Le dire du « Rien » dans *L'Herbe*. Versions simoniennes du Nihil

Anne-Yvonne Julien

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ccs/600>
DOI : 10.4000/ccs.600
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 30 novembre 2008
Pagination : 95-110
ISBN : 9782354120351
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Anne-Yvonne Julien, « Le dire du « Rien » dans *L'Herbe*. Versions simoniennes du Nihil », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 4 | 2008, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 01 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/600> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ccs.600>

Le dire du « Rien » dans *L'Herbe* Versions simoniennes du Nihil

Anne-Yvonne JULIEN*

Mais parce qu'être ici, c'est beaucoup ; et que tout, semble-t-il,
Tout ce qui est d'ici, le périssable, nous réclame et a besoin de nous ;
Étrangement il nous concerne : nous, périssables plus que tout.

Rainer Maria Rilke

La première page du roman *L'Herbe* (1958) s'étoile immédiatement du mot « rien » et l'ultime page s'achève sur la ponctuation du « puis plus rien », qui traduit l'effacement d'une vision et d'une impression sonore dans la conscience médiatrice de l'instance songeuse coïncidant ici avec le personnage de Louise. Effets d'ouverture et de suspension du texte ? Sans doute, mais il y a plus. Il est aisé de se rendre compte que l'élément lexical, décliné sous toutes ses formes (pronominales ou substantivées, et intégrées à de nombreuses expressions-clichés), ne vient pas seulement servir les effets de lisières narratives, il manifeste sa présence insistante et plurielle en tous les points stratégiques du récit.

Il semblerait que le terme « rien » permette à Simon de désigner de manière énigmatique le « quelque chose », le *rem* étymologique qui, dans la fiction, unit la figure de Louise, la jeune femme en quasi rupture de ban familial, et celle de Marie, la vieille tante par alliance,

* Université de Paris X.

agonisante. Or, sur le plan de l'horizon conceptuel de l'œuvre, ce mot qui d'emblée fait signe au lecteur est tout sauf anodin. Le mode souvent ludique de ses apparitions ne doit pas occulter le fait qu'un tel jeu de saturation linguistique est possiblement le support d'une interrogation plus fondamentale chez Simon, sur la part de négatif dont est grevée l'existence humaine. D'autant que de ses premiers à ses derniers textes, Claude Simon a été hanté par les relais intellectuels que lui offrent, en matière de réflexion sur la mesure du Néant et les enjeux du nihilisme, des œuvres comme celles de Dostoïevski ou de Beckett.

Il ne me semble pas inopportun de prêter attention au déploiement des sens du mot « rien » dans ce roman qui orchestre magistralement la relation d'une agonie. Toutefois mon hypothèse est que Simon a articulé autour du mot-thème « rien », trois régimes d'écriture : un régime quasi théâtral, qui n'est pas sans faire songer au langage dramatique du Nouveau théâtre des années 50-60, fondé sur le principe du tableau et du dialogue volontiers agonistique et bouffon autour du monosyllabe ; un régime narratif, qui peut, à certains égards, faire du texte un roman de formation et de Marie le personnage paradigmatique d'une traversée de l'équipée existentielle sous le signe du « rien » constructif ; et enfin un régime poétique, s'exprimant par une broderie scripturale sur les diverses facettes du nihil et par l'extraordinaire cohérence de dispositifs de figuration du néant produisant subtilement d'autres lignes de forces du texte. Il n'y a pas là une manière de forcer le trait générique au risque de dénaturer l'intense cohésion du roman. Il s'agirait plutôt de repérer les diverses couleurs des fils de l'écheveau global, et de prendre en compte le virtuose recouvrement de ces trois dynamiques auxquelles le mot « rien » donne peut-être sa force unitive.

Entrée sur la scène du rien

Si le roman a pu dérouter en 1958, c'est que son cours, censé épouser l'expérience mentale d'un personnage, celle de Louise, en mime aussi les arythmies. Voici, de fait, un récit qui prétend donner à voir la scène intérieure sur laquelle se projettent les pensées confuses et les impressions désordonnées d'une jeune femme en

un tournant de son existence. Je citerai Alastair Duncan, dans le texte-postface de la seconde édition du roman : « Louise traverse une double crise, celle de la mort d'un être cher, celle d'une décision à prendre [...]. La perception [prêtée au personnage], en se concentrant sur certains incidents, les éclaire partiellement et de loin, mais comme par l'intermédiaire d'un pinceau de lumière très intense qui fait ressortir des détails avec une minutieuse précision»¹. C'est cet étonnant jeu d'éclairages avec alternance de « sombres et de clairs » qui me paraît relever d'un travail concerté de scénographie simulée, la scène intérieure devenant espace dramatique imaginaire, nettement distribué, en sous-espaces étiquetés.

Au centre du dispositif, la chambre où gît l'agonisante, un lit, un crâne sur l'oreiller, une main en « patte de poulet », ce lit auprès duquel Louise se revoit comme aimantée, en compagnie de la garde-malade ou du médecin de famille, de Sabine, l'insupportable belle-mère ou de Pierre, le frère aimant de la mourante. Or ce qui a lieu dans cette chambre n'est jamais présenté comme événement à part entière. Le lecteur est invité à penser, un peu comme le spectateur d'un drame beckettien, que simplement, « quelque chose suit son cours ». Le commentaire confié au personnage met l'accent sur la banalité du processus, lui retire a priori toute charge de pathos, aucune circonstance spécifique ne venant alourdir ces séquences d'agonie d'un poids supplémentaire d'émotion : « Mais ce n'est qu'une vieille femme qui meurt, dit Louise. Rien d'autre... » (*He*, p. 16 ; *He'* p. 20²) ou encore : « Une vieille fille. Rien d'autre. Une vieille fille simplement en train de mourir de vieillesse dans son lit. » (*He* p. 26 ; *He'* p. 21). Autour de l'espace-chambre de la gisante, s'organise un ensemble de lieux connexes, la salle à manger familiale, lieu des tensions latentes, la chambre de Louise et de Georges, lieu des mornes éclats conjugaux, la salle de bains de Louise, mitoyenne de celle de Sabine et de Pierre, lieu du reflet de soi, la pente herbue du domaine, lieu des retrouvailles avec l'amant et des espérances de départ. À ces compartiments de l'existence ordinaire s'ajoutent deux

¹ Claude Simon, *L'Herbe*, éd. de Minuit, « Double », 2005, p.188-189.

² Les références au texte seront données successivement dans les éditions Minuit, 1994 (*He*) et Minuit « Double », 2005 (*He*).

lieux rapportés, l'hôtel des rendez-vous illicites, rapidement entrevu, et la chambre d'étape de Pierre et de Sabine où le jeune couple vient porter la nouvelle de l'entrée en agonie de la vieille tante. Toutefois, la « centralité » de la chambre de la mourante s'impose par le truchement sonore du rôle « cyclopéen », dont la conscience-filtre est censée noter en permanence la présence perceptible ou l'absence souhaitée : « D'ici, au moins, on pouvait ne plus entendre » (*He* p. 19 ; *He'* p. 16), « mais d'ici, Dieu merci, on ne l'entendait plus... » (*He*, p. 24 ; *He'* p. 19). Situation finissante et qui n'en finit pas de finir, en train de chercher son achèvement, mais jamais présentée comme achevée, car le lecteur n'aura pas accès à la scène ultime du dernier souffle de l'aïeule.

Ce n'est pas sans virtuosité que Simon sait faire éclater dans ce décor quelque peu étouffant le crépitement incessant du mot « rien » ; les conversations rapportées s'en emparent, le manipulent, lui font épouser toutes les acceptions possibles, comme si le terme était devenu une balle que les partenaires s'échangeraient sans se lasser. Il y a là comme une connivence avec l'auteur des *Textes pour rien* (1955), virtuose, lui aussi, dans le travail de détail opéré sur l'élasticité du monosyllabe. Aucun dialogue majeur de *L'Herbe* qui ne soit nourri de ce petit mot caméléon. Et même si la polysémie en est incessamment exploitée, chaque séquence dialogique tire parti, semble-t-il, d'un ou deux emplois privilégiés : pour le dialogue initial entre Louise et son amant, c'est la triade « n'être rien à quelqu'un », « n'avoir rien » et « rien que » qui l'emporte : relatif isolement de l'aïeule, nullité des possessions de la vieille dame et réduction d'une vie au strict nécessaire... Dans la conversation des deux belles-sœurs, censée se dérouler au jardin, c'est le duo « ne rien regretter », « ne croire à rien » qui domine et voici que le mot se recharge sur le plan métaphysique... La séquence entre Louise et le médecin au chevet de l'agonisante est traversée par le refrain grotesque « il n'y a rien », « ne rien entendre », « ne rien voir » faisant paradoxalement prévaloir dans la bouche du soignant, la logique de la mort sur celle de la vie. Ajoutons qu'à l'occasion du dialogue de chiffonniers du vieux couple, « rien » prend une valeur substitutive, se faisant signe du naufrage de Sabine, en état d'ébriété (« je faisais rien », *He* p. 177 ; *He'* p. 124), mais aussi instrument de la rageuse mise en accusation

de l'époux volage : « non bien sûr, j'invente, elle ne te montrait rien et tu ne regardais rien » (*He* p. 194, *He'* p. 137). Il est enfin le vecteur du retour à la normale dans le discours imputé à Pierre : « Non. Ce n'est rien. J'ai glissé. Ce n'est rien. Merci. » (*He*, p.243 ; *He'* p. 270).

Libre au lecteur de concevoir ce vertigineux tournoiement du monosyllabe comme le reflet du vertige même de la conscience songeuse, touchée par l'évidence d'une mort en acte et l'impératif intériorisé du deuil, à l'heure même où son corps propre énonce l'urgence du désir et la volonté de vie à tout prix. C'est en tout cas ce que suggère l'exclamation de désarroi prêtée à la jeune femme et qui fait ponctuellement de *L'Herbe* une comédie triste, dans le registre dérisoire et grinçant du théâtre contemporain, si souvent en prise sur le processus du vieillissement ou du dernier acte existentiel : « Marie ou comment s'en débarrasser », en somme : « s'interrompant donc (Louise), disant très vite : "Oh, je crois que je ne sais plus ce que je dis [...]", se disant qu'il faudrait bien, qu'il allait bien falloir d'une façon ou d'une autre arriver à la tuer » (*He* p. 211 ; *He'* p. 148).

Simon a d'ailleurs accentué encore l'allure scénique et même farcesque du texte, en recourant à une prolifération d'allusions aux territoires de la tragédie, de la comédie voire de l'opéra ou du cinéma muet. Nul hasard si Sabine, en vieille diva décatie est censée monter des drames rétrospectifs à propos de tout et surtout de « rien ». À ce ballet de mots et de gestes éminemment drolatique, s'accorde le motif récurrent de l'apparition-disparition ou du contraste entre mouvement et cessation du mouvement, marqué par la scansion du « puis plus rien » que l'auteur s'est donné le plaisir de décliner à propos de l'élastique « bond roux » du chat, du passage de la voiture, du train de sept heures, de la voix geignarde de Sabine, de la truite fringante ou des pleurs de l'averse nocturne... Le romancier a-t-il pour autant troqué le principe d'action romanesque contre celui d'agitation ? Peut-être pas...

Esquisse d'un roman d'apprentissage : Marie en personnage d'une traversée de l'équipée existentielle, sous le signe du *Nihil*

Le discours sur le « rien » ne peut être confondu avec un ressassement exemplaire qui s'accorderait à la seule présence tangible, spectaculaire d'une mort en acte. De fait, le trajet de Marie interfère avec celui de Louise et même si la rupture avec la linéarité narrative est ostensible au niveau de l'effet global, il y a tout de même, déposée en pointillés dans le fil textuel, une forme latente de récit d'apprentissage, dans la mesure où une évolution de la jeune protagoniste s'esquisse au contact de l'épreuve dernière de l'autre. Comme si Louise, rebelle aux valeurs familiales et sociales, découvrait en sa tante par alliance, une autre forme de résistance à la norme dont elle pouvait, fût-ce à l'insu d'elle-même, devenir héritière. Comme si le personnage de l'aïeule venu d'un ailleurs géographique et idéologique, à l'occasion d'une circonstance d'ordre historique (l'exode de juin 1940), avait finalement apporté dans un milieu saturé de vide, une nouvelle donne de pensée et de comportement devenue lisible, alors même que sa mort la soustrait au cercle familial.

Se reconstruit en effet l'histoire presque « merveilleuse » de l'arrivée impromptue de Marie, à travers le regard du frère aîné, regard d'étonnement tendre, filtré par la conscience de Louise : « la scène – on l'avait plus tard décrite à Louise » (*He*, p. 29-30 ; *He'* p. 23). Schéma type du récit initiatique : la figure insolite surgit au seuil de la demeure, après avoir été, à travers la France « horizontalisée » par la débâcle, presque magiquement « transportée » « sur [sa] valise ». Schéma dont Simon aime à user toutes les fois qu'il s'agit de présenter un être à part, susceptible de venir bousculer les valeurs du groupe autochtone¹. Le personnage providentiel se désigne par un accessoire symbolique qui le transmue en être singulier et reconnaissable. Dans le cas présent, c'est évidemment le « mouchoir immaculé », ce vide tissu que la blancheur défend – index probable d'une virginité de corps et de cœur et d'une rectitude réconfortante au sein d'un univers en déroute...

¹ Songeons à la figure de Montès faisant irruption dans la petite ville provinciale, « avec sa bizarre dégaine » de « défroqué » ou « d'échappé d'asile », dans *Le Vent. Tentative de restitution d'un retable baroque* (V, 11).

Il est dans la logique du récit d'initiation que Marie fasse à la jeune femme qu'elle choisit par là même comme « héritière », un legs significatif et le lecteur voit très vite poindre dans le roman des accessoires qui relèvent peu ou prou de la sphère du conte : d'abord la bague extraite de la « boîte à berlingots », puis cette même boîte à l'heure de l'agonie – tout à la fois contenant fascinant et contenu déroutant –, la valeur du legs étant cautionnée par la présence vigilante de la garde, personnage transfuge entre les mondes des vivants et des morts. Manifestement, l'ensemble des objets hétéroclites dont la boîte « piquetée de rouille » est le réceptacle fonctionne comme la trace concrète du « quelque chose » censé relier les deux femmes, de ce « quelque chose » que l'amant ne peut voir puisqu'il est d'ordre éminemment symbolique. D'où la peur prêtée à la légataire de recevoir en dépôt un bien qui équivaut à un lien : « répétant, Non non, répétant, Elle ne m'est rien elle ne peut pas elle n'a pas le droit » (*He*, p. 125 ; *He'* p. 195), le don étant figuré comme déclencheur d'un transfert identitaire : « comme si ces mains à elle (Louise) étaient les propres mains de la vieille femme » (p. 115). Cette « chose » invisible et pourtant tangible dont la boîte aux riens n'est que le signe extérieur, il semble donc qu'il faille aller la chercher dans le discours prêté à l'aïeule, interprétable comme un discours « nihiliste », au sens cette fois plein du terme.

Mais – et sans doute est-ce l'une des subtilités de la fiction telle que Simon la réinvente – ce discours n'a en aucun cas le statut d'un message, il n'est pas livré comme tel, il apparaît fragmentaire, lacunaire, elliptique, déductible surtout du trajet sinueux de lecture que trace le cours serpentin de la narration. Toutes les fois que le texte fait parler l'aïeule, il prête à la locutrice une évidente économie d'expression, un rigoureux minimalisme langagier. Marie, comme Eugénie, l'autre « mule » du tandem jurassien est femme du faire, non du dire. Au point que cette parole est sans cesse reprise, récupérée, réarrangée par les mots des autres personnages, ceux de Pierre, le sagace philologue, ceux de Sabine, la théâtrreuse, douée pour le seul monologue, et ceux, surtout, de Louise, censée inlassablement repasser, sur l'écran de sa mémoire troublée, les scènes du dérisoire théâtre familial. En dépit pourtant de tels jeux de filtrage, la parole confiée à Marie n'est pas sans points de cohérence isolables.

Elle comporte en particulier un refus de la croyance, « nihiliste » au sens premier que le mot a pu recouvrir au début du XIX^e siècle, c'est-à-dire illustrant l'absence d'une foi quelconque en une transcendance et en une vie *post mortem*. La question de la position de l'aïeule vis-à-vis du catholicisme est abordée une première fois à l'occasion d'un long dialogue entre Marie et sa belle sœur, conversation sur fond de jardin, présentée d'ailleurs comme à demi imaginée (*He*, p. 49-66, *He'*, p. 36-48). L'échange rapporté reflète le dégoût de la femme mariée pour la virginale allure de la vieille demoiselle et une curiosité inquisitrice à propos de la fidélité de l'autre à des convictions : « Mais vous ne croyez pas en Dieu, n'est-ce pas ? » et plus loin « mais est-ce que personne ne vous a jamais parlé de Dieu quand vous étiez petite ? ». En ces lignes, c'est le coup d'œil ironique de l'écrivain sur la société bien-pensante de province qui s'entraperçoit – Sabine étant représentative d'un catholicisme de clan, qui traduit sa réaction d'opprobre en termes de mépris social : « je sais que dans l'enseignement, chez les membres de l'enseignement laïc, il y a... je sais, Pierre m'a dit que vos parents déjà... Ce qui est curieux, parce que d'habitude les paysans... » (*He*, p. 61 ; *He'* p. 45). Le choc des deux voix féminines affrontées trouve traduction dans le battement de la stichomythie et la percée des sous-entendus matérialisés par les blancs :

» Et vous ne croyez à rien

Pas de réponse

» Et vous n'avez pas peur

» Peur de quoi [...]

» Vous ne regrettez rien

» Non

» Et vous

» Non

» Et

» Non »

(*He*, p. 65 ; *He'* p. 47-48)

Sans doute le « non » exhibé porte-t-il sur les présupposés des paroles de l'interlocutrice – difficile de faire ici abstraction de la part de l'humour auctorial – mais tout se passe comme si Louise épousait

mentalement le farouche refus de la locutrice présumée par rapport à l'éventualité émise d'une conversion soudaine au grand âge. L'aïeule d'adoption devient ainsi porteuse de la force des assertions négatrices¹ en tant que telles et dans le contexte de scénographie d'une agonie, le « non » réitéré se mue indirectement en revendication d'affrontement du Néant. D'autant qu'à l'heure où toute communication est dite révolue, le discours de Marie est lui-même dupliqué par celui de Pierre : est donc déléguée à la parole de ce dernier la charge de reproduire la posture initiale de refus, ce qui implique la transmission d'un dire, destiné à être réactualisé à son tour par l'instance écoutante (« Je t'ai dit non – Alors tu t'opposes... Tu... – Ce n'est pas moi, c'est elle » [*He* p. 169 ; *He'* p. 119-120]). Brève ouverture sur le « nihilisme » façon Troisième République, c'est-à-dire sur une idéologie héritière du XVIII^e siècle qui prône la laïcité, l'égalité, la seule foi dans la *ratio* universelle, le travail et l'éducation. Rêverie sur le rêve du grand-père paysan jurassien, perpétué par ses descendants... La figure de Marie s'associe donc à une certaine direction éthique, opposée au recours religieux, incarnation d'un volontarisme à l'état le plus quotidien et le moins rhétorique qui soit. Le qualificatif d'« inflexible » est un attribut récurrent du personnage, même s'il se lie en régime oxymorique à la qualité de la « douceur »², Marie est « inflexible douceur », avant de devenir « inflexible pudeur », elle est celle qui, en dépit de tout, ne plie pas.

Le trajet de la vieille dame est également censé apporter un démenti à toute tentation d'absolutisation ou d'idéalisation de l'Histoire. Nous n'y insisterons pas, car nous ne saurions empiéter sur l'article de Michel Bertrand. Précisons simplement pour la cohérence de l'exposé, que Marie n'est pas cette fois sujet du discours, délégué en l'occurrence à l'intellectuel de service, Pierre, mais qu'elle en est l'occasion, celle dont le parcours plaide en faveur de la néantisation de l'événement à jamais remplacé par la poussière de la cir-

¹ On trouvait dans *Le Sacre du Printemps* (1954) une posture analogue d'anticléricalisme déclaré dans la trajectoire d'un personnage secondaire, le père de Suner, républicain espagnol et professeur de philosophie.

² Par exemple : « Donc elle ne partit pas, refusa catégoriquement de partir, fût-ce accompagnée, s'obstinant, se défendant avec une sorte de paisible étonnement, d'inflexible douceur [...] » (*He*, p. 49 ; *He'*, p. 36).

constance, celle dont l'itinéraire résume la pulvérisation de la notion même d'acteur historique au profit de celle d'individu, agi par la force broyeuse du phénomène « guerre ».

Il reste que la figure fictionnelle de Marie donne aussi accès à l'envers constructif d'une telle posture « nihiliste ». Au moins sur un point. Le personnage a été doté d'un don que bien des protagonistes ou narrateurs simoniens ont ou auront en partage, c'est-à-dire d'une capacité à « regarder avidement »¹ le monde visible et éphémère. Tel est le sens possible de l'arrêt sur l'image des lumineux et copulants papillons, en plein cours du dialogue sur les questions de foi (*He* p. 61 ; *He'* p. 45) ou de la vignette du bouquet de fleurs des champs, « cueilli[es] au revers des fossés » et éparpillées au sol « sous la vieille main ridée et jaune » à l'heure du malaise final médiatisé par le discours de Julien (*He*, p. 78 ; *He'*, p. 56-57).

Qui ne voit cependant que le mot « rien » n'est en aucune façon pour Simon un vecteur dogmatique, dans la mesure où, si un certain nombre de propositions – qu'on dira conceptuelles ou du moins existentielles – sont bien déposées dans la trame du récit, elles sont préservées de tout figement, puisqu'elles sont insérées dans une logique scripturale des plus complexes faisant fond sur une poésie multiple du Néant polymorphe ?

Poésie du Néant en devenir

La formule lacanienne adoptée par l'écrivain a ici toute sa pertinence : le terme « rien » s'avère fonctionner comme un « nœud de significations » d'une redoutable efficacité, efficacité qui naît en partie de ce que le mot est relié, de façon générative, à toutes les déclinaisons ou configurations possibles d'un imaginaire de la disparition, de la néantisation de toute chose et de la mort accompagnée. Le récit des dix jours d'une agonie, doublée par le trajet men-

¹ « J'ai vécu durant cinq mois allongé. Avec pour seul théâtre une fenêtre. Quoi ? Que faire ? Voir (expérience du voyeur), regarder avidement. La vue, la lenteur et la mémoire » (« Chronologie », *Œ*, LXII). Voir aussi Hubert Juin, « Les secrets d'un romancier. Entrevue avec Claude Simon », *Les Lettres françaises*, n° 844, 6-12 octobre, 1960.

tal de l'instance méditante, ne trouve donc son *tempo* propre qu'à travers des médiations tropiques et des libres associations verbales qui seules confèrent densité et résonance à l'interrogation centrale du texte qui peut probablement être reformulée comme suit : que subsiste-t-il d'un être ? Quelque chose ou rien ? Y a-t-il pour celui qui demeure un résidu du rien ? Un « ça » né du rien lui-même ? Et surtout, comment parvenir à le dire, à en faire « quelque chose » ? Si un lien plus secret se dessine entre les diverses figures de la fiction, c'est en tout cas à travers de telles opérations analogiques...

Ne se comptent plus dans le fil textuel les images qui renvoient ou bien à la désintégration d'un corps (tête chauve, « masque parcheminé », crâne, « boule d'os ») et au processus de la décomposition d'un tout organique, parfois pris en charge par les notations olfactives¹ ou bien à la sphère funèbre, tombeau, cénotaphe, « charnier [s] » de la grande guerre accueillants aux « centaines de milliers » de jeunes gens du siècle neuf. À cette chaîne sémantique s'associent d'ailleurs toutes les composantes mythologiques des territoires de la mort : pharaonesques demeures, divinités passeuses de Styx et inscriptions funéraires, façon Poussin, cachées sous les herbes de la verte Arcadie. Pour faire court, on serait tenté de dire que Simon puise, non sans humour sombre, à trois registres préférentiels se rattachant par tradition à la sphère littéraire du *Nihil* : le champ de la mort baroque, avec ses cortèges macabres, ses souveraines en représentation ultime², ses mises en regard des divers âges de la vie, et sa formule obsessionnelle du *memento mon* ; le champ élégiaque romantique, sur la pente ombreuse et germanique, avec modulation du thème schubertien « La jeune fille et la Mort » et l'hymne à la « verte noirceur » de la nuit ; et enfin, le champ du Néant symboliste ou même décadent, peuplé de tant de vains et abolis bibelots, préfiguré par l'espace du « Rien » flaubertien et par sa « cohorte » de « pâles fantômes bo-

¹ « [O]deur de fermenté, de placards et de putréfaction » de la maison jurassienne (*He* p. 67 ; *He'* p. 49) que relaie le « violent et épais parfum de fruits en train de pourrir » (*He* p. 158 ; *He'* p. 112) de la nuit de septembre qui sert de cadre au morne affrontement entre Louise et de Georges.

² Allusion au « je ne sais quoi, qui n'a plus de nom dans aucune langue » de Bosquet dans le texte de *L'Oraison funèbre de Madame* pour Henriette d'Angleterre, in *Oraisons funèbres*, présentation et notes par J. Truchet, éd. Garnier, 1961.

varyens » (*He*, p. 17 ; *He'* p. 14). S'il y a un peu d'Emma en Louise rêvant de Pau comme d'une Babylone du Midi, nul doute qu'il n'y ait, sommeillant en Sabine, une Hérodiade boursofflée, du moins une « fille » de la famille des iridées¹, avec ses poses étudiées de cantatrice, ses voiles, ses « mains endiamantées », ses émeraude, perles, flacons de parfums ou éventails... À l'appui de telles hypothèses, je citerai simplement les propos de Claude Simon tenus au Colloque de Cerisy en 1974 : « Je ne crois pas que l'on puisse ignorer l'importance que joue, dans notre appréhension du monde, l'ensemble des textes littéraires, picturaux, philosophiques, mathématiques, etc. qui l'ont déjà *dit* »².

Et c'est parce que le texte travaille avec une intensité inouïe à la cohérence de ses réseaux métaphoriques qu'il exerce une telle fascination sur le lecteur médusé par cette grandiose « leçon de ténèbres ». Car Simon exploite jusqu'au bout la procédure fantastique des métaphores continuées ou modulées, en les soumettant à variations tonales, du sublime au burlesque. Au contact de l'aïeule agonisante, tout entre en agonie, tout proclame l'imminence du passage du « quelque chose » au « rien » ; entrent ainsi en agonie les « mouchérons », les poires tavelées, les mots eux-mêmes, ceux que Pierre le philologue manipule et dont la courbe généalogique annonce l'« inéluctable dégénérescence » (*He*, p. 44 ; *He'* p. 33). L'écrivain épouse le regard de celui qui, côtoyant le mourir de l'autre, ne voit plus le monde que sous le voile du deuil annoncé. On ne se lancera pas dans un décompte des qualificatifs associés directement ou indirectement à la couleur noire, on soulignera simplement que l'auteur a eu soin que soit énoncée haut et fort l'équivalence entre le rien et le noir : « le sombre, le noir étant – au contraire du blanc qui renferme l'arc-en-ciel entier des couleurs – comme une absence, une négation » (*He*, p. 27 ; *He'* p. 21). L'instance focalisante est ici une imagination à la dérive, aimantée par une gisante, obsédée par

¹ Sabine est « la fille iris de la photo du mariage » (*He*, p. 209 ; *He'* p. 147) ou encore « la femme iris (et, somme toute, toujours semblable à un iris, c'est-à-dire exhalant cette déchirante mélancolie des fleurs fanées » (*He* p. 212, *He'*, p. 149).

² « Claude Simon à la question », dans *Lire Claude Simon*, colloque de Cerisy 1974, éd. Les Impressions nouvelles, 1986, p. 422-423.

la permanence d'un rôle décrit en termes d'espace sonore¹, et percevant toute présence — fût-ce la sienne avec son « masque de noyée » — comme corps en sursis ou cadavre en gestation. Pas une apparition de Pierre sans qu'il ne soit question de la « montagne de chair » en décomposition virtuelle qu'il transporte avec lui, assimilée en un point du récit à la « mort pesante qui le cerne » (*He*, p. 149 ; *He'* p. 105). À l'occasion du tableau du dîner familial, les visages des deux vieux époux sont vus comme « un assemblage de chairs prêtes à se séparer » et il est précisé : « comme sur ces dessins où sur les corps des bêtes de boucherie sont figurées en pointillé les limites entre les différents morceaux tels qu'ils pendront plus tard, découpés, à l'étal du boucher » (*He*, p. 129 ; *He'* p. 91-92). Difficile de ne pas songer à la métaphore fantastique des échasses des années sur lesquelles Proust a résolu de jucher les personnages familiers de l'entourage de son Narrateur, à l'épilogue du *Temps retrouvé*. Mais si le principe de métamorphose est parent, le registre, lui, diffère. Simon taille dans la largeur lorsque Proust jouait ironiquement des effets d'altitude : ici un prosaïsme appuyé l'emporte et une forme d'expressionnisme presque insoutenable qui a probablement été chercher un point d'appui pictural auprès du Soutine tragique du *Bœuf écorché* (1925).

Comment, dans un tel contexte, ne pas être sensible à ce que Mireille Calle-Gruber nomme, dans sa contribution au colloque *Transports. Les métaphores de Claude Simon*, « la qualité arborescente de l'articulation métaphorique chez Claude Simon, [—] [ce] travail génitif du nom de nom qui renvoie indéfiniment jusqu'au plus secret »². Ce nom du nom étant en l'occurrence dans *L'Herbe* un « rien de rien ». Si la figure de Marie possède un si grand pouvoir de rayonnement, c'est que Simon est parvenu à la faire fonctionner dans sa fiction comme le signe du processus toujours déjà commencé d'entrée en agonie du visible et conjointement comme l'indice d'une résistance à cette universelle dérive de décomposition. Cette double polarité

¹ Claude Simon s'est peut-être souvenu de la « mort de Chritoph Dedev » qui emplit de son souffle sonore le château familial d'Ulsgaard dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* de Rilke, trad. Claude David, éd. Gallimard « Folio », 1991 (p. 31).

² Mireille Calle-Gruber, « Le passant intégral. La relation généalogique transport d'écriture », *Transports. Tes métaphores de Claude Simon*, études réunies par Irene Albers et Wolfram Nitsch, éd. Peter Lang, Frankfurt, 2006, p. 156.

du personnage de l'aïeule est d'emblée lisible : dès le liminaire du texte, Claude Simon esquisse une proposition analogique ou plus exactement lance l'image à noyau paradoxal qui marque l'avènement fictionnel de Marie et cette image duelle, il va à la faveur des sillons métaphoriques ou simplement clichéitiques de la langue, la cultiver et la faire fructifier. Je cite ce beau passage nécessairement connu :

[...] et toujours je pouvais sentir cette odeur de jeune fille, de fleur, cherchant des yeux le globe, la couronne de mariée, cherchant, mais il n'y avait rien. Rien que cet entêtant et sans doute imaginaire parfum de fraîcheur, de virginité et de temps accumulé. Non, pas perdu : vaincu, ou plutôt surmonté, apprivoisé [...]. Oui, je sais, ça ne va pas ensemble : une jeune fille, les effluves de jasmin, et ce corps prêt à tomber en poussière, si familier du temps qu'il semble le temps lui-même [...]. » (*He*, p. 11-12, *He'* p. 11)

Marie est donc, conformément à un principe d'hybridation dont le lecteur a pu rencontrer d'autres exemples chez Simon, la très jeune fille-très vieille dame, ce qui l'exclut a priori de l'âge intermédiaire de la vie, cet âge sensuel et matriciel, redoutable par anticipation pour Louise, et si facticement entretenu par Sabine qu'il remise l'époque de la « porcelaine de Saxe » dans les tiroirs de la préhistoire familiale. Et voici pourquoi la tante par alliance est, comme l'on dit, « vieille avant l'âge ». Telle elle se dessine dans les fragments de souvenirs de Georges, silhouette « ratatinée et menue », occupant par avance une demeure-tombeau, silhouette d'autant plus prégnante pour l'imagination qu'elle est redoublée par son reflet sororal. C'est jusqu'à la sensation visuelle de l'éloignement graduel d'un point focalisé dans l'espace qui est annexée pour dire l'amenuisement du corps âgé ici dupliqué, comme le suggère cet instantané de fin de vacances estivales : « les laissant solitaires, [Eugénie et Marie] de plus en plus ridées, ratatinées, souriantes, désolées et impénétrables, agitant doucement leurs mains en gestes d'adieu tandis que l'auto démarrait, rapetissant, encadrées par la glace arrière, debout sur le pas de la porte » (*He*, p. 46 ; *He'* p. 34). Mais le personnage de Marie est pareillement indissociable de traits de juvénilité : s'étonnera-t-on qu'un degré supplémentaire de la pyramide des âges soit franchi ? À travers Ma-

rie s'illustre la parenté entre l'état originel, voire fœtal de l'être et son état terminal : l'audacieux rapprochement est favorisé, sur le plan de la fiction, par le regard de dégoût de Sabine pour sa virginale belle-sœur, prompt à percevoir le visage du « petit [...] gnome [...] hurlant [...] » sous les rides de celle qui lui fait face. Le discours de la vieille Déjanire aboutit ainsi à une néantisation de l'autre, soustraite au pont existentiel de la maturité et de la fertilité, comme en témoigne le « si tant est que l'on puisse dire qu'elle ait jamais vécu, pauvre femme... » (*He*, p. 98 ; *He'*, p. 70). Une existence réduite à rien... Il reste que cette extension de l'oxymore initial est aussi le révélateur de ce que le trajet de l'agonisante permet, un éclairage sur le mystère conjoint des « deux moments extrêmes : la venue au monde et son contraire, le départ » et sur la somme de travail et d'efforts qu'ils mobilisent. Il y a par là même élucidation de l'image initiale léguée à la figure de l'aïeule, définie comme une personnification du temps, « non pas retrouvé » mais « apprivoisé ». Si l'écrivain se positionne par rapport à la problématique temporelle de la *Recherche*, c'est en dialoguant avec la pensée droit venue de Montaigne, de la finitude « apprivoisée », du temps de l'infini passage et de l'éphémère passant¹. *L'Herbe* peut aussi se concevoir comme l'histoire d'une potentielle victoire sur la force broyeuse et négatrice du Temps par valorisation de sa forme processive – fût-ce celle même de la dissolution – que seule la patience laborieuse d'un faire peut accompagner. De là aussi, la figuration centrale des « Carnets de Marie », issus pourtant des matériaux les plus simples, en « constructions peslagiques et romaines », témoignage de l'effort toujours recommencé de consignation d'une existence ordinaire. L'on ne s'étonne guère que Claude Simon ait rencontré parmi ses écrivains frères l'auteur du *Livre d'Heures* (1905), des *Elégies de Duino* (1912-1922) et des *Poèmes À la Nuit* (1913-1926) au point de choisir son parrainage pour l'exergue d'*Histoire*². S'il a été familier de la correspondance de Rilke, il a dû aimer cette lettre à Clara Westhoff du 19 octobre 1907 qui scellait l'accord esthétique entre Rilke, Baudelaire et Cézanne sous le signe d'une modernité tragique :

¹ Montaigne, *Œuvres complètes, Essais*, L. II, ch. VI, « De l'exercitation », Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 357.

² Rainer Maria Rilke, *Elégies de Duino*, « Huitième élégie » (dédiée à Rudolph Kasner), éd. bilingue, trad. Armel Guerne, Seuil, coll. « Points », 1974, p. 79.

Tu te souviens sûrement du passage des *Cahiers de Malte Laurids* où il est question de Baudelaire et de son poème, « La Charogne ». J'en arrive à penser que, sans ce poème, l'évolution vers le dire objectif que nous croyons déceler aujourd'hui chez Cézanne n'aurait pu commencer ; il fallait d'abord qu'il fût là, implacable comme il l'est. Il fallait d'abord que le regard de l'art eût pris de voir l'étant même dans ce qui est terrible et en apparence uniquement répugnant [...]. Pas plus qu'un choix ne lui est permis, le créateur n'a le droit de se détourner d'aucune existence : un seul refus, où que ce soit, l'arrache à l'état de grâce.¹

Dès *La Corde raide*, Simon s'essayait de son côté à définir le choc éprouvé à la réception de tant de toiles de Cézanne : « [...] un univers pour la première fois démuné de poteaux indicateurs. Si totalement dépouillé de tout, excepté de vérité et de cohésion, que pour la première fois s'offrait dans sa totale magnificence, sans commentaires ni restrictions, le monde visible [...]. Quelque chose, en somme, comme la perte des illusions. » (*CR*, 117). Il nous semble que *L'Herbe*, ce texte-récitatif du Rien sous toutes ses formes, ce poème du Néant en devenir, cet hymne à la Nuit végétale épaisse et bruissante contribue également, avec une somptuosité nue, à l'évolution vers le « dire objectif ».

¹ Rainer Maria Rilke, « Lettre à Clara, 19 octobre 1907 », *Briefe*, Insel, Frankfurt, 1952 (trad. Jaccottet).