Découvrir la représentation de la femme chez Claude Simon en classe de Première « arts appliqués »

Discovering Claude Simon's representation of Woman in the Sixth form class of Applied Arts

Brice Thalien

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/1973>

DOI : 10.4000/ccs.1973

ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 septembre 2019

Pagination : 73-82

ISBN : 978-2-7535-7795-4

ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Brice Thalien, « Découvrir la représentation de la femme chez Claude Simon en classe de Première « arts appliqués » », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 14 | 2019, mis en ligne le 30 septembre 2020, consulté le 25 avril 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/1973> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.1973>

DÉCOUVRIR LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME CHEZ CLAUDE SIMON EN CLASSE DE PREMIÈRE « ARTS APPLIQUÉS »

Brice THALIEN

L'étude des textes de Claude Simon dont on se propose de rendre compte ici s'est déroulée dans le cadre d'une séquence portant sur le personnage de roman du ^{xvii}e siècle à nos jours, avec une classe de Premières STD2A (arts appliqués). La séquence portait sur le personnage féminin et interrogeait l'image de la femme donnée par le roman au cours des siècles. Le mot « image » prend tout son sens pour des élèves sensibles à ce qui relève du visuel ; il s'agit de plus d'une classe essentiellement constituée de filles, et nous avons pris en compte, comme lors de la séquence précédente sur la poésie, un extrait d'œuvre cinématographique portant un regard sur la femme.

Les textes de Claude Simon ont été étudiés afin de compléter les lectures analytiques de textes extraits du *Ravissement de Lol V. Stein*, étudié en œuvre intégrale, d'extraits de *La Princesse de Clèves* et de *Madame Bovary*. L'étude des textes a été liée aux analyses de séquences cinématographiques extraites du film *Identification d'une femme* (1982) de Michelangelo Antonioni qui met en scène un personnage de réalisateur, Niccolò, en quête de l'actrice parfaite pour son prochain film, celle qui pourra incarner au mieux « la femme idéale » ou, expression encore plus vague et qui tire vers l'abstraction, « le sentiment aux formes féminines », comme le personnage le dit à un ami dans une scène (au bout de trente-cinq minutes de film environ). Les textes de Claude Simon étudiés en complément étaient extraits de *La Route des Flandres* ainsi que des *Géorgiques*¹.

1. De « Puis ils furent dans la grange » à « de l'innombrable piétinement des armées en marche » (*RF*, p. 217-220) pour *La Route des Flandres* ; de « les entrailles du monde » à « des deux états » (*G*, p. 781-783) et de « Et cette morte, Marianne » à « une carcasse, des restes » (p. 895-896) pour *Les Géorgiques*.

L'enjeu de cette étude était double : non seulement présenter des romans appartenant à la littérature contemporaine et dont les textes semblent résister davantage à la compréhension et à l'interprétation, mais aussi montrer le dispositif visuel mis en place dans ces romans au moyen des mots. Il était intéressant d'étudier la façon dont le corps féminin est « visible » dans ces textes et de percevoir comment le texte peut s'inspirer de l'image, que ce soit l'image cinématographique ou picturale, pour, ensuite, construire une image textuelle. On pouvait concevoir une dynamique à double sens « des mots vers les images et des images vers les mots² ». Les élèves pouvaient ainsi voir comment les mots tentent de peindre ou de photographier. Cette étude permettait d'utiliser la matière littéraire dans leurs cours d'arts appliqués, en démarche créative ou pratique en arts visuels par exemple, ce qui créait une cohérence entre les disciplines et favorisait les projets interdisciplinaires.

Ce travail a été mené sur deux séances visant à étudier le travail de la phrase simonienne et les gros plans qu'elle opère, dans le but de mettre en évidence les rapports que l'écriture entretient avec la peinture, la sculpture et le cinéma.

LA PHRASE, À LA RECHERCHE DE LA FEMME

D'une durée d'une heure, la première séance a eu lieu en classe entière. La classe a travaillé, dans un premier temps, sur l'extrait de *La Route des Flandres*. Alors que les soldats entrent dans la grange, ils voient une femme apparaître. Une fois que la femme a disparu, Blum croit la voir encore.

À l'issue de la lecture faite par le professeur, les élèves ont tout d'abord été sensibles au style de la prose. À cause de la masse d'informations contenue dans la phrase, il est vrai qu'ils ont eu du mal à comprendre le sujet abordé. Ils ont remarqué assez rapidement que l'extrait n'est composé que d'une seule phrase, qui par ailleurs est inachevée. Une des élèves a proposé le terme de « fluidité » pour qualifier le style, dans la mesure où, contrairement à la prose de Marguerite Duras étudiée précédemment, le lecteur n'a pas d'impression de « rupture », terme également utilisé par cette élève. Tout s'enchaîne, et c'est grâce à cette phrase que la femme apparaît et disparaît sans qu'on s'en rende tout de suite compte. À l'opposé, une autre élève note un effet de « lourdeur » à cause de la phrase longue qui rend sa lecture et sa compréhension difficiles. Celle-ci constitue donc une source « d'angoisse » pour le lecteur qui a

2. B. Bonhomme, *Claude Simon, Une écriture en cinéma*, Berne, Peter Lang, 2010, p. 325.

l'impression de ne pas pouvoir respirer. Il est mal à l'aise dans sa lecture tout comme les personnages masculins, également troublés. Le lecteur ne sait pas vraiment ce qu'il est en train de lire (il n'y a pas de pause pour réfléchir et comprendre ce qu'il lit), comme les personnages qui ne savent pas non plus ce qu'ils sont en train de voir. Le style souligne donc la difficulté des personnages à identifier la femme, ce qui sera aussi le problème du personnage de Niccolò dans le film d'Antonioni, comme le suggère le titre. Il semble alors, à ce stade de la lecture, que l'extrait ne propose pas de véritable image de la femme mais présente des contours floutés et troublants qui refusent la précision. Comme l'analyse Patrick Longuet, « [l]e cheminement simonien est marqué [...] de variations d'amplitudes. La phrase, presque saturée par le désir de tout nommer, s'enfle jusqu'à tenter d'intégrer une figure universelle dont elle reçoit l'ampleur épique³ ».

Cette expérience de lecture a permis aux élèves d'être attentifs à la syntaxe et à ses enjeux : comment tout dire et tenter de tout rassembler dans la phrase. Cet exercice les a mis face à une difficulté de lecture qu'ils n'auraient pas rencontrée en dehors de la classe et leur a permis de dépasser le préjugé des « longues phrases compliquées » comme celles de Joyce, Woolf ou encore de Proust. La difficulté résidait aussi dans cette phrase qui tente de nommer sans jamais y parvenir totalement, une phrase qui s'efforce de trouver les mots, le lecteur faisant face à un texte qui s'écrit mais qui n'est pas encore abouti. Les élèves ont ainsi pu s'attacher à certains détails du texte pour essayer d'en mieux saisir le sens.

LES GROS PLANS : DANS L'INTIMITÉ DES PERSONNAGES

Les élèves ont été également sensibles à la place du corps dans le texte. La femme n'a pas de nom, elle existe uniquement par son corps qui est comme disséqué : « les yeux, les lèvres, toute la chair gonflée » et « jambes nues », « pieds nus » puis « deux cuisses un ventre deux seins la ronde colonne du cou ». À également été relevée l'insistance finale sur le sexe du personnage : « moule poulpe pulpe vulve » ou « l'orifice de cette matrice le creuset originel ». Toute cette matière a pu donner l'impression à un élève de lire, comme il le dit, « une scène de cul », expression qu'il a dû reformuler, tant il se sentait proche de l'intimité de cette femme. Ce passage a poussé les élèves à réfléchir aux mots qu'ils utilisent, et donc à interroger leurs propres formulations en lien avec ce qu'ils

3. P. Longuet, *Lire Claude Simon : la polyphonie du monde*, Minuit, 1995, p. 35.

désignent : est-ce vraiment une « scène de cul » ? ou dans quelle mesure peut-on considérer que cette scène revêt un caractère pornographique ?

Mais il est nécessaire de ne pas interdire ces formulations premières et de n'user d'aucune forme de censure à l'égard de ces mots. En effet, ces expressions permettaient un réel travail d'analyse du texte qui a eu lieu grâce à la confrontation dans l'esprit des élèves, des représentations qui précèdent le texte avec celles que celui-ci propose. Les mots utilisés par cet élève ont témoigné d'une image qu'il associait facilement à tout ce qui est lié au sexe féminin – représentation courante pour un certain nombre d'élèves masculins. L'analyse du texte a permis de faire un lien avec les représentations sociales du sexe féminin en tant qu'objet pornographique. Il était alors nécessaire d'interroger le sens de l'adjectif « pornographique » pour vérifier si le texte revêtait véritablement une telle dimension, ou si cette remarque constituait une approximation (assimilation du sexe à la pornographie) qui ne correspondait pas précisément aux caractéristiques du texte. En outre, cette réaction correspondait aux remarques de certains critiques qui ont noté le caractère « cru » ou « pornographique » de la prose de Claude Simon :

À considérer les choses de si près qu'elles sont abolies dans leur grain, l'écriture simonienne paraît les exhiber. La matière n'est pas nue mais *crue*. Une telle crudité n'est pas dans le regard posé mais dans son trajet, dans une manière de fouiller son objet, d'en noter les replis, les places d'ombre. Si réalisme, naturalisme sont des façons de voir, la crudité est une manière de saisir, un geste. [...] À la recherche d'une matière, d'une substance, le regard, l'ouïe, le toucher, sont impliqués dans une investigation des choses qui en restitue ce qu'elles ont d'intimité commune avec d'autres⁴.

C'est cette crudité qui a déstabilisé les élèves, autant les garçons, fascinés par un ensemble d'images, que les filles, confrontées à la représentation de leur propre corps. L'acte de lecture est aussi un acte qui peut placer dans une position inconfortable. Cette expérience était nécessaire pour pousser les élèves à la réflexion. Il n'était pas question de lire des textes et de les analyser scolairement en appliquant la méthode de la lecture analytique, surtout si cela avait pour conséquence de passer à côté du sens et de l'essentiel de la lecture. Il ne s'agissait pas non plus de lire des textes qui confortaient les élèves dans leurs propres représentations du monde. L'intérêt pédagogique était de proposer par les textes un terrain propice à la réflexion. C'était le cas du thème du corps et de la sexualité.

4. *Ibid.*, p. 60.

Afin de caractériser le procédé littéraire qui pouvait les déranger, qui les rapprochait de l'objet du texte, les élèves ont parlé de « gros plans ». Il est intéressant de noter l'emploi d'un terme appartenant au vocabulaire du cinéma pour rendre compte de l'effet sur le lecteur déstabilisé. Les élèves étaient plus aptes à analyser l'objet littéraire avec le vocabulaire de l'image. Peut-être est-ce lié à leur formation en arts appliqués, ou au fait qu'ils se sentaient moins à l'aise face à un texte que face à une image. Celle-ci leur a paru être un objet artistique moins abstrait. Ceci confirme les propos de Bérénice Bonhomme concernant l'utilisation des gros plans au sein de la prose simonienne : Claude Simon « bascule bien vite dans l'obscénité puis l'horreur. L'impression d'étouffement et presque d'angoisse est [...] accentuée par l'utilisation de ce que l'on pourrait appeler un travelling avant⁵ ». Le « travelling avant » induit un mouvement vers un objet alors que le « gros plan » correspond davantage à une image fixe. C'est cette sorte de plongée dans l'intimité du corps du personnage qui pouvait être ressentie comme dérangeante.

Les élèves sont donc parvenus à se rendre compte que le texte présente par les mots une image de la femme qui est inachevée dans la mesure où la fragmentation empêche la représentation mentale. Plus les détails s'accumulent dans la phrase, moins la représentation est possible en un tout homogène. Chaque détail semble rester autonome, témoin de l'obsession du percepteur, obsession qui peut être transmise au lecteur. Ce texte joue alors à la fois avec la fascination et le rejet de jeunes lecteurs particulièrement sensibles aux détails à caractère sexuel.

PEINTURE ET SCULPTURE, « LE SYMBOLE DE TOUTE FEMME »

De surcroît, l'expression de « creuset originel » employée par Simon a évoqué pour les élèves le tableau *L'Origine du monde* de Gustave Courbet, une référence qui fait aussi partie du monde visuel et de leur culture artistique. Ils ont ainsi noté les mots qui pouvaient faire concurrence à la peinture. Le regard porté est masculin et participe d'une représentation de la femme en tant qu'objet de désir et de fantasme. Mais le « creuset originel » confère aussi une dimension maternelle à la femme. Elle est celle qui donne la vie et qui rappelle les origines du monde et des humains. Toutefois, l'expression « symbole de toute femme » correspondait, selon eux, à l'impossible identification de cette femme. Elle était perçue comme suspendue, hors de la réalité,

5. B. Bonhomme, *op. cit.*, p. 184.

et sa représentation restait pour eux abstraite, comme hors du corps qui était pourtant désigné par le « creuset ». Aucun personnage particulier ne semblait construit. Il s'agissait d'un mirage.

Les élèves ont aussi repéré d'autres éléments qui pouvaient conférer au texte une esthétique picturale ou sculpturale. Ils ont noté les expressions « façonnés dans la tendre argile » et « chair diaphane modelée ». Une élève a fait le parallèle entre le texte qui crée la femme à partir du regard masculin et Ève, créée à partir de la côte d'Adam. D'autres ont pensé à une sculpture comme la Vénus de Milo. Il s'agissait donc de femmes « parfaites » conformes à un idéal, dignes d'être « le symbole de toute femme ». Les élèves ont éprouvé des difficultés à déterminer si la femme était réelle ou non, un doute qui conférait au texte une dimension presque « fantastique » et pouvait renvoyer au mythe de Pygmalion créant Galatée. De plus, la dimension picturale du texte a été mise en évidence par des expressions telles que « comme une de ces vieilles peintures au jus de pipe », et surtout par le jeu avec la lumière qui donne l'impression d'un « clair-obscur ». Les élèves ont alors pensé aux peintures du Caravage qui travaille sur la mise en lumière des corps et de la chair. Ils ont aussi pensé au mythe d'Eurydice puisque dans le texte, la femme disparaît quand les hommes allument la lumière, « se dissolvant », « se fondant » ; ou encore à la *Madeleine* à la *veilleuse* de Georges de la Tour ou au *Cauchemar* de Johann Heinrich Füssli pour la dimension onirique de cette femme « diaphane ». Ainsi, les élèves ont pu mettre en évidence les caractéristiques visuelles du texte qui présente une vision paradoxale de la femme, entre dimension « onirique » (terme qu'ils utilisent) et idéale, et une autre, beaucoup plus charnelle et sexuelle.

CINÉMA, « LE VISAGE DE CETTE ACTRICE »

La semaine suivante, lors de la séance 2 effectuée en demi-groupes, la classe a regardé une courte scène (trois minutes) du film *Identification d'une femme* de Michelangelo Antonioni, scène dans laquelle le réalisateur Niccolò reçoit un ami et lui fait part de son manque d'inspiration. Il ne trouve pas « la femme idéale ». Il en a seulement une idée vague ; il recherche « le sentiment aux formes féminines ». Le spectateur voit à l'écran des photographies de visages découpées dans des journaux qu'il a accrochées aux murs ainsi que des photographies de femmes dans un livre regardé par les deux hommes. C'est la seule présence féminine de la scène. Dans le film, aucune femme, ni ses amantes, ni son ex-femme, ne peut incarner la femme tant rêvée. Le film

se termine avant qu'il n'ait trouvé ce qu'il cherchait. On note un paradoxe : alors qu'il s'agit d'un film (le langage utilisé est donc l'image), aucune image de femme idéale n'est proposée, contrairement au texte de Claude Simon qui tente d'utiliser des procédés textuels afin de constituer une telle image. Les dispositifs semblent inversés. Le film s'empare des mots pour constituer un dialogue qui fait exister la femme dans la parole alors que le texte simonien s'empare de bribes d'images pour proposer une « apparition » féminine.

Après avoir regardé cette scène et relevé ses caractéristiques, nous avons abordé les deux extraits des *Géorgiques*. Le premier extrait, souvenir d'enfance du narrateur au cinéma, a été perçu par les élèves comme « confus », « compliqué », « sans image ». Il s'agissait d'un texte qui rend compte d'un « instant ». Les élèves ont eu du mal à comprendre que la scène se passait dans un cinéma. Une élève a même cru à un accouchement en se fondant sur les termes de « laitance » et de « placenta ». Le manque d'images fournies par le texte est dû pour certains au manque de description. Il est difficile d'entrevoir la femme, et pour cause, elle est « irrédelle et fantomatique ». Ils ont quand même relevé les termes « le visage de cette actrice », « ses lèvres peintes » et « ses yeux agrandis » qui évoquaient, encore une fois, des gros plans :

[L]e gros plan [...] est une image-limite où peut aller jusqu'à se perdre notre regard et tout souci de représentation. [...] Le gros plan révèle ce qui existe en germe dans toute image, c'est-à-dire sa perte et sa destruction. À y voir de trop près, on finit par ne plus rien voir⁶.

On retrouve aussi l'idéal de la femme qui s'enfuit quand l'écran s'éteint et quand les lumières de la salle se rallument, comme dans le texte de *La Route des Flandres* et comme l'idéal du personnage d'Antonioni, idéal qui lui échappe. Une élève a alors relevé un autre paradoxe : alors que chez Simon, il est question de cinéma et d'une actrice que l'on voit sur l'écran, le texte peine à créer une image de la femme. Les gros plans sur son visage aboutissent à une impossible représentation. Cette observation est conforme à la réflexion de Pascal Bonitzer lorsqu'il écrit, dans *Peinture et Cinéma. Décadrages*, que « la limite, la tentation et le grain de réel – ou de folie – du gros plan, c'est l'évanouissement de toute représentation⁷ ».

Toutefois, l'enchaînement de mots proposé par la phrase, encore longue, pourrait correspondre à l'enchaînement des images dans un film au cinéma, même si la plupart des mots peinent à créer une image. Une autre élève a établi

6. *Ibid.*, p. 187-188.

7. P. Bonitzer, *Peinture et Cinéma. Décadrages*, Cahiers du cinéma/Éditions de l'Étoile, 1985, p. 91.

un lien avec le personnage d'Antonioni qui cherche un idéal, idéal confus et flou. Le personnage rêve de la femme idéale mais elle n'existe pas. Cette illusion se retrouve dans le texte de Simon lorsque l'écran s'éteint. La réalité reprend ses droits. Cette même élève a aussi noté un contraste entre le caractère unique de l'actrice (désignée au singulier) et la masse des femmes spectatrices (désignées au pluriel : « elles »). Ces dernières sont qualifiées de façon très péjorative par les adjectifs « difformes, éléphantines ». Pour conclure, une élève a fait la remarque suivante : pour elle, la femme présentée dans les textes de Claude Simon est un objet d'art qu'on admire « comme une geisha ».

VISION DU CADAVRE, « LE VENTRE DESCHIRÉ CORNANT DE PUANTEUR/ INFECTE L'AIR VOISIN DE MAUVAISE SENTEUR⁸ »

Le temps est alors venu d'aborder l'extrait suivant qui présentait le corps en décomposition de Marianne, l'épouse défunte de l'ancêtre L.S.M. Les élèves ont observé que la femme est ici un « corps complètement dégradé » voire « monstrueux ». Ils ont remarqué la réification dans le texte grâce à l'expression « cette chose » répétée deux fois. Le texte dégoûte le lecteur. Les détails de la description sont très visuels et très repoussants. À propos du gros plan, Bérénice Bonhomme écrit qu'il « provoque une forme de répulsion, d'écœurement, de nausée [et] appartient au régime du désir, il suscite un œil tactile, voire un œil vorace⁹ ».

Le texte semble utiliser un dispositif visuel qui devient « instrument du voyeur, tentant de nous faire découvrir l'objet sous toutes ses coutures¹⁰ ». Les élèves ont alors cherché les termes qui permettent de créer une image, ce que l'on peut appeler des « mots-images ». Ils ont relevé des adjectifs (« spongieuse », « ondulant ») et des adverbes (« mollement »), mais aussi les adjectifs de couleur (« jaune ») et les termes qui renvoient à des textures et fonctionnent alors comme des couches plus épaisses de peinture sur une toile. Enfin, ils ont relevé les métaphores et comparaisons servant à établir un lien entre un comparé et un comparant pour créer une image. Comme l'écrit Patrick Longuet, « [l]e corps ici représenté est obscène. [...] Le récit constitue la chose sans nom qui gît sous une scène de pierre, tandis qu'elle se défait.

8. J.-B. Chassignet, « Mortel pense quel est dessous la couverture », *Le Mépris de la vie et consolation contre la mort* [1594].

9. B. Bonhomme, *op. cit.*, p. 185.

10. *Ibid.*, p. 325.

Ce mouvement contradictoire situe l'écriture du côté de la révélation et le réel du côté de l'insaisissable¹¹ ».

Enfin, un corpus complémentaire composé du sonnet de Jean-Baptiste Chassignet « Mortel pense quel est dessous la couverture » ainsi que de « Remords posthume » de Charles Baudelaire a été distribué pour voir la progression d'un même thème au cours des siècles. Pour terminer, les dernières vingt minutes ont été consacrées à une activité d'écriture.

À la manière du cadavre exquis, activité rendue possible en demi-groupes, ils ont pu construire tous ensemble le portrait du « symbole de toute femme » ou l'évocation du « sentiment aux formes féminines ». La consigne était volontairement libre pour qu'ils puissent s'inspirer des représentations qu'ils avaient déjà ainsi que de celles des textes entrevues en classe. Les feuilles utilisées par le premier groupe ont été utilisées aussi par l'autre groupe. Nous avons lu le texte produit par tous les élèves lors de la séance suivante en classe entière. En voici un extrait :

Une femme c'est un corps, c'est une peau qui se meut sur des os s'entrechoquant dans un corps fermé
sur lui-même, recroquevillé sur le sol,
ardent s'opposant à la fragilité de ses courbes
fraîchement dessinées par l'ombre de la lumière dans la nuit
Mystérieuse femme qui cache son innocence.
Seule, assise dans sa grande robe blanche sur le bord de
mon esprit, dans mes rêves, elle est belle, une merveille, mais à son réveil elle n'est
plus, elle est si parfaite, cette femme mystérieuse, indéchiffrable aux yeux de l'homme mais si aimante malgré tout.

Ce corps voluptueux et gracieux
gracieux mouvements, exécutés, dirigés, influencés, ordonnés, les membres fonctionnant,
comme une machine des mouvements saccadés,
un robot, un, deux, un, deux jamais elle ne s'arrête,
inlassablement le labeur est la seule possibilité de survivre,
de vivre, chaque jour en la regardant le sol puis le ciel l'appellent à changer de monde,
vers le ciel gris

cette femme si parfaite s'envole

Mère nourricière, elle se donne tout entière, son corps devenant un corps, elle abandonne
jusqu'à sa vie et le temps est passé, sa peau flétrie, son sourire disparaît avec ses rides qui
dévorent son visage, si beau autrefois

Je me souviens de ce corps si voluptueux qui, désormais flétri, n'est plus que l'ombre de
ce qu'il a été

qui est aussi flasque que fripé, aussi mou que vieillissant,
séduisant, sans langue,

sans dent, sans bouche, et sans lèvres. Qui est-elle ?

11. P. Longuet, *op. cit.*, « Présence du cadavre », p. 64-65.

Que devons-nous dire de ce qu'elle a vécu ? Un passé d'ange ou de démon ? Dans cet état, le corps flétri, impossible d'avoir une réponse.

Cette étude a permis d'interroger le rapport entre littérature et arts visuels : comment la littérature peut-elle s'inspirer des procédés visuels et cinématographiques ? Ainsi, on a pu éviter de réduire le rapport littérature/cinéma à l'adaptation d'une œuvre littéraire. En effet, au cours de leur scolarité, les élèves ont considéré le cinéma mais aussi la peinture comme un simple prolongement de l'œuvre littéraire, sans véritablement questionner les enjeux de chacun des langages artistiques : langage des images d'une part, et celui des mots d'autre part.

De plus, le parcours de lecture a permis de montrer la place du corps dans la littérature. La femme est regardée, scrutée voire disséquée par la phrase qui tente de rendre compte de son corps. Ce thème est aujourd'hui une problématique centrale dans beaucoup de romans contemporains.

Enfin, les élèves se sont confrontés à la difficulté de la phrase simonienne qui questionne aussi le travail de l'écrivain. C'est une écriture à la recherche d'elle-même en même temps qu'elle cherche à dire le personnage et le monde. Ainsi, comme l'écrit Michèle Touret, « les romans de Claude Simon sont des champs d'expérience de la présence du sujet au monde¹² », ce qui constitue une expérience de lecture privilégiée pour les élèves, presque une expérience anthropologique. Ces textes leur ont fait vivre des expériences de perception du monde, et ici, d'une perception de la femme.

12. F. Dugast-Portes et M. Touret, *Lectures de La Route des Flandres*, Rennes, PUR, 1997, p. 12.