Trois femmes : *L'Herbe*, un roman féminin ?

Michel Bertrand

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ccs/854>
DOI : 10.4000/ccs.854
ISSN : 2558-782X

Éditeur :

Presses universitaires de Rennes, Association des lecteurs de Claude Simon

Édition imprimée

Date de publication : 31 mars 2013
Pagination : 37-52
ISBN : 9782354121785
ISSN : 1774-9425

Référence électronique

Michel Bertrand, « Trois femmes : *L'Herbe*, un roman féminin ? », *Cahiers Claude Simon* [En ligne], 8 | 2013, mis en ligne le 21 septembre 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ccs/854> ; DOI : 10.4000/ccs.854

Trois femmes : *L'Herbe*, un roman féminin ?

Michel BERTRAND
Université de Provence

Trois femmes. Dans *L'Herbe*, les personnages actantiels sont majoritairement des femmes, ce qui est un phénomène rare dans l'œuvre simonienne. Trois femmes qui semblent représenter trois âges de la vie. Trois femmes qui dans les faits sont toutefois quatre. Mais la quatrième, la passeuse, est-elle réellement une femme ? La narratrice est-elle véritablement Louise ? Marie et Sabine possèdent-elles au sein du récit une autonomie véritable ? Ne doit-on pas plutôt les considérer comme les deux faces antithétiques d'une seule et même entité ? Bref, ce roman qui se distingue des autres œuvres conçues par l'écrivain parce qu'il confère une place centrale aux femmes, peut-il pour autant être considéré comme un roman féminin ?

L'œuvre antécédente, du *Tricheur* (1945) au *Vent* (1957), place au premier plan de ses fictions des personnages masculins. Il en sera de même dans les ouvrages subséquents du romancier. Parmi la typologie des fonctions familiales, ni l'épouse, ni la tante ne possède un rôle prédominant au sein de cet univers romanesque. La mère, en revanche, s'avère être, d'*Histoire* (1967) au *Tramway* (2001) en passant par *L'Acacia* (1989), un personnage de référence. Toutefois, l'être anéanti par la perte de son époux, ravagé par la maladie, et qui

très tôt se réduit à son profil d'oiseau et à son bec de rapace, semble *a priori* ne posséder aucun point commun avec Sabine. Les actrices du drame qui se déroule dix jours durant dans une propriété familiale de province paraissent n'exister que le temps de ce drame et n'être nullement concernées par l'intertextualité restreinte qui traverse l'édifice romanesque bâti par Claude Simon¹. Comme l'auteur de *Femmes, sur vingt-trois peintures de Joan Miró* intitule son texte *La Chevelure de Bérénice* lorsqu'il supprime du livre la reproduction des toiles, le romancier rebaptiserait-il Corinne celle qui dans *L'Herbe* se nomme Louise et substituerait-il par la suite l'oncle Charles à la tante Marie ? Il affirma à propos de *Gulliver* : « [...] j'ai cherché alors à prouver – entreprise absurde ! – que je pouvais écrire un roman de facture traditionnelle. Excellente et fertile erreur au demeurant. Le résultat était édifiant : je ne pouvais pas ! »² A-t-il de même rédigé *L'Herbe* afin de se prouver à lui-même qu'il ne pouvait pas organiser un roman autour de figures féminines ? La promotion de Georges, qui n'est ici qu'un personnage secondaire et qui devient ensuite l'instance narratrice centrale de *La Route des Flandres* (1960), semblerait l'attester. Ainsi, *L'Herbe* serait-il un roman dont les rôles principaux sont interprétés par des femmes, mais dont le domaine de référence, parce qu'il n'est pas proprement féminin, peut sans dommage être redéployé dans un contexte masculin ?

Afin de déterminer la fonction qu'attribuait Claude Simon à un roman dont le pivot était constitué par trois femmes, il nous faudra examiner le rôle qu'il confère à chacune d'elles ainsi qu'au groupe qu'elles forment toutes trois, puis déterminer si les liens qui les relient sont spécifiquement d'ordre féminin, enfin établir la mission assignée à cet *hapax* féminin dans l'économie de l'oeuvre en son entier.

1. Sabine réapparaît de manière fugace dans *La Route des Flandres*. Pierre est lui aussi évoqué dans ce même roman. Louise, en revanche, n'est présente dans aucune autre oeuvre de Claude Simon.

2. Claude Simon, « Réponses de Claude Simon à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », in Marcel Séguier, *Claude Simon, Entretiens 31*, Rodez, Subervie, 1972, p. 16-17.

Des femmes

Au début du roman, émanant d'une femme debout dans l'herbe à la tombée de la nuit, une voix s'élève pour évoquer une autre femme qui, elle, est absente. Mais, une seconde silhouette présente à ses côtés établit brutalement la relation qui existe entre elles : « Mais elle ne t'est rien. »³ À la fin du roman, cette même femme « accoudée à la fenêtre ouverte sur la nuit », seule cette fois dans sa chambre, écoute les menus bruits qui lui parviennent de l'extérieur maintenant que la pluie a cessé et constate *in fine* : « – puis plus rien. » (*Herbe*, p. 184) Du rien au rien, donc. Mais comme le note Anne-Yvonne Julien, « [...] l'élément lexical [...] ne vient pas seulement servir les effets de lisières narratives, il manifeste sa présence insistante et plurielle en tous les points stratégiques du récit. »⁴ De fait, cette femme qui n'est rien pour l'autre femme ne possède rien elle-même et bientôt ne sera plus rien. Toutefois, comme l'établit Anne-Yvonne Julien, entre le « rien-nihil » et le « rien-res », il existe une imperceptible nuance qui justifie que Louise demeure dans la propriété familiale jusqu'à la mort de Marie. Et, cette dernière va employer ce bref laps de temps pour ériger celle qui ne lui est rien en légataire des petits riens qui résument son existence entière.

Ces deux femmes, dont rien ne semble relier les existences, ni l'âge, ni les préoccupations, ni les liens du sang, vont progressivement devenir tout l'une pour l'autre. Cette lente évolution opère une modification au sens butorien du terme, en ce sens qu'elle confère une identité à ces deux femmes qui semblaient auparavant en être cruellement privées. La transmission constitue pour ces deux êtres, que leur situation reléguait aux marges du noyau familial, le symbole d'une filiation d'autant plus forte qu'elle est élective et non héréditaire. En établissant la force d'une mémoire fondée sur le vivant et résidant dans la possession d'un tout composé d'un

3. Claude Simon, *L'Herbe*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2006, [1958] (édition de référence), p. 9.

4. Anne-Yvonne Julien, « Le dire du rien dans *L'Herbe*. Versions simoniennes du Nihil », in Association des Lecteurs de Claude Simon, *Cahiers Claude Simon*, n° 4, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2008, p. 95.

ensemble disparate de petits riens, cette relation démontre par contraste la vacuité de ces mémoires individuelles que s'obstinent à cultiver les autres protagonistes du roman. Désirant accéder aux mystères de la langue pour en transmettre la mémoire, Pierre, le père, ne parvient qu'à ajouter des mots à d'autres mots sur des feuillets qui sont illisibles pour autrui. Souhaitant renouer avec les mystères de la terre pour perpétuer l'héritage de son grand-père paysan, Georges, le fils, a planté des poiriers inadaptés au terrain et au climat qui ne produisent que des fruits avariés pourrissant au sol. Soucieuse de conserver en dépit de la lente érosion du temps la séduction de sa jeunesse, Sabine, la mère, recourt immodérément aux fards et aux toilettes pimpantes qui, loin de susciter l'illusion, accentuent les marques de sa déchéance.

Le roman pourrait donc être lu comme la mise en place d'une valorisation des marges au détriment du centre. Pierre l'avait établi à propos de la singulière odyssée de Marie durant l'exode, « [...] la terne existence d'une vieille dame, c'est l'histoire elle-même, la matière même de l'histoire [...] » (*Herbe*, p.28), donc l'existence elle-même, la matière même de l'existence. De ce fait, ce qui en apparence ressemble à une non-existence, à l'absence même de toute existence, s'avère contenir l'existence en son entière plénitude. Marie semble n'avoir jamais vécu, car elle n'a jamais vécu pour elle-même : elle s'est sacrifiée pour permettre à son frère de faire de brillantes études ; puis elle a employé son temps et ses efforts pour rendre agréable sa maison à la famille de ce frère lors des rares et brefs séjours qu'elle y faisait l'été ; enfin elle est demeurée auprès de lui et a limité ses activités aux promenades quotidiennes qu'elle effectuait dans les environs de la propriété. Peut-on considérer le récit d'une telle existence comme un authentique récit de vie ? Sabine en doute, et ne se fait pas faute d'exprimer ces doutes en présence de Marie :

- » Et vous ne regrettez rien
- » Regretter quoi
- » Je ne sais pas regretter ce qui aurait pu être ce qui n'a pas été ce qu'on n'a pas eu ce qu'on n'a pas fait
- » Pourquoi
- » Vous ne regrettez rien

- » Non
- » Et vous
- » Non
- » Et
- » Non » (*Herbe*, p. 47-48)

« Non, rien de rien, non, je ne regrette rien », affirme sereinement Marie qui tient cette certitude pour une évidence. Sabine, par le redoublement oppressant de ses interrogations, prend soudain conscience que son interlocutrice dit la vérité, et que c'est elle qui se ment sans cesse. C'est la guerre qui a conduit la vieille fille vers la propriété de son frère, mais c'est elle qui a pris la décision d'y demeurer et de vendre sa propre maison. Sabine, quant à elle, tient la guerre pour responsable de sa résidence définitive à la campagne et du refus manifesté par Pierre de revenir s'établir à Pau. Sous couvert d'interroger Marie, c'est donc elle-même qu'elle interroge. Derrière l'illusion d'un dialogue, c'est un long monologue avec elle-même qu'elle poursuit. Et, de ce fait, c'est elle qui déplore amèrement « ce qui aurait pu être ce qui n'a pas été ce qu'[elle] n'a pas eu ce qu'[elle] n'a pas fait ». Ses frustrations, ses rancœurs, ses ressentiments, elle les exprime en feignant de parler avec Marie ou de parler à propos de Louise.

Claude Simon, qui n'a jamais dissimulé l'intérêt qu'il manifestait pour la théorie des ensembles, établit grâce à Sabine un schéma de l'intersection si l'on considère qu'elle appartient et au noyau familial et au groupe féminin, ou un schéma de l'exclusion si l'on tient pour acquis qu'elle n'intègre ni l'une ni l'autre de ces deux entités. De fait, épouse et mère ; dans les faits, ni l'une ni l'autre. De fait, maillon intermédiaire entre la vieille et la jeune femme, dans les faits leur opposée. Recourant à l'artifice, elle s'efforce vainement de demeurer la jeune fille qu'elle fut autrefois, et ne parvient ce faisant qu'à hâter l'émergence en elle de la vieille femme qu'elle n'aurait dû devenir que des années plus tard. Marie, elle, parce qu'elle était déjà vieille à un âge où l'on est encore jeune, a su préserver l'existence de la jeune fille sous l'apparence de la vieille femme. Sur la photo prise lors de son mariage, Sabine est encore une frêle et vaporeuse jeune fille : « [...] un irréel, minuscule et précieux petit visage de porcelaine

aux yeux en amandes, écrasé, disparaissant, délicat, fragile, suave, sous l'énorme masse des cheveux [...] » (*Herbe*, p. 51). Soumise à la progression linéaire du temps, la jeune fille en fleurs est devenue au fil des ans une vieille femme fanée. « La femme iris » n'est ironiquement demeurée telle qu'en ce sens où l'iris exhale « cette déchirante mélancolie des fleurs fanées » (*Herbe*, p. 149).

Marie, en revanche, semblant évoluer à l'intérieur d'un temps où les extrémités se rejoignent, se révèle être, vieille femme reposant dans sa chambre mortuaire, semblable à une jeune fille se reposant dans sa chambre d'enfant :

[...] et pourtant cela sentait comme une fleur, comme une jeune fille, comme peut sentir la chambre ou plutôt le tombeau, le sarcophage d'une toute jeune fille que l'on y aurait conservée intacte quoique prête à tomber en poussière au moindre souffle [...] (*Herbe*, p. 10)

Aux yeux de Sabine, Marie est ce qu'elle n'a pu être elle-même. Serait-ce alors la virginité qui a préservé la vieille fille des ravages du temps ? Mais, paradoxalement, elle prend conscience que Louise représente ce qu'elle n'a su être elle-même. Serait-ce sa liaison extraconjugale qui octroie à la jeune femme la liberté dont elle jouit et l'indifférence qu'elle manifeste envers les membres de sa famille ? Ayant refusé de choisir entre le « rien » qu'incarne Marie et le « tout » que revendique Louise, Sabine ne peut donc que subir amèrement le passage du temps sans en retirer aucune jouissance. Aussi, si elle reproche avec autant d'acrimonie à son époux ses adultères réels ou imaginaires, c'est parce qu'elle n'a pas su, elle, s'engager sur cette voie. La licence que s'arroge Louise, de ses relations pré-nuptiales avec Georges à ses rapports extraconjugaux avec un « ingénieur du pétrole », suscite la révolte de celle qui, ayant toujours respecté les usages, a ignoré jusqu'à la saveur du plaisir. Le temps ne lui permettant décidément pas de revenir en arrière, elle exècre en Louise ce qu'elle n'a pas su être en dénonçant ce qu'elle fait, parce qu'elle-même ne s'offrit pas la licence de le faire.

Ainsi, c'est paradoxalement l'élément exclu qui soude entre eux les deux éléments inclus de l'ensemble comprenant Louise et Marie. La haine manifestée par la première à l'encontre des deux autres femmes forge entre elles une solidarité que traduit la transmission

de l'une à l'autre du reliquat d'une vie. Cette logique, que détermine tant les lois de la psychologie élémentaire qu'une banale application de règles mécaniques, instaure-t-elle pour autant l'émergence d'un univers spécifiquement féminin ?

Du féminin

Le roman français à déjà révélé l'intérêt que revêt l'intrusion d'un romancier au sein d'une conscience féminine. Louise serait-elle une résurgence d'Emma Bovary ? Certes non, car contrairement à l'héroïne flaubertienne, Louise n'agit pas en fonction de ses rêves, et sait exploiter à son profit les circonstances. Aurait-elle partie liée avec Thérèse Desqueyroux ? Il ne semble pas, car à la différence du personnage mauriacien, elle méprise trop son mari pour envisager de le tuer. Toutefois, l'ennui qu'éprouvent ces deux femmes dans le désert provincial où leur époux les a recluses n'est pas étranger à la décision qu'avait prise Louise, soumise au même traitement, de suivre à Pau son amant. Surtout, la pluie, l'obscurité, les grands arbres enferment les protagonistes mauriacienne et simonienne dans une prison proprement étouffante : « Comme si ce n'eût pas été assez des pins innombrables, la pluie ininterrompue multipliait autour de la sombre maison ses millions de barreaux mouvants. »⁵ Mais si la première refuse obstinément d'y vivre, la seconde, parce qu'elle a maintenant sereinement accepté le legs qui lui a été confié, consent à demeurer dans la propriété qu'elle se préparait auparavant à quitter. Aussi l'*explicit* du roman simonien peut-il être lu comme un singulatif apaisé annulant le caractère effrayant de l'itératif mauriacien :

[...] laissant de nouveau place au silence, à la paix nocturne où claquaient encore, de plus en plus espacées les dernières gouttes, puis, quoiqu'il n'y eut pas un souffle, tout un arbre sans doute comme s'ébrouant, frissonnant, toutes ses feuilles déversant une brusque et ultime pluie, puis quelques gouttes encore, groupées, puis, un long moment après, une autre – puis plus rien. (*Herbe*, p. 184)

5. François Mauriac, *Thérèse Desqueyroux*, Paris, Le Livre de poche, 1970, [1927], p. 104.

En effet, si Louise était un personnage isolé, livré à lui-même et désireux de briser ses chaînes, elle serait peut-être semblable à celles qui l'ont précédée dans ce registre ; mais, comme le souligne d'entrée le roman, elle n'accède à l'existence qu'au travers de celle de Marie. Aussi les romans qui sont susceptibles de constituer un univers de référence pour *L'Herbe* exercent-ils relativement à lui, non un attrait mimétique, mais une fonction contrapunctique.

Et, de manière remarquable, ce sont deux femmes qui confèrent son épaisseur à la figure-clé de l'intrigue romanesque. Dans un univers où à la lettre les hommes ne comptent pas, l'un se réfugiant sous la tonnelle qui se trouve au fond du jardin, l'autre arpentant son exploitation agricole et plus souvent encore s'enfermant dans des salles de jeux, les femmes sont maîtresses du domaine, et à ce titre ne peuvent tolérer que Louise envisage de s'en évader. Les deux belles-sœurs forment à cet égard un ensemble régi par l'alliance des contraires. La figure du clown, métaphore centrale de nombre de romans simoniens et qui constitue le pivot de *Triptyque*, rend parfaitement compte du phénomène en œuvre ici. Sabine, qui de tout temps a été caractérisée par l'excès – « trop clair », « trop long », « trop nombreuses, trop grosses » – (*Herbe*, p. 24-25) , la débauche des couleurs – « le visage coloré aussi, ou plutôt colorié, ses cheveux blonds – qui allaient devenir orangés, puis, plus tard encore, orange-rouge – » (*Herbe*, p. 25) – et les toilettes pimpantes – « vêtue, couverte d'oiseaux et de fleurs brodées » (*Herbe*, p. 144) – représente l'Auguste, le clown rouge. Par contraste, Marie, que l'agonie a réduit à l'essentiel, à l'épure – « – l'invisible noyau d'invisible conscience, d'invisible amour, d'invisible pensée – » (*Herbe*, p. 149) incarne le clown blanc. Ces deux figures, l'une apollinienne et l'autre dionysiaque, œuvrent afin de maintenir la jeune femme recluse, car elles lui assignent après leur mort de perpétuer leur emprise sur le domaine. Pour s'assurer ses bonnes grâces et ainsi la retenir dans leurs rets, l'une et l'autre font un don à Louise : Marie lui confie la boîte qui renferme toute son existence, Sabine lui offre l'une des fleurs qu'elle vient de couper en requérant son assistance auprès d'elle. Louise n'est pas dupe du piège qui lui est ainsi tendu. Elle sait que recevoir ces dons, et surtout les accepter, la rend captive pour toujours, de manière autrement étroite que ne sauraient y parvenir les liens du mariage. Elle se représente

les deux femmes qui ont su l'attirer dans leur royaume telles deux divinités de la mort, « [...] en train de mourir, n'en finissant pas de mourir, l'une étendue, silencieuse, déjà réduite à rien, [...] et l'autre agonisant debout, droite, parée, peinte de la tête aux pieds, [...] » (*Herbe*, p. 180)

Insensiblement, insidieusement, méticuleusement, elles l'entraînent vers leur royaume que gouverne le temps. Comme le note Bernard Andrès, « La citation de T. S. Eliot, en épigraphe à *L'Acacia*, marque assez l'intime imbrication des repères temporels (et la difficulté de situer le personnage dans un tel système de référence) »⁶. L'entremêlement des temporalités peut en effet laisser augurer que son futur reproduira le passé qui fut le leur. La boîte en fer dont Marie a extrait la bague qu'elle lui a offerte lors de son mariage, avant de lui faire don de cette boîte et de son contenu, constitue en soi un présage l'avertissant de ce que sera sa destinée future. Le couvercle de la boîte représente « [...] une jeune femme vêtue d'une longue robe blanche, à demi allongée sur l'herbe dans une pose à la fois langoureuse et raide [...] » (*Herbe*, p. 10), donc en l'occurrence la synthèse antinomique de la jeune fille coquette et sensuelle que fut autrefois Sabine et de la vieille fille sobre et soucieuse de son maintien que demeura toujours Marie. Cette boîte, parce qu'elle est « toute piquetée de rouille », représente l'action que le temps exerce sur les filles, qu'elles aient réellement été jeunes ou que dès leur jeunesse elles aient déjà été vieilles, et préfigure pour la jeune femme qui la regarde aujourd'hui la vieille femme qu'elle deviendra demain. Enfin, la reduplication à l'infini de l'image instaure une forme d'évocation cruelle de la condition humaine génération après génération. Et, Louise ne s'en avisera que lorsqu'il sera trop tard, l'image a déjà scellé son sort avant même qu'elle n'en ait pris conscience. En effet, lors de la première évocation de la boîte, elle mentionne simplement une « [...] même image [qui] se répète, comme dans ces jeux de miroirs sans fin [...] » (*Herbe*, p. 10). Mais, lors du legs testamentaire, elle remarque que la reproduction à l'identique de l'image n'est perceptible que « [...]

6. Bernard Andrès, *Profil du personnage chez Claude Simon*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 67.

deux fois seulement, la troisième boîte de berlingots étant déjà si petite que la jeune femme n'y est plus qu'une simple tache sur le vert de l'herbe, [...] » (*Herbe*, p. 130) Son inscription, plus suggérée que factuelle, dans la lignée générationnelle des gardiennes du domaine confère à la prédestination tragique de son destin une implication volontaire, qui pour être l'effet de l'abus de ses sens n'occulte pas sa propre responsabilité.

Est-ce la condition humaine qui est ainsi représentée ? Georges est héréditairement l'héritier du domaine. Mais, étant le fruit de l'alliance de la carpe et du lapin, désirant perpétuer la noblesse paysanne qui fut l'apanage de son grand-père paternel, il ne parvient à reproduire que les travers aristocratiques inhérents à sa famille maternelle, plus soucieuse des revenus financiers que procure le travail de la terre que de la satisfaction éprouvée à accomplir ce travail. Bien qu'étant génétiquement étrangère à la famille, Louise recueille l'héritage de cette famille, car elle est une femme et que cet héritage se transmet de femme en femme. L'impéritie des hommes, la faculté des femmes à se consacrer aux tâches essentielles de l'existence concourt à l'exécution au sein du roman d'un tableau contrasté qui consacre l'absence des hommes et la présence des femmes. Cette dichotomie que n'entérineront pas les romans suivants détient-elle son origine et possède-t-elle sa signification dans l'influence qu'exerça sur le romancier lors de son enfance cette femme terrifiante que fut sa mère ?

Du maternel

Le couple que forment dans *Le Tramway*, le dernier des romans simoniens, la mère du héros narrateur, elle aussi « [...] en train de mourir, n'en finissant pas mourir », et sa bonne, qui comme la passeuse « [...] semblait appartenir par naissance, par une sorte de conditionnement pré-utérin, à une espèce, une caste, un corps spécial [...] » (*Herbe*, p. 74), semble constituer une clé susceptible d'éclaircir le mystère du lien tissé par ces deux femmes dans *L'Herbe*, et au-delà l'énigme que représente cet unique roman féminin dans la production de Claude Simon. Certes, la présence de la garde-malade bossue auprès de Marie s'avère circonstancielle, puisqu'elle

n'a été appelée qu'afin de veiller sur les derniers instants de la moribonde. C'est d'ailleurs sa fonction, « [...] allant d'une maison à l'autre comme la mort elle-même [...] » (*Herbe*, p. 74), incarnation par excellence de cet entre-deux qui sépare la vie de la mort, dont elle possède les usages, le langage, bref le secret. La bonne, terme qu'adopte par défaut le narrateur du *Tramway*, accompagne, elle, les dernières années de sa maîtresse. Si la première s'efforce de conserver une apparence humaine, en se fardant discrètement, en revêtant une blouse blanche, en adoptant une attitude bonhomme ; la seconde se situe résolument du côté de la mort, toujours vêtue de noir, présentant un visage « impassible et indéchiffrable » et « empreint[e] en permanence d'une expression de muette indignation »⁷. Toutefois, l'une comme l'autre n'appartiennent qu'en apparence au monde des hommes. Leur infirmité physique, une bosse chez la première, une légère claudication pour la seconde, en les soustrayant du domaine du désir « humain trop humain » les érige en divinités des ténèbres⁸, la première s'apparentant « [...] à une sorte de personnage mythologique comme celui justement qui possédait ce corps couvert d'yeux, [...] » (*Herbe*, p. 80), la seconde semblable « [...] à ce personnage d'un tableau de Breughel (ou est-ce de Jérôme Bosch ?...) armé d'une faux et arpentant à grands pas un paysage parsemé de morts, sans âge [...] »⁹.

La peur mêlée de répulsion qu'inspire au jeune garçon la connivence mystérieuse qu'entretiennent sa mère et la bonne lui fait appréhender l'univers féminin comme proprement obscène. Jean-Christophe Abramovici propose une interprétation de cet adjectif qualificatif en découpant « [...] le mot en *ob-scaena*, ce qui est "hors scène", et ne doit pas être représenté. »¹⁰ L'enfant, entré à l'improviste dans la chambre de sa mère, éprouve le sentiment d'y avoir pénétré par effraction au moment où s'y déroulait « [...] quelque cérémonie

7. Claude Simon, *Le Tramway*, Paris, Minuit, 2001, p. 81.

8. Cf. notamment sur ce point, Jean H. Duffy, « Rite, passage et liminarité dans l'œuvre de Claude Simon », in Jean-Yves Laurichesse, *Claude Simon : allées et venues*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 2004, p. 111-130.

9. Claude Simon, *Le Tramway*, p. 82-83.

10. Jean-Christophe Abramovici, *Obscénité et classicisme*, Paris, P.U.F. Coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 3.

vaguement obscène, clandestine ou sacrée [...] » (*Herbe*, p. 81) relevant d'un rite spécifiquement féminin ayant part avec la mort. Cette adéquation qu'il perçoit entre l'univers féminin et la mort, il en retrouve la marque lors de la célébration de la *Sanch*. Mais cette fois, ce n'est plus la mère qui est prostrée, allongée sur son lit de douleur, mais l'un « *de ces Christ décharnés* »¹¹ dont il faut essuyer les orteils avant d'y déposer les lèvres. Ce sont même les mères qui « [...] *élèvent dans leurs bras les plus petits pour qu'il puisse embrasser les plaies.* » La mort, lorsqu'elle touche un homme n'est plus ob-scène, elle devient littéralement la scène par excellence qui associe au sein d'une même liturgie le mort et les vivants. Cette évocation de la *Sanch* constitue le texte carrefour qui relie la courte agonie de Marie et l'interminable maladie de la mère. Au-delà des représentations visuelles, ce sont les précisions olfactives qui dominent au sein des tableaux vivants que met en scène le narrateur. L'eau de Cologne, qui se trouve sur la coiffeuse de Marie lorsque Louise pénètre la première fois dans sa chambre, exhale lourdement sa fragrance quand les mères en imbibent les éponges qu'elles placent ensuite dans les mains de leurs enfants. Mais c'est surtout l'odeur des fleurs, qui insensiblement conduit de la scène de deuil véritable – « Restait le parfum lourd et entêtant des fleurs [...] »¹² – vers la scène de deuil allégorisée – « *L'odeur entêtante, cadavérique et poivrée, de ces monceaux de fleurs* [...] »¹³ –, puis qui, se transposant en tableau floral, – « [...] *exposés sur des lits de fleurs* [...] »¹⁴ – suscite l'évocation de fleurs dont le texte lui-même souligne l'absence effective – « [...] ou plutôt – [...] puisqu'une rose desséchée ne sent rien – celui que l'on imagine qu'elle devrait exhaler, c'est-à-dire quelque chose qui serait à la fois fait de poussière et de fraîcheur, [...] » (*Herbe*, p. 10) –. Dématérialisant progressivement l'évocation au profit de sa traduction suggérée, la scène véritable fait place à une image dont le narrateur admet l'artifice, mais qu'il érige en représentation de la morte, et par extension de la mort elle-même : « "Si belle au

11. Claude Simon, *Les Géorgiques*, Paris, Minuit, 1981, p. 225.

12. Claude Simon, *Le Tramway*, p. 139.

13. Claude Simon, *Les Géorgiques*, p. 225.

14. *Id.*

milieu de toutes ces fleurs !”... »¹⁵. Ainsi, procédant au moyen d'un enchaînement de motifs traversant l'œuvre de *L'Herbe* au *Tramway*, le narrateur parvient ironiquement à métamorphoser la scène obscène en la mise en scène d'un *locus amoenus*.

Mais, en l'occurrence, c'est la mort en ce qu'elle possède de définitif qui rachète tout. L'entre-deux, cette situation de ni mort ni vie, suscite le malaise chez celui qui est le témoin horrifié de cette lente et effroyable dégradation de l'être aimé. Louise est attachée à Marie, comme l'enfant représenté dans *Le Tramway* l'est à sa mère. À l'origine la mère voue une haine inextinguible à la guerre qui l'a dépossédée de l'être qu'elle aimait le plus au monde, exécration qui n'a d'égale, de manière diamétralement opposée, que la sérénité qu'oppose Marie aux tourments que lui a fait endurer l'exode. Mais sous l'effet de la maladie qui la ronge à l'intérieur d'elle-même, la figure maternelle devient une créature hybride qui associe l'épure de Marie – « [...] ce corps réduit à quelques os recouverts d'une peau desséchée [...] »¹⁶ ; « le fragile amas d'os et de chair desséchée » (*Herbe*, p. 118-119) – et l'outrance mi-tragique, mi-guignolesque de Sabine – « [...] cadavérique est fardée [...], à l'aspect terrifiant et risible sous le coup d'un irrémédiable outrage, d'une irrémédiable blessure, [...] »¹⁷ ; « [...] son visage fané et peint [...] incarnant on ne sait quelle pathétique protestation, quel pathétique et inégal combat perdu d'avance durant cette période » (*Herbe*, p. 118-119). Et, nous l'avons vu, puisque cette « expression de muette indignation » caractérise le plus souvent la bonne, c'est à une recomposition des rôles féminins de *L'Herbe* que procèdent *Histoire*, puis *Le Tramway*. Dans cette perspective, les personnages de la fiction ne doivent plus être perçus telles des unités autonomes, mais comme des fragments incarnant les diverses facettes de la mère. En effet, Alastair Duncan le précise, « La voix qui parle n'est pas celle de Louise. Elle épouse la conscience de Louise mais ne se borne pas à dire ce que Louise

15. Claude Simon, *Le Tramway*, p. 139.

16. *Ibid.*, p. 69.

17. Claude Simon, *Histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1973, [1967], p. 67-68.

peut savoir ou même imaginer. »¹⁸ Cette voix s'avère être déjà celle du narrateur du *Tramway*, celle de l'enfant devenu adulte qui se souvient de sa cohabitation avec une femme malade, terrible, effrayante, qui était sa mère et qu'il ne pouvait de ce fait envisager d'abandonner.

Privé ainsi de centre, *L'Herbe* relate de manière allégorique ce long face-à-face entre une mère qui se dispose à quitter la vie et son fils qui se prépare à y entrer. Afin de représenter l'effroi qui habita durant cette période l'orphelin privé de toute présence masculine, Claude Simon construisit à l'orée de sa carrière romanesque ce roman féminin, qui littéralement n'en était pas un.

Il semblerait donc que Claude Simon puisse reprendre à son compte la célèbre formule d'Alain Robbe-Grillet : « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi. Comme c'était de l'intérieur, on ne s'en est guère aperçu. »¹⁹ Situer dans un cadre fictif une intrigue fictionnelle afin d'interroger de manière occulte un mystère qui le hante, le procédé en soi est anodin. Engager le lecteur bon connaisseur de la biographie de l'auteur sur une fausse piste familiale, en l'occurrence celle de ses deux tantes paternelles qui se sacrifièrent pour assurer la meilleure éducation possible à leur jeune frère, nombre de romanciers l'ont déjà fait avant lui. Mais, transposer dans un cadre essentiellement féminin un fragment autobiographique qui ressortit à son expérience sensible procède selon un effet de leurre déjà plus singulier. *Mutatis mutandis*, l'opération possède de nombreux points communs avec ce que Jacques Dubois dénomme « l'événement Albertine ». L'on sait en effet que le diptyque d'Albertine fut ajouté au plan initialement élaboré par un Marcel Proust que la mort d'Agostinelli avait profondément affecté. Au-delà de l'événement autobiographique, Jacques Dubois définit ainsi la place majeure dévolue à la jeune fille en fleur au sein de *La Recherche* :

Soucieux des autres jusqu'à l'angoisse, le cher Marcel, mais tellement soucieux de les ramener à soi, de faire du dehors l'aimable

18. Alastair B. Duncan, « Lire *L'Herbe* », in Claude Simon, *L'Herbe*, p. 200.

19. Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Paris, Minuit, 1984, p. 10.

décor du dedans. [...] le roman d'un sujet emphatiquement présent a glissé vers le roman de l'altérité et, plus discrètement, vers celui du sujet comme objet.²⁰

Le « tournant »²¹ que, selon Claude Simon, *L'Herbe* constitue au sein de sa production romanesque, est emblématisé par ce « roman féminin » en apparence fort éloigné de ses préoccupations et pourtant si proche d'elles. Ses premières œuvres sont encore des textes où le sujet se prend pour sujet. *Le Vent*, dont l'influence faulknérienne est perceptible, inscrit ce sujet au sein d'une intertextualité qui l'érige en sujet romanesque. Mais, grâce à ce coup de force qui consiste à inscrire son drame personnel dans un univers exclusivement féminin, il parvient à écrire ce roman de l'altérité à l'intérieur duquel le sujet accède au rang d'objet. Et, comme le fait Proust dans le roman d'Albertine, l'éloignement qu'il prend relativement à lui-même lui permet d'opérer un réancrage plus profond encore en lui-même. À ce titre, l'on peut percevoir Louise comme une version féminine de Louis, le premier de ses héros. Et, si tricher consiste à corriger le hasard comme le rappelle l'épigraphe du *Tricheur* en citant Littré, il ne semble faire aucun doute que si Simon triche avec nous, c'est afin de nous rendre transparent ce hasard patronymique.

Ce pas franchi, le romancier va résolument se consacrer à l'histoire de héros masculins expressément ancrés désormais dans des récits issus de son existence propre. Et, parce que ce pas est franchi, Georges, l'étudiant et le héros narrateur d'*Histoire* apparaissent nettement pour ce qu'ils sont, des projections de lui-même devenues authentiquement des objets d'écriture. Aussi, ce roman féminin, en ce sens où il met essentiellement en scène des femmes, mais qui se révèle n'être ni un roman féminin, ni un roman de femmes, en outrant le trait qui lui permet d'effectuer son coup d'écriture, le mène-t-il à procéder au saut décisif de la révolution albertinienne qui, dans le roman proustien, conduit naturellement au temps retrouvé. Et, en

20. Jacques Dubois, *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997, p. 194.

21. Cf. « Avec *L'Herbe*, par contre, il me semble que quelque chose d'assez différent s'est produit. Un tournant était pris. », in Claude Simon, « Réponses à quelques questions écrites de Ludovic Janvier », p. 17.

deçà, comme le mentionne *in fine* le second épigraphe du *Tramway*, il a conféré à l'image le rôle central qui se doit légitimement d'être la sienne dans l'univers romanesque. Que ce constat – « ...l'image étant le seul élément essentiel, la simplification qui consisterait à supprimer purement et simplement les personnages réels serait un perfectionnement décisif. »²² – soit exprimé par Proust dès la lisière de son œuvre²³ et ne soit « retrouvé » par Simon qu'au terme de la sienne, n'en éclaire que plus profondément l'univers féminin de *L'Herbe* où tout est image, où tout fait image. En effet, dès 1958, sa mère était déjà « si belle au milieu de toutes ces fleurs ! », sans pourtant seulement conférer l'illusion d'être présente.

22. Claude Simon, *Le Tramway*, p. 9.

23. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann, Combray*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987, [1913], p. 84.