

La parabole

Ghislain Bourque

Volume 9, numéro 1, avril 1976

Claude Simon

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500386ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500386ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourque, G. (1976). La parabole. *Études littéraires*, 9(1), 161–187.
<https://doi.org/10.7202/500386ar>

LA PARABOLE

Analyse végétale de L'HERBE*

ghislain bourque

Elle est brève, allégorique, souventes fois sentencieuse, mais toujours là. Imageant un récit qui lui-même masquerait un enseignement, elle, la parabole, agit en sourdine, et à distance. Passée dans la bible, par la bible, son enseignement dévoile une pédagogie, et s'applique de façon directe à l'entendement des Saintes Écritures.

Sans réduire, elle concentre, en cachant ou masquant, du fait de l'allégorie de son récit, l'expansion de son enseignement. Ainsi rejoint-elle la litote, et s'éloigne-t-elle de l'hyperbole. Malgré qu'il faille tenir compte que, si la parabole elle-même se trouve masquée par son déploiement, ou son expansion pédagogique, c'est à l'hyperbole qu'échoit la responsabilité du texte, son déploiement. Que c'est elle, alors, qui doit en rendre compte.

Parabole hyperbolique désormais? Sûrement! Pour autant que soient clarifiées, dans un texte, ce texte (L'HERBE), les positions respectives, à chacun des niveaux, de la parabole et de l'hyperbole.

Avant la preuve, avançons le crime. Qui fut jadis, et se perpétue toujours, celui de commettre l'écriture. Mais de quelle façon désormais? Dans L'HERBE... Et selon quel dispositif?

Pour commencer, il y a parabole, dans L'HERBE, de son commencement, de son écriture, de son verbe, de son temps, de son histoire. Mais dissimulée. Ici, elle ne cache pas un enseignement, ni ne le recèle. Mais un enseignement la masque, sous couvert de formules, de stéréotypes, qui s'agitent un peu à la manière de théorèmes tus, inscrits en blanc, légiférant de façon souterraine le noir du texte, son enseignement justement.

* Roman de Claude Simon, publié aux éditions de Minuit, en 1958, 264 p.

Et à cet enseignement, celui de la parabole, de la démonstration de ses théorèmes, livré en noir tout au cours du texte, vient se greffer l'hyperbole.

Qu'en somme, ici, telle que décrite, la parabole se reconstituerait dans le blanc de l'hyperbole, comme masquée par sa parole, effacée par son expansion.

Mais voilà qu'en retour il faut examiner cette expansion. Elle emprunte alors à la parabole une tournure toute mathématique: ligne courbe dont chacun des points est situé à égale distance d'un point fixe et d'une droite fixe. Et ce, soit en blanc, soit en noir.

a) En blanc, par le fait que la parabole se situe toujours à égale distance de la littérature et de son histoire. Où son point finit par figurer l'histoire de la littérature.

b) En noir, du fait que tous les personnages ainsi que leur histoire n'en font que redoubler l'un ou l'autre, comme deux familles se tenant à égale distance l'une de l'autre, dans l'identité.

Il y aurait donc, dans ce développement hyperbolique de la parabole (récit allégorique écrit en blanc), un développement parabolique de l'hyperbole (structure mathématique de la parabole réduisant l'hyperbole à son niveau rhétorique, et bloquant sa contrepartie mathématique.)

Tache originelle, l'écriture revient toujours sur les lieux de son crime. Surtout quand ce lieu est celui qui transcrivit la tache.

A — L'HERBE SE FAIT VERBE

«Au commencement était le verbe et le verbe s'est fait chair».

Mais rien d'autre que la véracité de cette assertion ne se discute chez Simon, sinon son commencement. Et il faut là avec empressement corriger par: «Au commencement était l'herbe, l'herbe s'est faite verbe, et le verbe s'est fait chair».

D'incarnation, le processus, pour complexe qu'il soit, se détache d'une méthode simple: soit l'inspiration sacro-

sainte métamorphosée aspiration. Une inspiration prise au pied de la lettre qui, elle, aspire à la modification par et d'une simple lettre, la même : H.

Ici le H c'est — il est tentant de l'affirmer — la hache. Que par elle, et uniquement, il peut faire feu de tout bois. Feu littéraire sûrement, où de tout signe se fait verbe. Ainsi faut-il laisser opérer cette hache pour constater qu'à couper du bois elle taille en V son chemin. Et qu'à mi-chemin, le H s'estompe sous les coups redoublés de la hache, abattu, cédant au V sa place, pour qu'enfin prenne pied, dans l'herbe du texte, le Verbe.

Pour allégorique que se constitue cette digression du texte sur son commencement, il faut signaler que ce n'est que vers la fin qu'apparaît la hache, elle-même issue de contexte allégorique : « d'un de ces traditionnels motifs allégoriques, patriotiques et guerriers, ... le tout, les flasques étendards inclinés, la hache, les verges assemblées et la couronne césarienne, comme d'emphatiques et clinquants symboles... » (p. 220), de même quelques pages plus loin : « Marie, la jeune fille enfermée, coulée dans sa sévère robe couleur de bronze et dont la main posée sur le chien sait manier la craie et, tout autant, le râteau à faner, ou la houe, ou la *hache* pour fendre le bois » (p. 232), amorçant en cela l'idée d'un commencement situé ailleurs, dans le futur, et confirmant une célèbre mise en garde : Les premiers seront les derniers, et les derniers seront les premiers. Pour la cause, soulignons simplement que cela se vérifiera aussi, et surtout, au niveau de la temporalité du texte, ultérieurement, dans une manière d'origine, soit là même où cela doit se passer : Au commencement des Temps. Des temps du verbe, cela va de soi.

Bref exposé sur les origines, ce peu d'histoire littéraire, quant au commencement du verbe en son temps, étaye la génération à l'écriture, en élabore sa référence au Grand Livre. Quoiqu'ici exposé en plus modeste, c'est encore d'un livre qu'il s'agit, de son verbe, et de son histoire tout autant. Il n'y a qu'à relire, d'un œil parabolique, l'exergue pour s'en convaincre : « Personne ne fait l'histoire, on ne la voit pas, pas plus qu'on ne voit l'herbe pousser. » (Boris Pasternak).

De l'histoire du verbe donc, du verbe qui pousse, à la manière de l'herbe, sans faire d'histoire, compte tenu qu'il la constitue à lui seul, qu'il en élabore une, puisqu'elle aussi issue d'H (Herbe-Histoire). Ici nul besoin de faire l'histoire, cela en est malgré soi, d'entrée de jeu.

Et que simplement «Personne» s'attarde à n'en point faire ne peut que relancer le texte, sa fiction première: «Mais elle n'a rien, personne, et personne ne la pleurera» (p. 9), son histoire tout autant, sachant que Personne fut pour Ulysse le nom qui lui permit d'affronter et de vaincre le Cyclope. Ici, de même, à ceci près que sont associés rien et personne contre un certain personnage, déjà distinct par son âge, jusqu'à la mort, vaincu et déformé par ses aspirations et expirations, c'est-à-dire: Marie agonisante.

«par les voix déformées, cyclopéennes, mais d'ici, on ne l'entendait plus, seulement le silence.» (23-24)

«En ce sens qu'elle semblait appartenir à une de ces créatures imaginaires, ni homme ni femme, quelque Cyclope «enroué.» (p. 113)

Comme quoi, puisque le Cyclope ici l'est de la bouche, non de l'œil, on ne voit pas l'histoire. Ni plus personne ne la fait, vu que déjà personne, cela en est, cela en provoque, que bref en lui cela pousse, de Personne en Cyclope.

En cela, l'histoire se détermine toute fictionnelle, comme celle des personnages dans les texte, et elle porte par cela même vers l'allégorie le sens de son mouvement: Mélangier l'histoire à la fiction.

B — LE VERBE SE FAIT CHAIR

On y parvient avec ce qui dans la fiction tourne autour d'une histoire de famille. C'est-à-dire de l'histoire du verbe assurant sa progéniture et son épanouissement, dans la chair de personnes avec ce lieu manquant en *Pau* maintes fois évoqué, venu se prêter écho dans cette *peau*, cachée chez les unes (Marie et Eugénie), surabondante chez un autre (Pierre) parce que dit «pachydermique», puis recherchée par certaines, sous couvert de sexe (voir en cela Louise et son amant, ainsi que Sabine et les amantes qu'elle décèle).

Pau impossible à rejoindre, comme peau impossible à toucher, c'est du verbe que sont faits les personnages. Du verbe comme étant la chair de l'être, soit de ce verbe (être) à la fois nom (l'être).

Ici entre autre, comme dominant, non la narration, mais l'histoire, par laquelle il faut entendre aussi bien fiction: Pierre Thomas. Alors, comment ne pas retourner au Nouveau Testament pour relever ce qui s'enchaîne avec les Saintes Écritures.

D'abord Pierre Thomas, c'est Pierre et Thomas, deux prénoms qui, à leur manière, circonscrivent les douze apôtres (curieusement répercutées de façon numérique du fait des douze personnages jouant ici l'histoire, ou la fiction, c'est-à-dire: Eugénie, Marie, Pierre, Sabine, Christine, Irène, Georges, Louise, Amant de Louise, Garde, Julien, Anna), soit l'un le chef, le plus croyant de tous, et l'autre l'incrédule ne demandant qu'à toucher et à voir pour croire; et qu'ensuite c'est sur ce seul prénom, Pierre, que se «génère» l'histoire du roman, selon un jeu de mots qui porte à conséquence: Pierre, tu es pierre, et sur cette pierre je bâtirai mon Église. Jeu du mot ou jeu du verbe, Pierre n'est-il pas celui en qui fut placée toute la foi de ses deux sœurs: «avec ce frère de quinze ans plus jeune qu'elle et qu'elles ont élevé (...), dont elles ont réussi (...) à faire un professeur de Faculté» (pp. 9-10), un peu à la manière dont on élève ou on bâtit une église, ou une maison familiale: «élevé donc (Marie et Eugénie toujours) (...) pratiquement pierre à pierre cette sorte d'ambitieuse (...) demeure» (p. 45).

En sorte que c'est sur ce jeu du verbe qu'apparaît la chair du texte, son écriture première, telle que désormais devenant plutôt: Pierre, tu es Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon roman. D'ailleurs «professeur» grâce aux enseignements et aux sacrifices de ses sœurs, Pierre n'est-il pas «herboriste»? soit celui qui à côtoyer l'herbe finit par opérer du verbe, par l'enseigner et le répandre.

La foi mise en Pierre, par ses sœurs, renvoie à qui fut nommé «père de l'église» l'obligation de se statuer, non le Dieu, mais le père en personne, non son nom, mais son son (c'est-à-dire, sa parole). Ainsi va l'histoire, celle de Personne, du père au son (anglais=fils), de père en fils.

Plus loin donc d'autres fils de cette histoire.

C — LE VERBE SE FAIT CHER

Comme quoi il faut payer pour avoir sa place dans l'histoire. Tout en tenant compte que ce péage est partie intégrante de l'histoire.

Pour cela viennent se juxter quelques considérations sur les affinités, hautement compromises déjà, entre Histoire et Temps. Enclenchées, du plus loin au plus près, ici elles se trouvent fortement surenchérées. Car l'Histoire, c'est le Temps, comme tout, dans ce texte précis, tend, d'un bout à l'autre, à le démontrer, soit par le biais de la mort, celle de Marie, soit par celui du T de soleil toujours veillant et s'éteignant dans le cadre des volets, soit encore par la photographie, la robe, la maison...

Bref, à la limite, il y aurait lieu de croire que telle histoire, celle de ce roman-ci, ne se veut nulle autre que celle du temps, d'une histoire qui se paie en temps, et qui donc, irréversiblement en coûte.

1 — Le Temps et l'Argent

Maintenant que les archétypes sont amorcés, d'une manière ou d'une autre par retour aux sources, comment ne pas obtempérer. Et dans leur cadre encore faut-il explorer leur terrain, selon un mode circonscrivant à la fois le négatif et le positif. Car de cet archétype, autant peut-il en percevoir l'affirmation que la contestation.

Puisqu'aussi bien tantôt c'en est et c'en est pas, avant même son affirmation, sa contestation : « car il apparaît avec un peu de recul que pauvres et riches ont en commun exactement les mêmes goûts, le même comportement, la même façon de s'habiller, mais à quelques années d'intervalle, de sorte que ce qui sépare les pauvres des riches, ce n'est ni (comme le croient les pauvres) le fait d'avoir plus ou moins d'argent, ni (comme le croient les riches) quelque supériorité ou raffinement innés de l'esprit, mais seulement du temps, c'est-à-dire leur position respective dans le temps » (pp 70-71).

Que donc, se servant du même recul, il apparaît que non seulement le temps ce n'est pas de l'argent, mais qu'à la limite *l'argent c'est du temps*.

Curieux renversement qui, en fait, ne permet aucune évacuation de l'archétype proverbial. Tout juste sa circonscription, à savoir les limites de l'enjeu. Aussi, applicable à la texture des robes commandées à Paris par Eugénie et Marie, il se précise selon deux temps bien distincts :

1.1 — *L'argent c'est du temps*

Affirmation sans conteste payée au prix d'une citation à l'endroit des robes de Marie et d'Eugénie: « robes qui avaient elles-mêmes une histoire, c'est-à-dire qui avaient été pour les deux sœurs (...) — la source d'une aventure, non pas seulement en raison de leur prix — quoique, de toute évidence, cette question ait été en elle-même une aventure,... dépensant d'un seul coup dans l'achat de ces deux robes probablement autant, sinon plus que ce qu'elles avaient dépensé pour se vêtir durant toute leur vie » (p. 73).

L'argent avoué dépensé montre bien, par la robe, sa valeur en durée, sa correspondance en temps de vie. Par la robe, justement, l'argent revêt une partie du temps et de son histoire. C'est dire qu'il les dépense.

Puis, comme pour faire contrepoids à ce qui semblerait avoir statut et fonction de négatif pour une seconde formule donnée, issue du temps, se dessine le positif, toujours à même les robes :

1.2 — *Le temps c'est de l'argent*

« Dans leurs austères, raides et somptueuses robes qui devaient représenter le prix de deux ou trois ans de leur vie » (p. 74).

Redressant ainsi, par la robe toujours, ce qui en temps à mesure de prix. Ce que la robe désormais affiche, ce n'est plus sa valeur en argent une fois temporalisé, mais sa valeur en temps une fois monnayé. C'est-à-dire qu'à « deux ou trois ans de leur vie » se greffe un prix, celui de la robe.

Redressant ainsi, selon la formule originelle, ce qui tend à se désigner en tant que texte souterrain, un peu en deçà du verbe, à savoir: sous l'herbe. Une sorte de mouvement en deux temps s'établit pour en faire ressortir un troisième, soit celui de la pose pour laquelle s'exhibe la robe, dans une visée de photographie: l'objectif: «deux ou trois ans de leur vie, elle (Marie) regardant l'objectif en face» (p. 74).

Comme quoi il peut, en certaines circonstances, obtenir l'objectivité de l'histoire, ou l'objectivité dans l'histoire. En autant, cependant, qu'on respecte son poids et sa valeur, sa répartition dans le temps, et reptation tout à la fois: «Le T de soleil rampant lentement à travers la chambre, reptilien,..., sorte de *Mané Tével Pharès* tracé d'un doigt de feu» (p. 110).

Si le temps c'est de l'argent, et l'argent du temps, toutes deux (formules) se situent dans l'objectif de l'histoire de manière à la créer, en retour. Les *Carnets* légués de Marie à Louise en commentent la preuve de façon éclatante. Tout y étant à égal niveau, *Compté, Pesé et Divisé*, rien n'échappe à la facture historique de production et de consommation traduite en «Recettes, Dépenses». Tous, événements dans le temps, habilités à constituer l'histoire de Marie, opèrent un calcul irrévocable et continue, sans rien pour en déroger, ou la contester.

Comme de l'écriture tout aussi bien, puisqu'ici c'est l'encre qui en constitue et en permet le registre: «Les encres avec lesquelles avaient été tracés les chiffres présentant d'une année à l'autre d'imperceptibles différences» (p. 119); ou de la page: «faim, maladie, vêture, page après page, année après année, Louise tournant les épaisseurs du temps» (p. 123) ou encore du mouvement même de l'écriture: «cette rigoureuse expérience qui n'a besoin ni de livres ni de phrases avait conduit la main tout au long des pages, lui avait appris à ne pas faire de distinction entre le fait — l'obligation — de garnir le bûcher, de porter une robe, ou de mourir, écrivant» (p. 124).

Qu'en fait l'inventaire prédomine en ceci qu'il s'affirme en tant que trace du temps et témoin de l'histoire. Ici, la dépense est d'encre, ainsi que la recette d'ailleurs. Son élaboration, soit en *Carnets*, soit en roman, offre la possible

capture, l'illusoire échappatoire, puisqu'en tout et pour tout, si l'argent solde l'histoire du temps et le temps de l'histoire, voire même les cautionne, d'une manière ou d'une autre, sous couvert de Carnets, il faut envisager les Dépenses et Recettes de l'écriture.

2 — Payer pour écrire

Puisqu'écrire, c'est faire l'histoire (voir les Carnets) que l'histoire c'est du temps, et que le temps c'est de l'argent, il ne faut pas bloquer l'embrayage et voir jusqu'à combien à l'heure peut atteindre cette écriture de croisière, une fois levée l'encre.

Ainsi peut-être parvient-on à saisir qu'en toutes circonstances il faut payer pour écrire, qu'il y a consommation de temps, à perte, pour qui justement écrit. Il se doit de tenir pour preuve cette lettre envoyée par Marie :

« Monsieur,

Le premier mars 1935, je vous écrivais que sur vos conseils, j'avais acheté en juillet 1933 deux actions de la Compagnie Internationale des Hydrocarbures et que, depuis, je n'avais jamais entendu parler de cette société, et je vous demandais si j'avais quelque chance de récupérer l'argent déboursé.

Vous me répondiez que, vu la crise boursière, il ne fallait pas chercher pour le moment à vendre ces actions. Je vous renouvelle aujourd'hui ma question et vous serais bien obligée de me dire si cette affaire existe encore et où elle en est.

Recevez, monsieur, avec mes remerciements, mes sincères salutations.» (pp. 217-218).

Étant donné qu'ici l'auteur des Carnets, Marie, a de plus dû écrire cette lettre pour «deux actions de la Compagnie Internationale des Hydrocarbures», et qu'elle s'avère perdante pour ce qui a trait à ces deux actions (sans résultat aucun), il faut en conclure, ou avancer la conclusion, que non seulement faut-il *payer pour écrire*, mais que *l'écriture ne paie pas*. Qu'à ce faire on y carbure, et non sans déboursé de la part du scripteur.

Quant à la réponse confirmant cette hypothèse, il n'y a pas de mal à l'imaginer comme ayant à sa source un éditeur :

« Compagnie Internationale des Hydrocarbures

On nous dit que ces titres ne font l'objet d'aucune demande actuellement et qu'aucun coupon n'a été payé sur ces titres.» (p. 219).

Visant non seulement à indiquer que l'écriture ne paie pas, mais à en préciser peut-être l'origine ou la provenance: c'est-à-dire que *titres d'aucune demande*, ils renverraient à l'auteur de ces titres (L'HERBE et bien d'autres), qui, traduits en romans, demeurent l'objet de peu de demandes, avec toujours plus d'exigence en temps que de compensation en argent.

Alors quoi ?

3 — Jouer à la Bourse son écriture

C'est fait. Cela en découle non pas comme une conséquence logique, mais en tant que cause évidente. L'illusion réside dans le fait que pour échapper au Temps et à l'Histoire il faut acheter, que plus précisément il aura fallu H-T. C'est-à-dire acheter le H (Herbe-verbe-Histoire) et le T (Temps), sous une seule et unique bannière, soit le H initial, celui de l'Herbe, transposé d'un titre de roman à celui d'une action qui pourrait tout aussi bien être celle de l'écriture: Hydrocarbure.

Nul doute que réside là l'échappatoire scripturale, celle du grand jeu où écrire, par l'argent rapporté, pourra peut-être servir à acheter du temps et simultanément à posséder l'histoire.

D'ici là, il n'y a que dépenses, les titres de Simon, bien que traduits en plusieurs langues et donc aussi internationaux, que telle Société d'Hydrocarbure, ne rapportent pas, même qu'en temps et en histoire, ils se font toujours à perte.

Dans un titre, jouer, via l'HERBE, son verbe à la Bourse ne paie guère mieux dans les Carnets de Marie. Bref, condensés de Temps et d'Histoire sévèrement comptés, pesés et divisés en termes monétaires, de Recettes et de Dépenses, c'est au bout du compte, de ses écrits, de ses Carnets, de sa vie qu'il lui en coûte.

Tel le prix de l'écriture: «L'interminable échelle de Jacob s'élevant, s'allongeant, carnet après carnet, et sans commencement ni fin, semblait-il, c'est-à-dire interchangeables (les carnets) dans le temps, les millésimes, (1924, ou 1912), ou 1937) ne correspondant à d'autres différences que celles des prix (...) le lent passage du temps» (p. 223). Prix du temps et de l'histoire qui marque l'écriture, que fait l'écriture à même la main de Marie, de son verbe.

D — LE TEMPS DU VERBE

Temps perdu ou gagné, le référent semble implicite. À grand renfort de T, Proust arrive à la rescousse. Via l'écriture, l'enjeu étant le verbe, tant dans son histoire que dans son temps, il se délimitera justement à compter de son temps, à savoir ce temps dont le verbe voudra bien se vêtir.

Une fois joué à la Bourse, le Temps semble à tout jamais perdu. Et le processus de récupération entrepris par Marie, du fait de sa lettre envoyée à cette Société Internationale des Hydrocarbures a souvent des allures de recherche à l'égard d'actions ou de titres avoués comme plus ou moins existants.

Une recherche qui, en fait, traduit du Temps perdu, perdu parce que joué à la Bourse, avec espoir de gain. Le projet donc, à l'inverse de Proust, est relancé ici avec Simon, selon cette fois L'Herbe ou la Recherche du Temps Gagné.

Et si cela se solde par un échec dans les Carnets de Marie, il n'est pas écrit que cela en soit un par le biais narratif de Louise (celle à qui Marie remet les carnets avant de mourir). Étant donné qu'à ce niveau ce n'est pas l'utilisation du passé qui réalise le verbe, mais bien son opposé: le futur. D'abord, à compter de la toute première phrase du roman: «Mais elle n'a rien, personne, et personne ne la pleurera» (p. 9), donnant le ton sur le temps à venir, sur le projet du texte dans son verbe.

Mais ensuite, et surtout, à compter du milieu du roman, où toute action passe par le futur au niveau même de sa narration:

«**Et plus tard, quand Louise se rappellera cette période**» (p. 124)

«**Et elle pourra se voir pénétrant dans la salle à manger.**» (p. 128)

«**Et elle se rappellera cela.**» (155)

Où cette sorte de mémoire anticipée, sur ce qui se passe fait glisser le présent dans le passé, s'efforçant de le gagner avant même de l'avoir perdu.

Cette recherche ne conduit donc pas vers un temps déjà perdu, mais au contraire gagné, puisque fixé à tout jamais par le futur, sans possible perdition. Ainsi le temps, ainsi l'histoire, tant ces souvenirs futurs jalonnent la présence du texte, la conduisent dans son déroulement, sans risque d'égarément.

En ce sens, la démarche de Louise (non pas comprise comme personnage sujet mais comme mouvement narratif) va bien à l'encontre de celle opérée par Marie dans ses carnets, soit l'une, Marie, inscrivant des bribes de temps et d'histoire, comptées, pesées, et divisées, une fois celles-ci advenues, soit l'autre, Louise, inscrivant au souvenir les événements avant même leur achèvement ou avènement.

Pour l'une, donc, la recherche se porte sur du temps perdu, la quête des titres de bourse le démontre bien, et pour l'autre, elle va droit vers du temps non encore écoulé que déjà récupéré. Ici, à l'appui, une narration au futur, qui en somme se confirme en gain, gain de temps, justement par celui du verbe.

1 — Du T dans le Thé

Chez Proust comme chez Simon, il semble qu'un commun projet de Consommation des temps vaille. À cette distinction près que, pour l'un et l'autre cas, le projet se produit en sens inverse.

Car là où pour Proust, dans une manière de présentification du passé, le thé, au fur et à mesure de sa consommation, récupère le passé, l'aide à rejoindre le présent, chez Simon tout se livre à l'inverse. Ici, point de passé à «présentifier», mais, bien au contraire, du présent à «passéfier». Le T permet le stockage du temps non encore écoulé; il annonce la future «passéification». Quand, chez Proust se consomme du thé (temps) déjà produit, chez Simon, il se

produit du T (Temps) bientôt consommable. C'est pourquoi vaut mieux, pour l'un et l'autre cas, en rester à ces deux étiquettes de recherche: «À la recherche du thé perdu» et «À la recherche du T gagné».

2 — T le signe des Temps

Maintenant, sans plus approfondir le temps qui, de la tasse se déverse dans le texte proustien, renversant ainsi toute logique linéaire, soulignons ce qui, sous bannière de T, semble le plus effectif chez Simon.

D'abord signe des temps :

« un T dont la branche supérieure en forme de mince triangle renversé correspondait à l'intervalle entre le haut des volets et l'encadrement de la fenêtre et qui se déplaçait lentement de droite à gauche, distendu, trapu vers midi, puis de nouveau étiré en diagonale, entre le matin et le soir: comme l'initiale même du mot Temps, une lettre impalpable et têtue se trainant dans l'odeur moribonde » (pp. 19-20).

Il appert que son fonctionnement lumineux s'exécute de la droite vers la gauche, soit à l'inverse du sens des aiguilles d'une horloge, comme si le futur venait, de la droite, à la rencontre d'un temps passé, d'un temps situé à gauche, sur le cadran, ou sur la page.

« Et maintenant, depuis cinq jours, Marie gisait dans la pénombre suffocante de la chambre ou progressait insensiblement le T de soleil: en train de mourir, ou plutôt de se dessécher, de se momifier vivante pour ainsi dire ». (pp. 76-77)

Et qu'il frappe, dans son infreignable progression de mort, tout ce vers quoi il va à la rencontre. Ce qui est inévitable, en somme. Même si pour le contrer, se tente un rétablissement d'une logique temporelle (qui serait celle allant de la gauche vers la droite). Ainsi Marie, par exemple, qui, victime du T, devient l'objet d'une tentative médicale de récupération, sous couvert de T renversé (T), c'est-à-dire d'une seringue qui par son aiguille (d'horloge tout aussi bien) lui injecte du temps qui, cependant, demeure inapte à freiner la progression du futur :

« tenant (le docteur) un instant la seringue levée, verticale, dans le contre-jour, jusqu'à ce que quelques bulles irisées viennent se former, éclater à l'extrémité de l'aiguille, se dirigeant alors vers le lit » (p. 80).

Une simple piqûre de temps, donc, est venu tenter de rétablir l'ordre logique, de renverser la progression du futur, mais sans succès. Cette démarche à rebours du temps sur le texte accapare tout, figeant et réduisant toute écriture à sa limite :

« et, semblait-il, comme poussièreuse, comme si — était-ce le fait des minuscules corpuscules en suspension tournoyant lentement dans la rigide et à ce moment presque horizontale poutre de soleil en forme de T ? — comme si on soulevait chaque fois en y pénétrant, comme dans ces sépultures profanées, un invisible et furieux assaut de cendres » (p. 102),

renvoyant tout personnage face au temps, à son destin apocalyptique, soit fin ou consommation des temps : *Tu es poussière et tu retourneras en poussière.*

Tel le désir du futur. Celui non pas d'effacer, de réduire à néant, mais de remplacer, d'interchanger les particules, de redistribuer cette poussière.

3 — T comme Texte

Il en va de même. Poussière d'encre, toutes particules finissent par s'interchanger, et par recomposer une autre histoire, porter la création ailleurs, ou bien au même endroit, en guise de remplacement.

Ici Temps et Histoire filent et défilent à n'en plus finir, telles ces robes (ou cette maison dont chacune des pierres finit par être remplacée, au fur et à mesure, sans pour autant que change la maison ; ou ces personnages...) dont les pièces sont remplacées au fur et à mesure de leur usure, jusqu'à ce que nul morceau originel ne subsiste, hormis la robe elle-même, sa charpente, sa coupe.

Bien sûr, se retrouvent là encore les séquelles de l'entreprise proustienne, dont les deux pôles tenaient de la robe et de la cathédrale (œuvre-robe et œuvre-cathédrale). Entrevu, le symptôme cathédrale a pris forme déjà dans toutes les références bibliques, ainsi que dans Pierre, à la fois chef de l'Église et point de départ de sa construction (pierre à pierre), et encore dans le temps où défileraient à tour de rôle les douze apôtres en tant que parties constituantes (douze heures) d'une horloge astronomique : « à la façon de ceux de ces horloges astronomiques où sont à la fois

représentés les heures, les signes du zodiaque, *les douze apôtres*, les marées, les années bisextiles et les éclipses de lune et de soleil, l'aiguille pointant donc dans le même instant sur plusieurs indications» (p. 203). Formant ainsi cathédrale de Temps et de Texte.

Quant à la robe, tout semble se détacher en plus clair :

«cousant leur robe — ou plutôt raccomodant, réajustant sans cesse les mêmes, en faisant une nouvelle avec les deux vieilles, elles-mêmes produites, dérivées, de robes précédentes, ce qui faisait qu'une seule robe représentait (cols, poignets, corsage, ceinture, jupe) une ingénieuse combinaison de quatre autres au minimum» (p. 42).

Faite pour être portée, il semble qu'en retour ce soit elle qui porte une sorte d'histoire. Les multiples combinaisons qu'elle offre indiquent, morceau par morceau, ce qu'en temps elles représentent, ainsi que les histoires respectives qu'elles colportent.

L'usure qu'elle masque par remplacement, sitôt un morceau désagrégé, se traduirait ainsi par du blanc qu'elle habille, un corps blanc pour être plus précis, sur lequel viendrait se fixer du sombre : «pensant au *corps intact*, ignorant, *blanc*, aussi intact, aussi ignorant qu'à sa naissance : non pas un corps, pas la chair, pensa-t-elle, mais la *négation de la chair*, comme si *sous la robe* sombre et flasque *il n'y avait rien*, et imaginant ce rien, la *peau blanche* intouchée sur les membres grêles» (p. 60).

Une page en somme, à noircir, dont la peau n'aurait d'existence que dans son masque, que par son masque. Et le blanc, celui de la peau de Marie ou d'Eugénie, jouerait, sous la peau du texte, de négation à l'écriture. Mais, en ce cas-ci, une négation comblée, puisque d'un blanc recouvert en permanence. De sorte que tels personnages n'auraient d'histoire que par la robe qu'ils semblent porter, et, qui, en fin de compte, les porte :

«à cette époque où les femmes avaient l'air, non de porter des robes mais d'être portées par elles ou plutôt d'en émerger (...), hors d'une sorte de carapace cartonneuse et dure à l'intérieur de laquelle leurs corps, leurs corps de femmes, existaient, se tenaient sans doute à la façon d'un corps de tortue); robes qui avaient elles-mêmes une histoire» (pp. 72-73).

Ou, revêtu, le corps s'avère *corps-texte*, sombre sur blanc avec son existence historicisée. En se sens, comme revê-

tant la page, effaçant de son empreinte la négation originelle, ce *rien de personne*, le texte s'exhibe, se parade, en tant que robe du Temps. Et rien ni personne n'empêcheront la parole d'affirmer que ce texte a une belle robe.

Pour en quelque sorte constituer des personnages, le verbe qui s'est fait chair a conservé des allures de verbe, et ce qu'il expose à vue, ressemble à de la chair de verbe.

E — TOUT S'EMBOÎTE

Parce qu'à bien y regarder, tout porte à désigner la boîte comme lieu privilégié de la création, et ce tant par son contenu que par son contenant, où se surimprime l'image du « c'est pourquoi. »

En cela, bien sûr, que rien d'autre que la boîte en fer blanc n'indique la boîte. Elle se désigne d'ailleurs bien assez d'elle-même :

« Mais une boîte à biscuits ou à berlingots, en fer, toute piquetée de rouille avec, dessus, une jeune femme vêtue d'une longue robe blanche, à demi allongée sur l'herbe dans une pose à la fois langoureuse et raide, avec juste la pointe des pieds, ou plutôt des soullers, dépassant sous le dernier volant, pudique et ridicule, et, couché près d'elle (qui dans sa main tient une même boîte sur le couvercle de laquelle sa même image se répète, comme dans ces jeux de miroir sans fin) un de ces petits chiens blancs et frisés, le tout (la dame, le caniche, la prairie) dans un cadre de fleurs et de rubans aux noeuds d'un bleu pervenche et... » (p. 11).

Simple image « mise en abîme », dès le départ, cette boîte donne le ton et le pas à une foule de relations conséquentes.

Image représentant une dame et un chien, dans laquelle s'intercale en retour la même boîte avec la même image, suggérant une sorte de représentation à l'infini. Voilà ce qu'il semble en être jusqu'à ce que, plus précise, sa description réapparaisse : « La vieille boîte sur le couvercle de laquelle l'image de la jeune femme alanguie et du même petit chien frisé au nœud bleu se répétait, indéfiniment reproduite sur le couvercle de la même boîte en réduction que la jeune femme tenait dans sa main (en réalité, c'est-à-dire de façon visible, 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, et le petit chien, un point.,» (185). Et cette fois-ci, ce n'est plus l'infini qui prédomine, mais seulement sa suggestion. Quant à l'image, elle n'apparaît en clair que deux fois, la troisième ne jouant qu'un rôle de «tache sur le vert de l'herbe». Originelle peut-être, sans être la première, cette tache n'en indique pas moins la tâche de l'être du verbe, foisonnant justement à décrire l'image, dédoublée.

De «Fer blanc» la boîte s'exhibe à représenter le blanc, à l'imager. Ses deux éléments, dame en robe blanche et caniche blanc, témoignent de ce faire. Ils en témoignent même jusqu'à la tache, troisième représentation perceptible, comme conduit par la boîte, jusqu'à la rouille! Comme si justement l'image était celle du blanc, envahie par la tache, et sa rouille, où s'emboîterait l'idée du faire, mais en blanc toujours.

Puis, minée par la tache et la rouille, déchue, renvoyée sur la page, au noir. Ainsi la description, son écriture, son processus, employée à faire ou à exécuter en noir cette image. Voire même à la restituer.

1 — L'Image est une Image

À tout le moins, l'image, telle qu'employée sur la boîte, offre un aperçu de ce qu'il faut s'attendre à trouver dans la boîte. À l'origine, biscuits ou berlingots, ces sucreries, depuis le temps, ont fait fermenter le fruit défendu. Car là, tout bien conservés dans une boîte, ce que fait passer à Louise Marie, ce ne sont autres que les *bijoux de famille*, au sens usuel de l'image.

Cela s'emboîte, l'image du contenant déterminant l'état du contenu, par-delà sa «scription» noire, son sens blanc, imagé. D'autant plus que cela se confirme à demi par la nomenclature, lors de l'inventaire :

**«une bague en or ayant la forme d'un serpent
une bourse en or
une bourse en argent plus petite
...les deux boules ayant la forme d'un gland» (p. 117)**

Puis, de l'image représentation à l'image métaphorique, se confirme l'emboîtement, puisque, dans la boîte même, réside une autre boîte, blanche elle aussi :

« une boîte en carton blanc glacé entourée d'un lacet, blanc lui aussi sans doute à l'origine, mais maintenant jauni et contenant : » (p. 117) (suit l'énumération inventorielle), et comme piquetée de rouille puisque jaunie au lacet.

Subsiste, en plus, contenue, une autre boîte, seconde dans l'énumération, ronde cette fois, mais sans contenu avoué :

« une petite boîte ronde en métal argenté au couvercle orné d'une tête de femme » (p. 117), et ne pouvant donc jouer que d'indicateur dans ce processus d'emboîtement, c'est-à-dire :

- a) boîte à biscuits ou à berlingots désignant l'image représentation (dame et caniche)
- b) boîte ronde au couvercle orné d'une tête de femme indiquant le relais de la femme à la femme (de Marie à Louise), de l'image métaphorique (Marie comme Louise) du contenu pour ce qui a trait aux bijoux de famille.
- c) boîte en carton blanc qui marque le principe d'emboîtement des deux formes d'image développée, leur processus.

L'image triple sur la boîte, dont une partie n'est plus qu'une tache et un point, correspond donc à une boîte triple, dont une, la seconde, ne contient rien.

Il y a tout lieu de croire qu'un rapport de structure s'établit de contenu à contenant, dans une stricte équivalence au niveau de leur développement.

2 — De la Parenthèse à la Parenté

Légitime manière de se « mettre en abîme » à un niveau essentiellement formel, l'écriture ouvre et referme la parenthèse sur l'écriture, la même, afin qu'elle puisse mieux, de l'intérieur, se représenter.

Sorte de miroir linéaire, elle affiche l'horizontalité de l'image, via l'inventaire de ses signes. La parenthèse entre-

tient avec elle-même une parenté, souventes fois au moyen d'un « comme », inscrit dès son ouverture servant à entretenir la fonction métaphorique de l'image, particulièrement de celle qui lui renvoie son écriture.

Plus qu'une hypothèse, la parenté s'avère thèse.

Et surtout si entre en considération l'étalage des « bijoux de famille », non dans l'énumération qu'ils suggèrent, mais dans la progéniture qu'ils engendrent. C'est-à-dire, ce qui, au niveau des personnages, ouvre une parenthèse à la parenté.

À bien distinguer les divers éléments de la famille Thomas, ainsi que les quelques personnages gravitant autour d'elle, la situation se clarifie.

- a) En première instance une génération s'élabore. Ainsi : Eugénie et Marie élèvent leur frère Pierre, beaucoup plus jeune qu'elles. Pierre épouse Sabine et entretient avec elle des relations toujours plus envenimées. Ensemble, ils auront trois enfants.
- b) Deuxième volet qui s'avère une reprise du premier : Christine et Irène sont les deux premiers enfants de Pierre et Sabine. Georges n'arrive que très tard (trop tard peut-être, dit-on) recréant ainsi l'écart déjà effectif entre Pierre et ses deux sœurs, sauf que, cette fois, il est aussi applicable à Georges vis-à-vis de ses deux sœurs
Georges épouse Louise. Tout comme chez Pierre et Sabine, leurs relations s'enveniment.
- c) À cela se superposent quatre autres éléments, attachés, d'une manière ou d'une autre à la famille, et développés pour se répondre :
 - 1 — Julien domestique, amant de la bonne.
 - 2 — Anna, bonne (actuelle ou passée ? peu de précisions à ce sujet), mise enceinte par Julien (à tout le moins tel que cela est suggéré).
 - 1 — Anonyme, ingénieur des Pétroles, amant de Louise, mais sans effet de procréation.
 - 2 — La Garde soignant Marie, porte sur le dos la bosse naissant sur le ventre d'Anna.

Deux d'entre eux, Julien et Anna, sont au service de Sabine, et deux à celui de Louise, (*du moins ils y sont rattachés*) du

fait que l'un est son amant et l'autre une garde qu'elle aura probablement fait venir pour soigner Marie dont il semble qu'elle (Louise) ait la garde.

L'organigramme des douze personnages se déploierait donc de la manière suivante :

Marie + Eugénie		Julien + Anna
	Pierre + Sabine	
	Georges + Louise	
Irène + Christine		Amant + Garde

Trois couples, ou un couple triple, dans un dispositif familial évoquant deux générations où l'une serait à l'image de l'autre, c'est-à-dire où Georges, Louise, Irène, Christine, l'amant et la Garde, répéteraient l'ordre engendré plus haut par Pierre, Sabine, Marie, Eugénie, Julien et Anna.

L'une donc serait à l'image de l'autre, mais où l'autre même serait une image, et finit par s'avouer telle. En ce sens que ce qui fixe au mieux l'utilisation des bijoux de famille, c'est encore sa preuve, soit une photo de famille, surtout si cette photo est image d'un mariage.

Renvoyant aux actions achetées par Marie et Eugénie, ces *bijoux de famille* permettent de jouer à la *Bourse* son image, avec pour effet, cependant, tel l'achat des titres d'Hydrocarbures, que la famille concernée se retrouve, sinon avec un faux taux de valeurs achetées, à tout le moins, avec une photo où les valeurs, soit Pierre et Sabine, se sont dégradées depuis.

F — L'IMAGE SE DÉVELOPPE

L'autre serait donc une image. Et, comme pouvant d'une pirouette permettre l'échappatoire à la simple dualité, cette troisième image, la photo de mariage, affiche, en retrait, le processus historique. Exhibant par là même comment se constitue par rapport à l'autre une image, ainsi que ce à quoi elle conduit.

Il est donc désormais question du processus que suscite la photographie : « (tels qu'ils figuraient, lui et elle, sur cette photographie, ce groupe pris quarante ans plus tôt, le jour de leur mariage) fades, avec cet air un peu niais, agaçant

même, dont on ne sait s'il tient au fait de *poser devant l'objectif*, à l'émotion, au *style photographique* de l'époque ou à cette insupportable bonne conscience que confère la virginité», (p. 69). Et ce processus vient parer au plus pressé en s'indiquant en tant que style d'image, style de l'image obtenue, par l'objectif, et donc destinée au développement.

Pour s'en tenir à la famille, l'effet réside dans ce «l'une est à l'image de l'autre» et les éléments essentiels au développement particulier de l'image photographique. À savoir que «l'une est à l'image de l'autre» de manière à ce que l'une et l'autre composent ce développement, en tant que négatif et positif de ce qui se joue au niveau du cliché.

Ainsi donc, et seulement, s'obtiendrait une écriture objective dans son histoire, (de famille), une fois obtenu son développement, à la fois positif et négatif.

Cela se prouve par simple parallélisme des personnages en jeu, composant deux familles qui, en fait, n'en font qu'une seule, objective, mais qui comporte à la fois son positif et son négatif.

Et cela se répercute chez chacun d'entre eux, selon le principe du double: d'abord Eugénie et Marie, deux vieilles filles identiques qui meurent toutes les deux, et qui au bout du compte se superposent jusqu'à n'en former qu'une seule, asexuée, caractéristique, puisque noire de vêtements (positif) et blanche de peau (négatif); puis de Pierre à Georges, en opposition cette fois, puisque que Pierre est gros et Georges maigre, l'un a réussi ses études, l'autre non, l'un est herboriste, l'autre travaille une terre de cailloux, l'un tromperait (Pierre), l'autre serait trompé (Georges), etc...; ensuite de Sabine à Louise, données chacune pour le double de l'autre par un jeu de miroir dans la salle de bain dédoublée, l'une fragile et délicate (Sabine identifiée à de la porcelaine de Saxe) mais trompée, et l'autre plus forte (s'identifie à l'herbe et à la terre) et plus ambitieuse, puisque trompant (ainsi Louise ne se définit-elle pas Saxe mais sexe), et projetant de gagner Pau (Peau, mais avec succès, ce qui laisse supposer que Louise restera avec Georges comme Sabine est restée avec Pierre, c'est-à-dire dans la plus totale inharmonie; quant, enfin, à Christine et à Irène,

elles ne font que redoubler Eugénie et Marie, sans plus, presque dans l'anonymat.

Et une fois ce double élaboré, alors seulement en ressort l'objectivité, soit celle de chacun des personnages, perçu selon ses deux volets.

La photographie jouerait dans cet ordre de choses qui serait la manifestation de l'objectif, sa capture du temps et de l'histoire de manière à ce que s'en détache un témoignage objectif. C'est-à-dire que traduite en écriture, la photographie en exhibe ici le mécanisme.

1 — *Les images d'Encre*

La boîte contenant et affichant l'image (soit la dame au chien ainsi que le sens imagé des bijoux de famille) vient s'avouer *boîte à images*. C'est-à-dire celle qui en enregistre et en produit à compter d'un simple déclic, opéré à même la boîte. Un cliché, en somme, mais adressé à qui le produit, soit l'appareil photographique. Un cliché développé, d'image en image, à commencer par «Au commencement était le verbe, et le verbe s'est fait chair» jusqu'à son envers produit sur la fin de l'Herbe et qui sera examiné un peu plus loin (sur la fin de l'analyse), en passant par toutes sortes d'étapes paraboliques qui n'échappent pas au cliché, pas plus qu'à l'archétype ou à l'allégorie, d'ailleurs.

À fixer l'objectif (voir Marie sur la photo de mariage), finit par se détacher ce qui le compose, ainsi que ce qu'il vise. En écriture, positif et négatif s'activent, tantôt par développement de l'un, positif, bien sûr, puisque noir sur blanc : «Louise pouvant les voir surgir tous deux, se matérialiser peu à peu à travers le bruit multiple de la pluie nocturne, les multiples rayures noires s'entrecroisant, se superposant, se biffant, se pourchassant, des vieux films, et eux semblables aussi à ces personnages des vieux films anachroniques» (p. 187) et encore : «tous les deux se mouvant à travers ou plutôt derrière le rideau de *pluie noire* et serrée (comme si une main rageuse avait tissé *au-devant de ou par-dessus leurs images ce furieux réseau* — à la façon dont un enfant griffonne les illustrations d'un livre — pour les effacer, les biffer, eux» (p. 188).

Jusqu'à ce que finisse par se détacher sur la page l'écriture, «de pluie noire» activée par une «main rageuse». Mais de manière à masquer ou couvrir là où les images qui, elles, se situent surtout du côté du négatif, puisqu'en toutes circonstances, livrées en blanc sur noir.

Négatif de l'écriture, ces images stimulent celle-ci. C'est de lui, du négatif, du blanc, que démarre l'écriture. Toute l'opération consistant à la masquer et à la dé-crire, à la couvrir de noir pour la mieux mettre en relief. Sans pour autant la faire disparaître complètement, puisqu'elle demeure, en tout lieu, à titre de stimulant dont l'action s'agite tout autant entre les lignes, à la ligne ou sous la ligne. Une sorte d'écriture blanche, non pas marginale, mais, pour ce cas précisément, souterraine.

2 — *Les Dessous de l'Écriture*

À l'image de l'herbe qui masque sa racine, et donc sa croissance. Car si, sous terre, tout prend forme, rien pour autant du dessus ne se perçoit. Seule subsiste au regard la manifestation du dessus. Ainsi du verbe taillé dans le vert de l'herbe. Il agit sur le dessus du texte. Même si dessous cela pousse, cela ne perce pas, cela reste en blanc, à travailler de façon grouillante et souterraine.

Ce passage déjà cité, inspiré à Sabine par le corps de Marie, clarifie en blancheur cet envers de l'écriture :

«pensant au *corps intact*, ignorant *blanc*, aussi intact, aussi ignorant qu'à sa naissance: non pas un corps, pas la chair, pense-t-elle, mais la *négation* de la chair, comme si *sous la robe sombre* et flasque, *il n'y avait rien*, et *imaginant ce rien*, la *peau blanche intouchée* sur les membres grêles, avec ces plis, ces fines rides, comme les corps fripés des nouveaux-nés, comme si, pense-t-elle encore, *elle était là-dessous* comme au jour de sa naissance, comme si tout ce qui dépasse, le visage, les mains, les jambes, avait vieilli, *jauni, mais que là-dessous elle soit comme au premier jour* » (p. 60).

Elle le clarifie en justifiant cette peau blanche, négation de la chair, bientôt négatif de l'écriture, préservée au moyen d'une robe sombre, véritable positif. Tout concorde à l'énon-

cer: sous la robe que serait l'écriture noire sur blanc qui gît sous la peau, autre écriture, mais blanche sur noir. Les deux ne s'affairant qu'à constituer le texte, à se le répartir et se le diviser en toute objectivité. De là, d'ailleurs, en retour, naîtrait du texte son objectivité.

À ce compte, Eugénie et Marie jouent de concert à élaborer en blanc. Toutes deux vêtues de sombre, vierges et blanches de peau, asexuées par surcroît, mais aussi contenant, dit-on, en chacune d'elles les deux sexes, elles passent vite, par le biais de leur mort respective, à ce dessous du texte animant et agitant en leur trépasement toutes les histoires familiales. Comme si, sous terre, elles enrichissaient l'herbe, la faisaient pousser « alors on viendra tout simplement la prendre et l'emporter, *la mettre en terre comme une ordure*, une simple chose dont on se débarrasse en l'enfouissant et en tassant la terre par-dessus » (p. 170).

La mort ne traduit pas un pourrissement, loin de là, mais un engrais. Bien qu'effacé, une fois en terre, c'est là qu'elle agit le plus. Marié à la pluie qui parcourt le texte de long en large (soit en eau, larmes, orage attendu, ou encre) jusqu'à sa toute fin: « toutes ses *feuilles* déversant une brusque et *ultime pluie*, puis quelques gouttes encore, groupées, puis, un long moment après, une autre — puis plus rien. » (p. 262), il contribue à la pleine croissance du texte, au foisonnement de sa végétation.

Tout cultivateur ne craindra pas de l'affirmer: un bon engrais et une bonne pluie sont indispensables à la culture, qu'elle soit d'herbe ou de verbe.

Ainsi seulement peuvent pousser et se développer, tantôt l'herbe, devenant robe de la terre, tantôt verbe, robe de la feuille.

Un roman n'est-il pas élément de culture ?

G — LA CHAIR SE FAIT VERBE

Qui pousse, qui pousse, mais qui aussi se freine. Après un long trajet parcouru sur le dessus, au moyen de mots noirs, arrive le tunnel, ou la déviation, de sorte que le reste du chemin est au dessous, dans le blanc, aspiré. Alors se

perçoit la fin d'une certaine écriture, annoncée comme étant de surface. Or, point de surprise quant au blanc. Sur la page, il n'en flotte, tel un iceberg, que très peu, à la surface. Ce qui, d'emblée, porte à croire qu'il en reste suffisamment dessous. Le réservoir en est grand, pour ne pas dire inépuisable.

À l'origine, le verbe fut donné pour être entendu. Et c'est désormais chose faite, filtrée par la chair de Louise, lui parlant: «Toujours debout, l'herbe, les minces *langues d'herbe* le long de ses jambes nues mollement balancées, non pas la brise mais l'air tiède en paresseux remous, ..., léchant ses chevilles, *les multiples langues vertes de la terre* » (p. 20), lui parlant dans la langue de l'herbe sur la chair, ou dans celle du verbe se faisant chair; et elle, l'entendant à coup sûr, puisque contenant et possédant le sens idéal pour cette captation: Louise donne l'ouïe.

Ce fut l'un des points de départ. Maintenant, pour ce même personnage, se manifeste un point d'arrivée. Une fois le verbe entendu par la chair, celle-ci, en retour, se métamorphose en verbe. Dans un processus, cependant, qui requiert des étapes, au nombre de trois, à l'image de la boîte. Soit autant qu'il en faut pour que puisse s'opérer le transfert, et la métamorphose:

- a) D'une boîte où figurent dame et caniche étendus dans l'herbe. (p. 11). Positif.
- b) À la passation de la boîte de Marie à Louise, et où Marie sert la négation de cette image, son négatif même, puisqu'elle-même en propose ailleurs la contradiction: «la droite un peu pendante, le bras replié sur le dossier de la chaise, la gauche posée sur le dos d'un chien les deux pattes de devant allongées sur sa cuisse — pas un petit chien blanc, frisé et enrubanné, pas plus qu'elle-même ne porte une robe blanche et enrubannée (mais sombre au col montant) et n'est allongée sur l'herbe (mais assise sur une chaise), le chien au poil ras, et sombre lui aussi » (pp. 228-229).
- c) Puis enfin à Louise figurant la fin du parcours: «Louise maintenant étendue dans l'herbe, inerte, sans un mouvement, comme morte » (p. 247).
Sans chien véritable, mais avec ce qui pourrait tout aussi bien le figurer, c'est-à-dire son amant, puisque ce der-

nier la suit: «et lui, derrière elle, *la suivant*, disant quelque chose, et elle s'arrêtant, tout à coup, se retournant, disant...» (p. 237), comme un chien. Dans un apport d'objectivité cernant ou découlant des deux images précédentes. De verbe entendu, elle métamorphose sa chair en chair de verbe écrit, d'abord, puisqu'ayant pour amant un «Ingénieur des Pétroles», et que donc, par le fait même, elle tient à la laisse, par personne interposée, dira-t-on, ce si précieux *or noir* tant et tant utilisé à la matérialisation du verbe (encre noir), à l'histoire de la littérature.

Désormais, Louise n'entend plus: «les paroles ne lui parvenant même pas, ou du moins ne parvenant même pas à se transformer (les mots, les signes verbaux et sonores) en quelque phrase qui signifiât pour elle autre chose qu'un bruit, un son» (p. 250). Métamorphosée en verbe, elle n'est plus apte à l'entendre ni à l'exprimer, ne pouvant plus qu'être verbe. Étendue dans le vert de l'herbe, sa chair devient verbe, verbe qui au texte s'imprime: «(c'est le lendemain, et c'est de nouveau le soir, et elle se tient là de nouveau, parmi l'herbe folle, *les feuilles*, l'ombre, la complice et *verte noirceur immobile*...)» (p. 20).

Le vert de l'herbe alors se confirme «verte noirceur immobile», parmi les feuilles, qui, sans l'ombre d'un doute, sont noircies de verbes.

H — LE VERBE SE FAIT HERBE

L'attention se porte à la mise en gerbe du verbe. Louise offre sa chair au verbe, se la fait consommer par l'imprimatur. Quant à l'endroit où s'effectue cette opération, il est marqué, lui aussi, d'une sorte de récupération; là où Louise s'est étendue: «(comme si elle pouvait sentir la forme — *le moule en creux* — non seulement de son crâne mais de *son corps tout entier imprimé sur la terre*)» (pp. 251-252).

Devenue ou déchue verbe, elle réalise le corps-texte, tout entier imprimé, non sur la page, mais sur la terre. C'est dire qu'une progression fait que, marié à la terre, le verbe (Louise) s'établira herbe, y poussera: «couchée maintenant de tout son long au sol, adhérant au sol, enfonçant, *enfouis-*

sant son visage dans l'herbe fraîche, comme pour l'y imprimer, respirant longuement l'odeur puissante et âcre d'herbe et de terre mêlées, (...), respirant simplement, s'emplissant tout entière de l'odeur végétale et pure, puis se relâchant, s'abandonnant, toujours allongée sur le ventre, mais la tête tournée sur le côté, pouvant maintenant sentir s'imprimer dans sa joue les croisillons d'herbe écrasée, et, devant ses yeux, le pré s'étendant, au ras de son visage, l'herbe multiple et folle se détachant comme des coups de pinceau à l'encre de Chine » (p. 254).

Son corps tout entier, non seulement respire l'herbe, mais l'habite. Fondue à la terre, elle se laisse envahir par elle, l'herbe s'imprimant dans sa joue, tant sur son corps que sur son verbe (« l'herbe multiple et folle se détachant comme des coups de pinceau à l'encre de Chine »).

Ce ne sont plus les « langues d'herbe » qui parlent à Louise le verbe, mais le verbe qui parle de Louise à l'Herbe, le verbe qui parle de Louise en tant qu'herbe, dans la langue de l'herbe, son langage, sa végétation.

Elle pousse et ça pousse. Tant pour s'effacer, à contre-courant dans la terre, que pour foisonner, imprimée sur la Terre. Ainsi, elle commet l'histoire, noyant son identité dans l'herbe, faisant en sorte qu'elle ne soit plus perceptible et que, malgré tout, du dessous au dessus, elle pousse, sans rien, ni personne.

Telle serait, désormais, la coupe de la Hache en V une fois la tâche abattue, dans le hêtre justement.

De cette manière se perçoit la raison d'être de l'Herbe en tant que titre: permettant l'action par la culture, l'action économique, puisque titre et action sont autant de termes boursiers, puis action sur la culture, puisqu'il démontre l'économie d'un texte, ainsi que l'objectivité qu'il produit.

L'être d'un texte c'est son verbe, son verbe en herbe, qui se pose à la fois chair, être et verbe, puis, son herbe en verbe, relancée de manière à ce que les Saintes Écritures attrapent, malgré elles, l'Herbe-être.

Université Laval