les disposer de façon que tel ou tel thème, tel ou tel personnage apparaisse ou réapparaisse à des intervalles appropriés⁴.

4. Claude Simon, *Claude Simon, chemins de la mémoire*, textes, entretiens et manuscrits réunis par Mireille Calle-Gruber, Sainte-Foy – Grenoble, Le Griffon d'argile – Presses universitaires de Grenoble (Trait d'union), 1993, p. 185-200 (incluant la transcription établie par Mireille

En quatre feuillets composés, cette maquette constitue un organigramme, une sorte de squelette du roman dont elle donne une vue d'ensemble.

Pour chacun de ses romans, Claude Simon a ainsi procédé à une radiographie du corps constituant, et n'a cessé de parfaire ce bricolage de génie – au sens d'une énergétique de la construction. Il en vient, pour *Le Jardin des Plantes*, à façonner un théâtre de cadres en papier cartonné, dans lesquels il aménage des encoches où glisser des languettes numérotées et qui coulissent, désormais amovibles. Les archives contiennent trois cadres : le premier comporte douze languettes, le second quatorze, le troisième quinze⁵. Tenu momentanément dans l'ombre, le texte s'enrichit ensuite de cette mise à l'écart, car la perspective offerte par l'ossature indique les nouveaux fragments à écrire en complément. La structure vit et met pousses neuves.

Ce bricolage, cet artisanat du manuscrit fabriqué avec ce que l'écrivain a sous la main, dit assez que Claude Simon aime les matières : pour la jouissance sensuelle qu'elles procurent, mais plus encore pour les projections qu'elles opèrent ou qu'elles suscitent aux yeux de l'observateur – les ombres projetées, les points de fuite, les dérobades, les aperçus, les entre-vus et bévues, telle l'illusion d'optique proustienne qui donne le récit jubilatoire des « trois clochers » de Martinville « comme trois oiseaux posés sur la plaine »⁶. On ne compte plus les pierres percées, les empreintes fossiles, les galets si doux, les bois flottés, les figuiers de barbarie « monstres marins » rejetés par le flot dont Claude Simon s'entoure. Le moindre éclat de bois, un fragment d'écorce, évoquent la courbure d'une hanche de femme ou la pilosité d'un pubis, bref, le monde est plein d'images stroboscopiques qui intriguent, dont on retrouve les descriptions dans les romans où elles forment carrefour de sens et excitent l'imaginaire. L'écrivain fait sienne la leçon de Léonard de Vinci, lequel recommandait d'observer intensément les marques des taches sur un mur jusqu'à halluciner les paysages et mouvements de choses infinies : un mur « pareil au son de la cloche dans lequel il est permis d'imaginer tout nom et tout vocable »⁷.

Je ne parlerai pas ici des assemblages de papiers découpés disposés sur paravents, je m'arrêterai plutôt à l'examen de compositions moins connues

Calle-Gruber et Claude Simon). Repris dans : Claude Simon, *Œuvres I*, Alastair B. Duncan (éd.), avec la collaboration de Jean H. Duffy, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 522), 2006, p. 1208-1244 (reproduction en noir et blanc).

5. Plan de montage « fait le 23 février 1993 au soir », transcription dans : *Les Triptyques de Claude Simon ou l'Art du montage*, Mireille Calle-Gruber (éd.), avec la participation de Peter Brugger, photos de Georg Bense, postface de Pascal Quignard, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, p. 123-131.

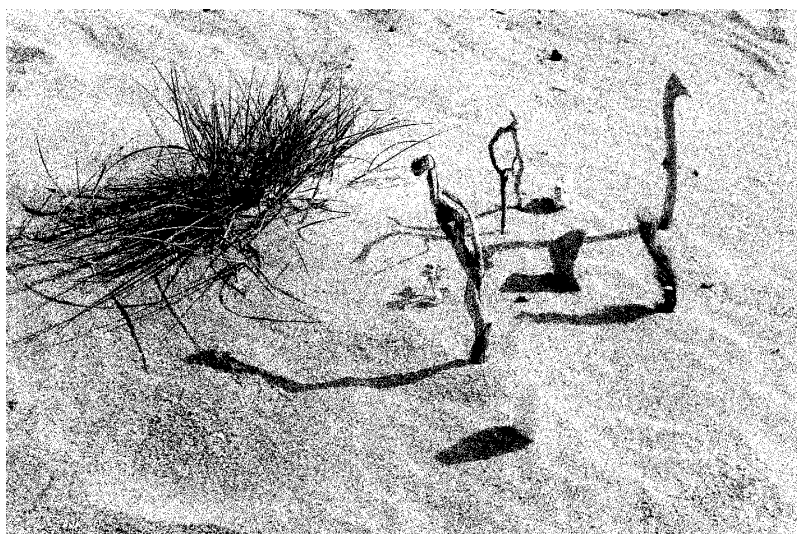
6. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 217.

7. Léonard de Vinci, *Éloge de l'œil suivi du Peintre et la peinture*, Sylvain Fort (trad.), Paris, L'Arche (Tête-à-tête), 2001, p. 53.

que Claude Simon organise sur la plage, et qu'il photographie. Les formes sans pareil des bois flottés plantés à la verticale dans le sable prennent des allures de silhouettes animales ou humaines, indistinctement, auprès d'un buisson d'ajoncs, d'un coquillage rainuré, d'un caillou facetté. Or, ce qui anime la scène étrangement, et fascine, c'est la propriété d'opacité des corps qui attache chacun à son ombre sur la terre et tourmente de ténèbre sa surface improbable.

Chaque corps est un cadran solaire : l'ombre *oriente*, dessine une scénographie où chaque figure se tient, immobile à grands pas ; l'ombre *marque* le présent du temps où chaque objet fait apparition ici-maintenant. Davantage : les ombres dessinent les hiéroglyphes d'une grammaire secrète, ou des griffonnages, et parfois, jambages et empâtements majuscules, la lettre « M » de notre alphabet. Il n'est pas jusqu'aux grains de sable qui ne fassent masses stellaires, telle une voie lactée ou tel le sol d'une planète intouchée.

C'est la scénographie qui démultiplie la physique des corps ; c'est l'image photographique qui dote le regard d'une hyperesthésie hallucinée. Flaubert : « Plus les télescopes seront parfaits, plus il y aura d'étoiles »⁸.



**Claude Simon, assemblage de bois flottés. Droits réservés.
Avec l'aimable autorisation de Mireille Calle-Gruber,
ayant droit moral pour l'œuvre de Claude Simon.**

8. Gustave Flaubert, « Lettre à Mademoiselle Leroyer de Chantepie, 6 juin 1857 », in *Correspondance. II, juillet 1851-décembre 1858*, Jean Bruneau (éd.), Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade ; 284), 1980, p. 731.

Les langues pendantes du papier décollé

On le sait peu : Claude Simon et Pierre Alechinsky ont réalisé à la demande de Jacques Dupin une œuvre en collaboration dans laquelle le corps écrit et le corps pictural s'imbriquent et se conjuguent en expansions complémentaires. Il s'agissait d'un placard pour Maeght (60 × 80 environ) ; la lithographie eut un tirage limité à 50 exemplaires, signés par les deux artistes. Claude Simon, qui se trouvait alors à Salses où il faisait faire des travaux d'aménagement dans la demeure familiale, décrit la pièce à moitié démolie où travaillent les ouvriers. Ce qui donne une page dactylographiée en trois paragraphes, disposée au centre de la litho, formant un pavé de texte. En voici l'incipit et l'excipit :

Les langues pendantes du papier décollé laissent apparaître le plâtre humide et gris qui s'effrite, tombé par plaques dont les débris sont éparpillés sur le carrelage devant la plinthe marron, la tranche supérieure de celle-ci recouverte d'une impalpable poussière blanchâtre. Immédiatement au-dessus de la plinthe court un galon (ou bandeau ?) dans des tons ocre-vert et rougeâtres (vermillon passé) où se répète le même motif (frise ?) de feuilles d'acanthé dessinant une succession de vagues involvées.

[...]

Ainsi il n'a pas été dit si (peut-être par une porte ouverte sur un corridor ou une autre pièce) une seconde ampoule plus forte n'éclaire pas la scène, ce qui expliquerait la présence d'ombres portées très opaques (presque noires) qui s'allongent sur le carrelage à partir des objets visibles (décrits) ou invisibles – et peut-être aussi celle, échassière et distendue, d'un personnage qui se tient debout dans l'encadrement de la porte. Il n'a pas non plus été fait mention des bruits ou du silence, ni des odeurs (poudre, sang, rat crevé, ou simplement cette senteur subtile, moribonde et rance de la poussière) qui règnent ou sont perceptibles dans le local, etc., etc.

Ce texte qui porte quatre corrections manuscrites se présente lui-même comme le tirage d'épreuve d'une publication en chantier.

Alechinsky puise au texte de Claude Simon couleurs et motifs : rouge, vert, noir sur fond sable, qu'il tire des mots dont il a pris soin de marquer d'un rehaut coloré l'exceptionnelle source d'images – « langues », « vermillon passé », « feuilles d'acanthé dessinant », « vagues involvées », « un vert pâle », « desséché et craquelé », « falaise », « une fleur », « la description », « une seconde ampoule », « invisibles », « un personnage », et la première occurrence de « etc. ». Chacun de ces vocables est entouré d'un trait qui l'arrime à l'écrit puis le tire vers les marges, le dessin s'éploie, formant un large encadrement ornemental, telle une glose figurale plutôt que figurative. Car si le peintre prend le texte aux mots, donnant corps aux métaphores et homophonies,

il y va moins dans ce travail d'une représentation que d'une esquisse. Et moins d'un ouvrage fini que d'un mouvement à l'œuvre. Nous sommes à la machine à écrire du romancier, et dans l'atelier de l'artiste.

Une frise de visages à la géométrie succincte tirent des langues facétieuses rouges, fourchues, enflammées ; une bande de hachures noires, verticales, fait suite à « falaise », et un gribouillis vert, non figuratif, à l'horizontale, donne à « vagues » son double sens d'adjectif (flou) et de substantif (flot) ; à « fleur » répond son tracé iconique alors que ronds, bâtons, coudes, croisées se déploient largement sans désigner aucun objet connu, comme si se présentait à nos yeux l'élémentaire alphabet pictural. Tout en bas, dans l'angle droit, commence à émerger de ce fouillis de lignes colorées quelque chose comme une silhouette humaine. Quant à « etc. », comme si c'était signe d'ouverture à un autre imaginaire, il fait apparaître les motifs chers à Alechinsky : on reconnaît sa mascotte, le « Chien-Roi », et des perspectives spectaculaires.

Corps-lettres et corps-figures ne sont pas en rapport d'illustration, ni de traduction, ils ne s'échangent pas. Ils jouent leur ambivalence (*sema/soma*), l'un contre et avec l'autre, œil (de lecture) pour œil (de peinture), langue (d'écriture) pour langue (des formes plastiques).

La leçon des corps en scène, c'est le rêve : dans la sensorialité des choses décrites affleurent chez Claude Simon les phantasmes, et le mystère des « ombres portées très opaques » ; dans le jet des traits esquissés, les figures fantomatiques chez Alechinsky hantent toute la page, telles les visions ramifiantes d'un champignon hallucinogène, ou tel le mycélium de Freud (*Traumdeutung*).

Claude Simon a poursuivi son travail, et publié l'année suivante *Leçon de choses*, dont le titre fut d'abord *Chutes* – « petit roman qui est sorti tout entier de cette page écrite pour Maeght et illustrée par Alechinsky »⁹. Le texte du placard constitue le préambule : « Générique ». La suite reprend avec « Expansion », sur la journée de travail de deux maçons. Pour l'écrivain, ce livre est important car il montre que seul le travail *fait* le roman et que le réalisme est une illusion. *Leçon de choses* est « l'aboutissement d'une longue recherche »¹⁰ et il est irrécupérable par le réalisme. *Leçon de choses* est leçon de sagesse : grandes questions et grandes merveilles sont dans les petites choses. Dans les corps des existants minuscules.

9. Claude Simon, lettre à Peter Brugger, 7 mars 1975, dans : *Les Triptyques de Claude Simon...*, p. 69.

10. Claude Simon, dans une lettre à Jérôme Lindon, cité dans : Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire*, Paris, Seuil, 2011, p. 325.

Corps écrits : les puissances du *sumbolon*

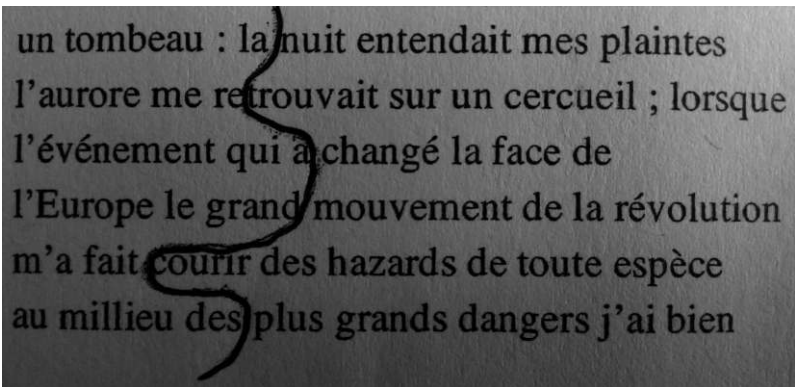
Revenons à la main décrite dans *Les Géorgiques*, laquelle feuillette, recopie, récrit, rêve les hauts registres de L. S. M.

Revenons au poème tronqué en deux temps et deux morceaux par l'ombre portée dont j'ai écarté jusqu'ici la citation. En fait, dans les archives de l'ancêtre, le poème est écrit trois fois selon des formes différentes. D'abord, Lacombe Saint Michel compose pour l'épouse défunte une élégie en prose :

Idile sur la mort de Marianne
Hasselaer ma première femme,

puis il fait la « Traduction en vers »¹¹ (feuille 31) de ce tombeau littéraire, traduction qu'il récrit une fois encore en vers, dans une version plus étendue. Claude Simon saisit combien ce changement de corps littéraire exhausse l'émotion du travail de deuil par le travail de la reprise – douleur qu'aucun texte ne pourra jamais dire une fois pour toutes. Il mesure ainsi l'importance de la reprise comme trope intensificateur d'émotion.

Par suite, l'écrivain va incruster le poème de L. S. M. dans son récit en inventant un dispositif qui le travaille au corps et qui conserve ainsi la puissance d'une tension sublime. Côté brouillons, les écritures préparatoires des *Géorgiques* montrent qu'il recopie les vers en les synthétisant, conjuguant l'idylle et l'épopée politique (qui sont les thèmes majeurs du roman). Il en résulte notamment une strophe dans laquelle Claude Simon dessine de la même encre le tracé sinueux d'une fissure :



un tombeau : la nuit entendait mes plaintes
l'aurore me retrouvait sur un cercueil ; lorsque
l'événement qui a changé la face de
l'Europe le grand mouvement de la révolution
m'a fait courir des hazards de toute espèce
au milieu des plus grands dangers j'ai bien

11. Jean-Pierre Lacombe Saint Michel, « Poésies fugitives du Général L.....e St M....l », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds Claude Simon, SMN Pp 9.

Côté livre publié, on trouve l'extraordinaire dispositif qui en résulte sur les pages 34 et 35 en vis-à-vis. La strophe est scindée en deux fragments irréguliers et séparée en deux morceaux distincts : le morceau droit sur la page gauche du livre, le morceau gauche sur la page droite. Dispositif croisé qui rend plus improbable la lecture. La découpe correspond exactement au tracé préparé ; chaque partie du poème « arrive » avec l'ombre projetée par la main qui écrit. Voici donc la totalité de la citation du passage à la totalité-fragmentée, si l'on ose cet oxymore :

Il fait adopter un nouvel affût de canon que sept hommes peuvent manœuvrer aisément au lieu de douze. *L'ombre bosselée de la main qui s'étire, déformée, sur le haut de la page de droite du cahier format registre recouvre les mots :*

*nuit entendait mes plaintes
trouvait sur un cercueil lorsque
changé l'Europe de face
mouvement de la révolution
courir des hasards de toute espèce
plus grands dangers j'ai bien*

qui terminent les six premières lignes tracées d'une écriture penchée et bien formée, la plume parfois lourdement écrasée et crachant un peu dans les pleins. La seconde division vient aboutir au Carretal. [...] Leurs ombres de statues équestres s'étirent sur le pavé selon le même angle que celle projetée sur le cahier par la main. Il cligne des yeux pour lire les mots :

*un tombeau ; la
l'aurore me re
l'événement qui a
le grand
m'a fait
au milieu des*

par lesquels commencent les six premières lignes, tracés sur la partie de la page que frappe le soleil, éblouissante. Il tourne plusieurs feuilles d'un coup. En 1792 après la destruction du trône [...] ¹².

Le poème ainsi défait a ici fonction de *symbolon*, cette tessère d'argile que l'hôte coupe en deux morceaux, donnant l'un à son hôte en gage de reconnaissance et promesse de leur réunion future (*Le Banquet* de Platon). La plus-value du dispositif est considérable : ce qui aurait été citation d'un hymne désuet a ici la puissance d'un corps rompu non seulement par le deuil mais par le temps qu'il a mis à parvenir jusqu'à nous – rompu d'indicible. Car le texte fragmenté est plus que la somme de ses fragments

12. Claude Simon, *Les Géorgiques*, p. 34-35.

reconstituables : s'ajoutent la fracture, la séparation, l'énergie et la force d'attraction (*sumballein*) entre les séparés.

Cette *fonction sumbolon*, on l'aura compris, c'est le principe même de l'*écriture composée* de Claude Simon : procédant par interruptions / reprises et par marqueterie des textes, elle électrise toute image, toute phrase de tensions extrêmes, c'est tragique et heuristique à la fois, le principe de « tentative de restitution » à l'œuvre dans tous les ouvrages.

Dans l'entre des mots et des pièces desencrantées du récit, l'écrivain fait passer un souffle, des voix, des fantômes, une urgence, le désir – absolu. Une sensualité de l'obsession qui n'est pas celle de l'épiderme.

Ainsi va la lecture *sous le coup* d'impressions contradictoires, suivant la foudroyante lenteur de la phrase simonienne, bourrée d'épanorthoses et de parenthèses, de reprises têtues, différées, différentes, traçant au-delà de la mort, de la putréfaction, le corps écrit « violent, sacrilège, indocile ou plutôt indomptable »¹³.

Quant au narrateur écrivain, il se tient tout au bout du propre corps, de la main, projeté, ombre de lui-même déjà, dans la passation et dans le passage où *l'imaginaire touche l'ombre, les limites, l'inimaginable*.

Le théâtre des corps communicants

Une seule fois Claude Simon a écrit pour le théâtre. Une seule fois, il considère le potentiel physique des corps en scène et les paramètres spatio-temporels du plateau. La pièce s'intitule *La Séparation* : écrite en 1960-1961, sur le motif de *L'Herbe* (roman paru en 1958, inspiré de la mort d'Artémise Simon, tante paternelle de Claude Simon, dite « Tante Mie », et des carnets qu'elle lui lègue¹⁴), elle fut mise en scène par Nicole Kessel au Théâtre de Lutèce où elle fut à l'affiche durant le mois de mars 1963¹⁵.

Il convient de lever tout malentendu : *La Séparation* n'est pas une adaptation de *L'Herbe*. La notion d'« adaptation », Claude Simon la récuse pour la raison même qui requiert notre étude : le spécifique corps de règles et de matières que chaque genre ou forme d'art impose. Et « si l'on change la forme ou le mode d'écriture il s'agit, ipso facto, d'une tout

13. Claude Simon, *Les Géorgiques*, p. 169.

14. Cette « mémoire littéraire » de l'œuvre, ainsi que Claude Simon la désigne dans sa donation à la Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, vient de paraître, corps fac-similé de l'archive, dans : Mireille Calle-Gruber, *Les Comptes du temps. Carnets de Tante Mie. L'archive de Claude Simon*, préface de Pascal Quignard, Paris, HDiffusion, 2020.

15. Mise en scène par Nicole Kessel, *La Séparation* était interprétée par Alice Cocécia (Sabine), Marcel Journet (Pierre), Nicole Kessel (Louise), Marc Eyraud (Georges), Louise Chevalier (La garde), dans des décors de Mayo.

autre œuvre »¹⁶. La réflexion prend un tour radical lorsqu'il élargit les domaines de référence :

Toutes proportions gardées, ces gens (les spécialistes de l'adaptation) expriment leur jugement comme si, par exemple, la célèbre paire de souliers qui a servi de *thème* au tableau peint par Van Gogh pouvait être « trahie » ou non par une description littéraire ou une image photographique, sans paraître avoir conscience que, dans ce cas, il s'agit de langages ou d'écritures différents, avec leurs lois, leurs sortilèges et leurs possibilités propres¹⁷.

C'est bien la singularité de la *forme-théâtre* que Claude Simon explore, singularité qui lui offre la possibilité de « dire la simultanéité des choses : le présent, le passé, l'avenir et ce qui se passe en même temps mais simplement séparé par de l'espace... ou une cloison »¹⁸. Contrairement au roman qui contraint de raconter successivement, la scène de théâtre permet de matérialiser dans un seul espace l'enchevêtrement des temps.

Par suite, du lieu théâtral Claude Simon fait un corps vivant, englobant les personnages dans un espace-temps scénique où ils se jouent leur comédie. Davantage, ce corps de scène est ce qui maintient encore en vie, leur donnant ultimes répit et respiration, deux couples moribonds : Louise et Georges en rupture, Louise attendant le décès de la vieille tante Marie, mourante, pour partir rejoindre son amant ; Sabine et Pierre, les parents de Georges, usés elle par la jalousie, lui par l'indifférence, n'existant plus que dans l'agitation des scènes de ménage.

L'irréparable présent du corps théâtral ramène les protagonistes au présent ; à ses vérités et à sa dimension éthique, car tout arrive dans la simultanéité, tout est dit et vécu *au moment dit*, ici-maintenant, les ressassements de Sabine, les hantises mortifères de Georges détruit par l'expérience de la guerre, les projets de Louise qui croit avoir un futur mais qui, à la fin, ne partira pas. La seule chose qui fasse encore sens pour ces morts vivants, c'est précisément la théâtralité : ils peuvent sans fin se donner la réplique, se dupliquer, se doubler, recommencer à ne pas se séparer. Cela n'est pas absurde, c'est leur terrain. Et sur ce terrain, les mots poussent comme l'herbe révélatrice des sources et des ressources, et aussi des mensonges et des non-mensonges qui sont inextricables.

16. Lettre de Claude Simon aux organisateurs d'un colloque intitulé « Rencontre du cinéma et de la littérature », datée du 14 février 1972. Archives Claude Simon.

17. *Ibid.*

18. Claude Simon, « Notes préparatoires pour un entretien », in *La Séparation*, postface de Mireille Calle-Gruber, Nolay, Les Éditions du Chemin de fer, 2019, p. 155.

La scénographie, très tôt mise en place dans les croquis du manuscrit puis soigneusement peinte à la gouache par Claude Simon, concentre tous les pouvoirs du théâtre et constitue une véritable machine de spectacle. Elle organise l'espace en deux cabinets de toilette attenants, accolés, avec les glaces placées sur la cloison mitoyenne de sorte qu'elles se correspondent dos à dos. À nouveau, c'est l'effet *sumbolon*.

Ce miroir à deux faces, c'est *l'œil du théâtre* (le *theatron* antique), il voit *tout à la fois*. Il voit plus loin que les protagonistes. Il spéculé, il prévoit, il est la conscience réfléchissante des deux femmes. Sa magie de passe-muraille surimprime les images, les paroles, les jeux de scène, superpose corps physique et corps virtuel. Lorsque Sabine se voit vieillie dans le miroir, c'est Louise qui regarde le visage qu'elle aura, qu'elle a déjà. Lorsque Louise se voit dans la glace tandis que Sabine auprès de Pierre la dénigre, elle est hors d'elle-même, captée dans l'image de l'autre. Et c'est parce que l'image virtuelle de l'une coïncide si parfaitement avec la personne physique de l'autre que le train partira sans Louise, prise aux mots de Sabine dont elle se découvre soudain la jumelle. Qui la préfigure. Ou la contient.

Une étonnante plasticité des lieux s'avère : les espaces s'emboîtent, s'échangent, se contaminent ; toute surface fait paroi intérieure et toute paroi rétine, tympan, épiderme, diaphragme. Les corps s'incorporent, s'habitent les uns les autres. Ce qui arrive à l'un métamorphose l'autre (son âge, son organisme). Au théâtre, un mot tue, un regard ou un non-regard, une cigarette allumée, un revers de main, l'allonge d'un silence.

Inséparables et insupportables les uns aux autres, les quatre protagonistes sont plus que des personnages, ils forment un choral (« Sorte de cantate à 4 voix »¹⁹) et leurs déplacements dessinent une chorégraphie (schéma de la dispute et de la chute de Sabine et Pierre²⁰).

Ce qui fait le fonds de la pièce, c'est le tragique des corps qui sont mortels. Le motif de leur décomposition scande le texte, avec le pourrissement des poires, fruits mort-nés puant sur des hectares de culture ; le flétrissement de Sabine au visage de « vieille ivrogne » ; Marie l'agonisante avec sa tête de nouveau-né puisqu'aussi bien les nouveau-nés ont déjà leur tête de mort, « leur affreuse tête chauve et ridée de petits vieux, comme s'ils venaient au monde avec le visage qu'ils auront le jour de leur mort, hurlant, épouvantés,

19. Claude Simon, « Manuscrit de *La Séparation* », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds Claude Simon, SMN Ms 25 (1) 68 / 83.

20. Croquis de Claude Simon, « Chemin de croix Pierre et Sabine », Bibliothèque littéraire Jacques Doucet, fonds Claude Simon, SMN Ms 4 285 / 285. Reproduit dans : Claude Simon, *La Séparation*, « Cahier iconographique », non paginé.

comme s'ils savaient déjà prophétiquement ce qui les attend... (*Un temps*) Tout ce qui NOUS attend... (*Un temps*) »²¹.

En fait, la séparation, c'est cette lente déperdition du corps qui chaque jour le sépare un peu plus de lui-même, corps spectral. Sabine : femme iris / porcelaine de Saxe / perruche / vieille pocharde. Pierre : jeune et brillant professeur / gloire de la Faculté / viande impotente / un fossile. Chacun, sur scène, est porteur d'« un cadavre d'homme mort ».

La seule qui soit vivante peut-être, c'est Marie l'agonisante, qui n'est pas sur scène. Qui d'avance a accepté sans regret : la vie, la perte, la mort, jouissant d'un vol de papillons dans le soleil : « Vous ne regrettez vraiment rien ? » et elle toujours sans répondre, en train de regarder ces deux papillons [...] comme si elle avait dit sans arrêt "Non. Non. Non." Je veux dire : tranquillement, comme un rocher ou un arbre pourraient dire non »²².

Nostalgique contrepoint que cette adhésion inconditionnelle aux forces vitales de la nature, capable de faire-corps avec les corps des vivants des ressourçants. Capable de paradis terrestre.

Le tour de main

L'écrivain s'est représenté lui aussi devant le spectacle du monde. C'est une série de dessins au trait dans lesquels la main est à la table d'écriture, devant la fenêtre.

Plus exactement, l'écrivain ne s'est pas représenté. Il n'a pas représenté « sa » main mais *la* main : séparée du corps lorsqu'elle est en travail. C'est l'écrivante, la scribe, telle qu'il la voit lorsqu'il est assis à son écritoire. Avant-bras, main tenant le stylo, quelques lignes ont déjà été tracées sur la page, laquelle, selon les cas, porte une date, un lieu ; l'écrit en cours est le plus souvent illisible.

La main au travail est sur la scène des représentations ; le corps reste hors-champ.

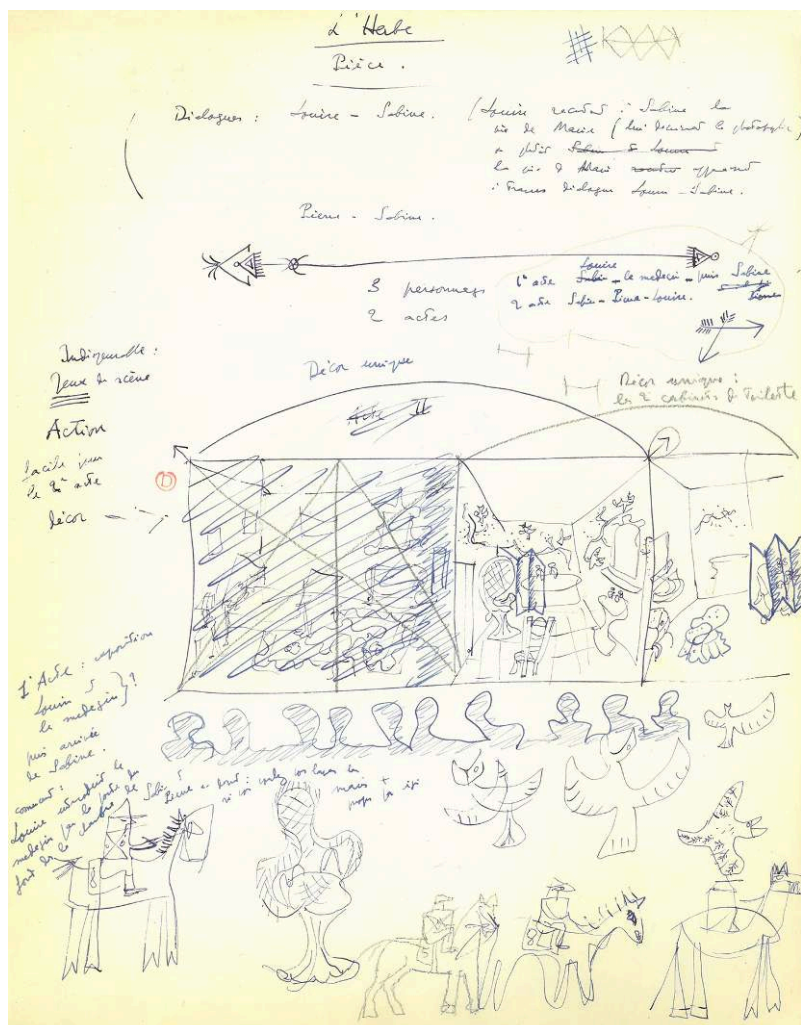
C'est la main de l'autre qui écrit.

Les objets sur la table qui entourent la page d'écriture peuvent changer, la fenêtre peut donner sur le pignon du mur de la caserne de la Garde républicaine place Monge, ou bien sur un fouillis de plantes méditerranéennes (il dit : « Un Douanier Rousseau dans ma fenêtre »²³), la main porte-plume se tient pareillement à la scène d'écriture, synecdoque du corps travaillant et travaillé par le travail – et qui n'est pas le « moi » intime.

21. *Ibid.*, p. 48.

22. *Ibid.*, p. 49-50.

23. Cité dans Mireille Calle-Gruber, *Claude Simon : une vie à écrire*, p. 281.



«Manuscrit de *La Séparation*», Bibliothèque littéraire Jacques Doucet,
fonds Claude Simon, SMN Ms 25 (1) 69 / 83. © Claude Simon.

Avec l'aimable autorisation de Mireille Calle-Gruber,
ayant droit moral pour l'œuvre de Claude Simon.

Cette image de la main-scribe représente le corps sensibilisé à sa sensorialité, le corps de « Claude Simon » signataire trouvant comme Marcel Proust à Martinville, « caché derrière », « quelque chose d'analogue à une jolie phrase puisque c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir que cela m'était apparu »²⁴. Merleau-Ponty l'explicitement : « celui qui sent et vit n'est pas immédiatement donné. Il se développe par le travail. Sentir, vivre, la vie sensorielle est comme un trésor, mais qui ne vaut encore rien tant qu'il n'y a pas eu travail »²⁵.

C'est dire que ce qui arrive sur la page, à la table d'écriture, ce n'est jamais l'expression directe d'un sujet, illusion que Claude Simon n'aura cessé de critiquer, aimant à citer Novalis, notamment *Monologue*, qui exalte la plasticité langagière, le faire-corps avec la langue : « seul celui qui a le sentiment profond de la langue, qui la sent dans son application, son délié, son rythme, son esprit musical [...] celui-là seul est prophète »²⁶.

Dessinée à l'extérieur, hors de l'intime invisible, cette main d'écriture n'est pas sans évoquer la main de musique, qu'Arnold Schoenberg appelle « la main heureuse » (*Die glückliche Hand*) – titre d'une de ses compositions. Lors d'une conférence à Breslau, le 25 mars 1928, à l'occasion de *Die glückliche Hand*, le compositeur expose ainsi sa conception :

Une main heureuse agit de l'extérieur, loin de notre moi bien protégé, plus elle agit loin, plus elle est loin de nous ; une main heureuse – plus loin – n'est que « doigts heureux » ; et plus loin encore : un corps heureux est une main heureuse et : des doigts heureux. Un bonheur au bout des doigts [...]. Heureuse la main qui essaie de saisir ce qui ne peut que lui échapper, quand elle le tient²⁷.

Créatrice qui n'a pas peur d'aller au loin chercher les vocables et les rythmes justes, la main que dessine Claude Simon désigne le corps « heureux » de l'écrivain qui est *un corps augmenté*. Un corps augmenté de son travail d'écriture. Ce n'est pas mainmise, pas *manceps*, mais au contraire une déprise calculée, heuristique, des doigts scripteurs. C'est le tour de main, le détour par la manufacture émancipée et laborieuse, et ce détour est l'espace de la littérature.

24. Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 217.

25. Maurice Merleau-Ponty, « Cinq notes sur Claude Simon », *Médiations*, n° 4, hiver 1961-1962 ; repris dans *Esprit*, n° 66 (6), juin 1982, p. 65.

26. Novalis, « Monologue » [1798], in *Les Romantiques allemands*, Armel Guerne (éd.), Albert Béguin (trad.), Paris, Desclée de Brouwer, 1963.

27. Arnold Schoenberg, « Conférence de Breslau sur *Die glückliche Hand* », Edna Politi (trad.), *Contrechamps*, n° 2, 1984, Schoenberg – Kandinsky. *Correspondance, écrits*, Philippe Albèra (dir.), p. 88.

Coda : en sortant du théâtre

Claude Simon était absent de Paris, en tournée de conférences dans les universités à l'étranger où il était invité à parler de *La Route des Flandres*, lorsqu'eurent lieu les représentations de *La Séparation* au Théâtre de Lutèce en mars 1963. Roland Barthes assistait à l'une d'elles. En sortant du théâtre, il écrivit une très belle lettre dans laquelle il salue la réussite d'un texte ayant atteint « cette distance optima, canonique » qui est pour lui « l'être même de la littérature »²⁸ :

Cher Claude Simon,

Puisque vous m'avez fait plusieurs fois l'amitié de me dire votre accord avec ce que j'ai pu écrire sur la littérature et l'écrivain, il faut absolument que je vous dise combien j'ai aimé votre pièce, vue hier soir. Je ne sais absolument pas ce que vous avez pu entendre à son sujet, mais pour moi, depuis que j'ai pratiquement abandonné le théâtre, c'est la première soirée où j'ai retrouvé une respiration de tout moi-même à entendre un texte, si parfaitement « texte » et pourtant si au-delà des mots ; je dirai dans mon jargon que vous avez accompli cette distance optima, canonique, entre les signifiants et les signifiés, la forme et ce qu'elle appelle sans le dire et pourtant en ne faisant que le dire qui est pour moi l'être même de la littérature ; et vous savez comme moi que cette technique admirable n'est que le nom d'une émotion extrême, à laquelle, enfin, *par la littérature, on a droit*. Cette distance « canonique » est beaucoup plus difficile à tenir au théâtre, car tout, les acteurs, la mise en scène, la salle, conspire d'ordinaire à l'abolir au profit d'un sens grossier (c'est un peu ce qu'a fait Alice Cocéa) ; mais vous l'avez pourtant réussi.

J'espère vous voir un jour, et vous dis, en attendant, mes sentiments d'amitié et si je puis dire, de solidarité profonde avec ce que vous avez fait.

Roland Barthes

Alors que l'heure est à la sémiologie, on découvre ici déjà le Barthes du plaisir du texte, qui publiera les premières études dix ans plus tard (*Le Plaisir du texte*, 1973).

Cette lettre est un hommage à la littérature – littérature dont la qualité, l'exigence, le réglage parfaits se mesurent à l'aune du *corps heureux* du spectateur-lecteur. À sa *respiration* qui épouse celle du texte.

On retrouve sous la plume de Barthes le principe méthodologique qui porte l'œuvre de Claude Simon, cette « distance *canonique* » dont les règles, intrinsèques, et leurs processus régulateurs naissent, s'élaborent, s'ajustent au cours de l'écriture. C'est le travail du tissage qui donne le « parfaitement

28. Lettre de Roland Barthes à Claude Simon, non datée (« mardi »), publiée avec l'aimable autorisation de l'ayant droit, Éric Marty.

“texte” », privilégiant croisées et écarts, l’indirection du dire-et-ne-pas-dire, le différé démultiplicateur de désir, c’est, matière et intime, l’au-delà des mots appelé par le mot à mot (Claude Simon dit « la fiction mot à mot »²⁹), c’est le tremblement du sens porteur de la seule émotion qui soit totale : l’émotion « *par la littérature* ».

Bref, tout cela qui *fait* littérature. Et dont Barthes revendique le droit comme un des droits fondamentaux des humains : l’expérience chaque fois unique d’une solidarité des corps pléniers, respirant, percevant, s’émouvant dans le vivant organisme de la littérature.

Mireille CALLE-GRUBER

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

29. Titre du texte prononcé au colloque de Cerisy en 1971 : Claude Simon, « La fiction mot à mot », in *Nouveau Roman : hier, aujourd’hui* (Actes du colloque organisé au Centre culturel international de Cerisy-la-Salle du 20 au 30 juillet 1971), Jean Ricardou, Françoise Van Rossum-Guyon (dir.), Paris, Union générale d’éditions (10/18), 1972, t. II, *Pratiques*; rééd. Paris, Hermann, 2011, p. 73-97.