

Approches du végétal en temps de guerre dans les récits de Claude Simon et Pierre Gascar

Aurélien d'Avout

Si les *relations étrangères* relèvent traditionnellement du domaine géopolitique, rien n'empêche de considérer l'expression dans un sens plus large en l'ouvrant aux liens que l'homme peut nouer avec un autre règne que le sien, en l'occurrence avec ce que l'écrivain Pierre Gascar appelle le « peuple végétal¹ ». En temps de guerre, ce rapport ne semble pas aller de soi, à plus forte raison lors de la débâcle de 1940 dont la fulgurance et la densité événementielle privent *a priori* le sujet du temps nécessaire pour entrer en contact avec les végétaux, qu'il s'agisse de les contempler ou de les manipuler. Malgré tout, les soldats parviennent parfois à s'abstraire de l'univers guerrier pour rejoindre celui des plantes, des arbres et des forêts.

L'appréhension d'une telle relation invite à envisager le récit de guerre sous un nouvel angle et fournit l'occasion de mettre en regard la vie et l'œuvre de deux auteurs, Claude Simon et Pierre Gascar, dont les points communs se révèlent nombreux. Au-delà de leur expérience respective de la Seconde Guerre mondiale – ils sont tous deux mobilisés en 1939 et faits prisonniers en 1940 –, les auteurs partagent notamment un même goût du voyage – ils ont tous deux sillonné le monde, en promeneurs spontanés ou en écrivains invités² – et un même point d'attache, le Jura – Simon, à Arbois, depuis l'enfance ; Gascar à Baume-les-Messieurs, où il passe une large partie de sa vie.

¹ Pierre GASCAR, *Les Bêtes* suivi de *Le Temps des morts*, Gallimard, coll. « Blanche », 1953, p. 213.

² Voir à ce sujet l'article de Jean-Yves Laurichesse dans le présent volume, « Autoportrait de l'écrivain en invité ».

Cet ancrage provincial n'est peut-être pas sans lien avec leur attention aux formes du vivant en général et au végétal en particulier, qui affleure jusque dans les titres de leurs œuvres – *L'Herbe*, *L'Acacia* et *Le Jardin des Plantes* pour l'un, *La Graine*, *L'Herbe des rues*, *Le Gros Chêne*, *Un jardin de curé*, *Le Règne végétal* et *Pour le dire avec des fleurs* pour l'autre. Précisons que la vaste production littéraire de Gascar, écrivain français reconnu dans l'après-guerre (il obtient le Prix Goncourt en 1953 pour *Les Bêtes* suivi du *Temps des morts*), commence à être redécouverte, sous l'impulsion des travaux de Pierre Schoentjes en particulier³.

On laissera de côté la question du rapport au végétal pendant la drôle de guerre – ce qui appellerait une étude d'une autre ampleur⁴ – pour se concentrer sur les séquences de la débâcle et de la captivité. Cette dernière, assez vite interrompue pour Simon (qui parvient à s'évader au bout de quelques mois), se révèle d'une durée autrement plus longue pour Gascar : après deux tentatives d'évasion manquées, l'auteur est envoyé dans le camp lointain de Rawa-Ruska (en actuelle Ukraine) où il occupe une fonction peu commune : celle d'entretenir un cimetière situé à proximité d'un bois. Cette expérience est diffractée dans trois de ses récits : la première version du *Temps des morts* en 1953, la nouvelle « Les fougères » publiée dans *Le Règne végétal* en 1981, et la version définitive du *Temps des morts*, sous-titrée *Le rêve russe*, qui paraît de manière posthume en 1998⁵. Du côté de Simon, c'est à un corpus également pluriel qu'il convient de faire appel, depuis *La Route des Flandres* jusqu'au *Jardin des Plantes*, pour appréhender, dans une perspective écopoétique, la valeur singulière du végétal en temps de guerre et la manière dont il se présente comme le vecteur d'un autre rapport à soi et au monde.

On envisagera en premier lieu les modalités de présence du végétal dans les récits et la faculté qu'il a de relativiser les circonstances de la guerre, voire de les dissiper. Précieuse ressource pour le soldat, l'univers des végétaux présente toutefois une dimension ambivalente que

³ Voir en particulier Pierre SCHOENTJES, *Écrire la nature, imaginer l'écologie. Pour Pierre Gascar*, Genève, Droz, 2021. Le chercheur accordait déjà une place importante à cet auteur dans *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, Marseille, Wildproject, 2015.

⁴ On ne pourrait faire à ce sujet l'économie d'une analyse d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq (1958), en correspondance avec la nouvelle « Le fortin » de Gascar et les pages de Simon centrées sur son bivouac dans la forêt de Trélon (*Gé*, p. 713-715 et 720-722 ; *Ac*, p. 1170-1172 ; *JP*, p. 1080-1082).

⁵ Par commodité, nous abrègerons les références à ces trois œuvres, toutes publiées aux éditions Gallimard, en recourant respectivement aux initiales *TM*, *F* et *TMRR*.

les auteurs traduisent en recourant notamment à un registre ironique. À la compagnie des arbres et des plantes succède enfin la mise en scène du devenir-végétal du sujet lui-même, réintégrant l'élémentaire de manière parfois heureuse.

Sollicitations végétales

Au cours de la débâcle de mai et juin 1940, les combattants évoluent souvent dans un cadre rural. Le végétal y occupe naturellement une place importante, comme le confirment chez Simon les notations relatives au paysage perçu. La présence des bois, des prés, des vergers, des haies offre en général aux soldats un refuge (certes précaire) pour s'abriter du feu ennemi. Il s'agit là d'une scène récurrente, que l'on trouve également dans « Le chemin creux » de Gascar, nouvelle retraçant la retraite militaire de l'auteur en Normandie, au milieu du bocage normand : « Chacun de nous, rejetant son casque sur sa nuque, collait alors son nez contre la terre ; on sentait tomber sur soi des branches fauchées par les éclats⁶. »

Mais lorsqu'à l'issue de la débâcle les soldats sont envoyés dans des camps de prisonniers allemands, ils se confrontent à un environnement où le végétal est réduit à la portion congrue. Le camp forme en effet un lieu clos, resserré, densément peuplé, laissant peu d'espace à la végétation : celle-ci se développe surtout au-dehors, par-delà les fils barbelés que les prisonniers ne peuvent franchir. Dans un passage de *La Route des Flandres*, Georges scrute ainsi les baraques des camps « alignées sur la plaine sablonneuse, avec ça et là, à l'horizon, des bouquets de pins et un soleil rougeâtre » (*RF*, p. 311). De même, compte tenu de « l'aridité presque africaine du camp » (*TM*, p. 220), ce n'est qu'en faisant porter son regard au loin que Gascar remarque une « butte couverte d'arbres romp[ant] l'uniformité de l'horizon » (*F*, p. 12). Il distingue également de vagues tournesols, « peuple végétal et pensif condamné le reste du temps à la grisaille du soleil » (*TM*, p. 213), offrant aux soldats un miroir de leur triste condition. L'écrivain

6 P. GASCAR, « Le chemin creux », dans *Le Fortin*, Gallimard, coll. « Blanche », 1983, p. 104. Voir à ce sujet P. SCHOENTJES, « Imaginaire du chemin creux et chemin creux imaginaire. Esthétique de l'écriture de la nature chez Pierre Gascar », *La Revue des Lettres modernes*, série *Voyages contemporains*, n° 5, « Chemins de France », Philippe ANTOINE et Jean-Yves LAURICHESSE (dir.), 2023-4.

Francis Ambrière affirme à cet égard avoir passé en captivité « quatre ans et demi d'une existence *végétative*⁷ », tandis que Simon, dans un montage photographique original de son *Album d'un amateur*, met en regard son portrait de prisonnier avec un cliché de grand format montrant un pré où paissent deux ruminants (*AA*, p. 27).

Le contact avec le monde végétal s'opère pour l'essentiel lors des rares sorties qu'effectuent les prisonniers hors du camp, dans le cadre de travaux forcés. En témoigne, dans *La Route des Flandres*, la cueillette des glands ramassés autour du chantier où les prisonniers s'exécutent sous la surveillance de sentinelles (c'est à la faveur d'une telle occasion que Simon entreprend son évasion). L'expérience végétale de Gascar en captivité est quant à elle plus intense et constitue un cas assez exceptionnel. Chargé de l'entretien d'un cimetière « placé à flanc de butte et dans les hautes herbes » (*TM*, p. 220) à l'extérieur du camp, il jouit régulièrement d'un havre bucolique. Ses camarades et lui ont pour devoir point trop accablant de cueillir des fleurs et de les arroser, de désherber les tombes, de scier du bois pour fabriquer une clôture, tandis que la complaisance de leur gardien leur permet des incursions répétées dans le bois situé à proximité.

Dans certains cas, les végétaux circulent à l'intérieur même du camp, brisant la frontière *a priori* étanche entre les hommes en captivité et les plantes en liberté. Celles-ci font l'objet d'échanges et de tractations entre soldats, au même titre d'ailleurs qu'une quantité d'autres biens dont Simon dresse la liste hétéroclite : parmi « des livres de philosophie, des faux bijoux, des guides touristiques, des photos obscènes, des ombrelles, des raquettes de tennis » figurent ainsi des « oignons à fleurs » ou encore des « traités d'agriculture » (*RF*, p. 310). Gascar quant à lui introduit de manière clandestine des fougères au sein du camp (il en tapisse notamment le fond de son lit), qui suscitent chez ses codétenus à la fois méfiance et fascination. Dans le contexte morose et stérilisant de la captivité, ces plantes se chargent en effet d'« une valeur presque magique » (*F*, p. 23).

Le végétal ne forme donc pas que l'élément d'un décor lointain : il fait aussi l'objet d'un contact rapproché, tactile et plus fréquemment visuel. Sa contemplation se présente comme une activité heureuse ; à travers elle, les individus s'imprègnent de la matérialité du monde. Gascar observe

⁷ Francis AMBRIÈRE, *Les Grandes Vacances, 1939-1945*, Éd. de la Nouvelle France, 1946, p. 365 (nous soulignons).

longuement au bord de la mare jouxtant le cimetière des « violettes, renoncules, myosotis nains revivifiant les vieux herbiers de la mémoire » (TM, p. 221). Ici, l'euphorie florale de l'auteur tient d'abord au plaisir d'une reconnaissance des espèces, plaisir également éprouvé par Grange, le héros d'*Un balcon en forêt* de Julien Gracq (1958), lorsqu'il identifie des « fougères-aigle⁸ » dans la forêt ardennaise. Côté allemand, on songe aux pages du journal d'Ernst Jünger, *Jardins et routes* (1942), où l'auteur dit multiplier les arrêts à cheval au cours de la *Blitzkrieg* pour se plonger dans les délices de l'observation botanique – rappelons au passage que son récit *Sur les falaises de marbre* (1939), publié trois ans plus tôt, met en scène deux héros herborisant dans leur ermitage alors qu'ils assistent à la montée de la barbarie. Le plaisir de Gascar est quant à lui redoublé par l'occasion qui lui est donnée de renouer avec une partie de sa propre histoire : l'auteur remonte au temps de l'enfance où, encore écolier, il composait des herbiers et recevait des leçons de choses.

Leçon de choses : le terme fait bien sûr songer à Claude Simon, dans les œuvres duquel réapparaissent des scènes de contemplation végétale marquées par une proximité physique on ne peut plus forte entre le sujet percevant – allongé au sol – et l'objet perçu – l'« étroite bande d'univers qui s'éten[d] devant lui » (RF, p. 363). Ces séquences s'accompagnent de descriptions minutieuses où herbes, feuilles, fleurs et plantes sont soigneusement scrutées. Dans *La Route des Flandres*, Georges observe ainsi au pied d'une maison en briques « le départ des fortes tiges dont la visière de son casque l'empêchait de voir le haut » (RF, p. 363). Ce départ de tiges est aussi le point de départ d'une ekphrasis dont la force rhétorique, nourrie de termes techniques, se fonde sur le déploiement d'un réseau d'images et de notations synesthésiques :

[les tiges] à peu près de l'épaisseur du pouce, rayées de stries ou plutôt de cannelures longitudinales d'un vert plus clair, presque blanc, et couvertes d'un léger duvet, non pas couché, mais poussant perpendiculairement à la tige, les premières feuilles du bas déjà flétries et desséchées, [...] mais celles du dessus encore fermes, fraîches, avec leurs nervures claires et ramifiées comme un réseau symétrique de veinules, de fleuves, d'affluents, la matière même des feuilles moelleuse, veloutée, quelque chose (se détachant sur les briques rugueuses, minérales et sanglantes) d'incroyablement tendre [...] (RF, p. 364)

⁸ Julien GRACQ, *Un balcon en forêt*, dans *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. III. Au sujet de ce motif végétal en particulier, voir l'article d'Agnès CASTIGLIONE, « La "fougère-aigle". Paysage et merveille dans *Un balcon en forêt* », *La Revue des lettres modernes. Série Gracq*, n° 7, 2010, « La mémoire et le présent », p. 85-99.

Si ce dernier adjectif renvoie au « vert tendre », une nuance chromatique souvent convoquée sous la plume de Simon lorsqu'il dépeint la nature (et qu'il faut ici opposer au rouge sang), il fait également signe vers la « tendre indifférence du monde » – qu'évoque Albert Camus à la fin de *L'Étranger* (1942). En apportant à l'homme une forme de réconfort ontologique, la contemplation du vivant le plus élémentaire permet de suspendre la tragédie de la guerre, au moins pour un temps.

Qui plus est, l'attention portée par Simon aux végétaux est notamment informée par sa pratique du dessin. Dès l'été 1938, à Collioure, Simon dit croquer des « arbres dans le bois de chênes lièges derrière le Racou⁹ », tandis que plusieurs de ses esquisses datant de 1941 portent sur de semblables sujets¹⁰. Dans les dernières pages de *L'Acacia*, les dessins de végétaux occupent une place de prédilection dans la vie du narrateur à son retour de captivité, alors qu'il est encore ébranlé par les événements qu'il vient de vivre :

Il ne lisait rien, même pas un journal [...]. Un jour il acheta cependant un carton à dessin, du papier, deux pinces et, au cours de ses promenades, il s'asseyait quelque part et entreprenait de dessiner, copier avec le plus d'exactitude possible, les feuilles d'un rameau, un roseau, une touffe d'herbe, des cailloux, ne négligeant aucun détail, aucune nervure, aucune dentelure, aucune strie, aucune cassure. [...] Il dessina aussi les feuilles en forme d'étoiles des platanes aux troncs blancs et ocellés. (*Ac*, p. 1246)

En s'immergeant dans la contemplation de la nature, le sujet reprend goût à la vie et s'émancipe peu à peu du traumatisme de la guerre. Si dessiner aura sans doute permis à Simon d'approfondir son art de la description, il faut également faire cas de son attention à la production picturale de son temps, comme le dévoile l'heureuse coïncidence qu'il relève entre son œuvre et celle de Jean Dubuffet, dans une lettre du 21 mai 1973 :

Ce n'est d'ailleurs par la première fois que je me « rencontre » ainsi avec vous. Je me rappelle quelle a été ma surprise de voir, en 66, à votre grande exposition d'Amsterdam, ce *Chemin bordé d'herbes*, ou ce *Pied du mur herbeux* ou encore ce *Court l'herbe sautent les cailloux*, peints par vous dans les années cinquante où j'avais de mon côté tenté de faire la même chose avec des mots dans certains passages de *La Route des Flandres*. Quand mon bonhomme se retrouve à quatre pattes sur un chemin ou couché, le nez contre le pied d'un mur... (*Du*, p. 14-15)

⁹ Cité par Mireille CALLE-GRUBER, *Claude Simon : être peintre*, Hermann, 2021, p. 25.

¹⁰ On peut en voir deux reproductions dans M. CALLE-GRUBER, *op. cit.*, p. 25 et 107.

C'est sans doute parce que les objets naturels sont perçus dans leur plus haut degré de détail que la magie opère, qu'une sublimation artistique et littéraire peut avoir lieu.

La guerre dissipée

Indéniable ressource morale pour le sujet, la rencontre avec le monde des végétaux se déroule dans un espace-temps spécifique. Elle a lieu le plus souvent dans des sites isolés qui, au beau milieu de l'univers guerrier, forment de salutaires enclaves, à savoir des « îlots contrastant par leur atmosphère et leur organisation avec ce qui les entoure¹¹ ». Ils constituent pour les soldats les « lieux d'une secrète désertion » (*F*, p. 19), à défaut d'une évasion véritable de la zone de guerre ou du camp. L'étang où Georges trouve momentanément refuge apparaît ainsi préservé, loin du « gigantesque vacarme » (*RF*, p. 364) causé par les combats. À l'abri du feu, le personnage peut contempler les « archipels de confettis agglutinés » (*RF*, p. 305) qui flottent à la surface de l'eau et « écouter le puissant silence végétal » (*Ac*, p. 1067) qui l'entoure. Le cimetière du *Temps des morts* confère quant à lui au narrateur une « immunité » (*TM*, p. 255) fondamentale, comme si le lieu était régi par d'autres lois que celles prévalant partout ailleurs en temps de guerre. Gascar l'affirme explicitement dans la version finale du texte, en filant la métaphore juridique à partir d'une notion empruntée au droit international : « Empreint d'un caractère d'*extraterritorialité*, [le cimetière] représentait un lieu neutre, soustrait aux combats, dès l'instant où il avait accueilli quelques-unes de leurs victimes » (*TMRR*, p. 31¹²). La vocation funéraire du lieu le charge d'une dimension sacrée qui le sépare du monde en proie au chaos, en accord avec l'étymologie du « mot *Friedhof*, nom allemand du cimetière, qui signifie littéralement "lieu de paix" » (*F*, p. 13).

Par ailleurs, parce que les végétaux renvoient par leur nature élémentaire à un temps immémorial, ils invitent l'individu à s'abstraire

¹¹ « Enclave », *Trésor de la langue française informatisé* [<http://www.atilf.fr/tlfi>].

¹² Nous soulignons. Gascar utilise également le terme dans sa nouvelle « La Forêt » pour désigner la réserve naturelle qu'il traverse, dotée « d'un caractère d'extra-territorialité bien autrement marqué que celui des portions de forêt simplement interdites à la chasse » (P. GASCAR, « La Forêt », *Le Règne végétal*, p. 148).

de la temporalité resserrée de la guerre. Tel est le cas de la réserve forestière dense et silencieuse qui forme le cadre de la nouvelle « La Forêt », dans *Le Règne végétal*. Au sein de cet espace préservé, sous le couvert duquel Gascar tente de s'évader de son premier camp d'internement en Allemagne, « le temps semblait s'être immobilisé¹³ ». Si la contemplation du monde végétal présente une vertu suspensive, elle permet plus encore de remonter le temps : le bois qui jouxte le cimetière du *Temps des morts* revêt pour les personnages l'aspect d'une « forêt originelle », semblant jaillir « comme d'un plissement hercynien » (*TM*, respectivement p. 231 et 223). Il en va de même pour d'autres décors végétaux évoqués dans la littérature de la Seconde Guerre mondiale, à l'instar du roman d'Albert Vidalie, *Les Verdures de l'Ouest* (1963), qui met en scène des prisonniers errant dans la nature sauvage à la fin de la guerre : « La forêt s'étend et se déploie autour d'eux. Chaque pas qu'ils font sous la voûte frémissante élargit le monde des arbres et lui rend peu à peu ses dimensions primitives¹⁴ ». Prolongeant cette perspective, Gascar procède dans « Les Fougères » à une savante digression, adossée à des connaissances botaniques poussées – l'auteur porte en effet un très vif intérêt à ce domaine de l'histoire naturelle, aussi bien théorique que pratique, à travers la constitution de collections personnelles¹⁵. Au cours d'une marche en forêt, rebroussant chemin jusqu'au cimetière, le narrateur de la nouvelle déclare :

Accroupi devant des fougères, on découvre, dans une lumière verte et dorée, une image des forêts de l'ère primaire, dont les paléobotanistes nous disent que des filicales – c'est le nom générique des fougères – de la taille de nos arbres en étaient le principal élément. Aucune autre plante ne nous permet de nous représenter ce qu'était la domination végétale, au début du monde vivant. [...] Pas de fleurs, pas de graines, pas de fruits : la plante verte à l'état pur. Depuis plus de deux cents millions d'années, la fougère se borne à répéter sous le soleil, à l'air libre, l'empreinte qu'elle a laissée dans les couches du carbonifère ; c'est une duplication vivante de l'éternité. (*F*, p. 20)

Si le végétal fait remonter au sujet la flèche du temps, c'est qu'il incarne l'idée d'une généalogie lointaine, d'une permanence immuable, directement opposable au règne de la destruction suscitée par la guerre.

¹³ *Ibid.*, p. 133.

¹⁴ Albert VIDALIE, *Les Verdures de l'Ouest*, Julliard, 1963, p. 42, cité par P. SCHOENTJES, *Ce qui a lieu. Essai d'écopoétique*, op. cit., p. 70.

¹⁵ La dynamique narrative du *Présage* (1972), l'un des récits les plus notables de Gascar, se fonde sur la collection de lichens que l'auteur rassemble au cours de ses nombreux voyages à travers le monde.

Pareillement, le narrateur des *Géorgiques*, préparant avec ses camarades un brasier dans la forêt d'Ardennes, au cours de l'hiver rigoureux de la drôle de guerre, rappelle « l'état (temps, espace, froid) où devait être le monde à l'époque des cavernes, des mammoths, des bisons, et autres bêtes gigantesques chassées par des hommes gigantesques pour prendre leurs fourrures, boire leur sang chaud, au sein de gigantesques et inépuisables forêts » (*Gé*, p. 721). Le retour au primordial, la « plongée en direction de l'originare¹⁶ » qui se déclenchent au contact du monde végétal arrachent le sujet à la chronologie immédiate de la guerre et lui fournissent une planche de salut.

Celle-ci est d'autant plus précieuse que le végétal, inchangé depuis les temps les plus anciens, offre aussi l'image d'un élan vers la lumière, d'une germination renouvelée. Dans *L'Acacia*, le brigadier se rappelle en bivouaquant dans la forêt de Trélon « les senteurs d'humus, l'irrésistible et invisible poussée de la sève » (*Ac*, p. 1171), ailleurs décrite comme « triomphale » (*Ac*, p. 1067). Dans *La Route des Flandres*, l'« herbe sauvage » (*RF*, p. 363) coincée sous les briques mais se ménageant une place entre leurs interstices forme comme une allégorie de la vie jaillissant malgré tout. Chez Gascar, les fougères rapportées dans le camp sont pour les prisonniers une « image de vraie campagne, comme une bouffée d'air frais, une bouffée de vie, une bouffée d'espoir même » (*F*, p. 24). Sous l'apparence immobile de la plante, le narrateur savant révèle un « grouillement figé », un « fourmillement contenu qui rend ses frondes imperceptiblement vibrantes comme les antennes palmées de certains grands papillons » (*F*, p. 31). Quoique invisible, une énergie vitale circule au sein du tissu organique de la plante, apportant une forme de réconfort pour le prisonnier.

Ironiques Arcadies

Si le monde végétal met la guerre en suspens et dissipe ponctuellement son image, il ne l'annule pas pour autant. Tout en prenant acte de la vitalité des plantes, les auteurs soulignent leur ambivalence symbolique : « Dressées et oscillant dans la lumière du sous-bois, les fougères disaient

16 Lucien DÄLLENBACH, « La question primordiale », *Sur Claude Simon*, Minuit, 1987, p. 74.

la vie, mais elles étaient aussi cette flore du néant qui [...] accompagne les morts de ses larges palmes figées » (*F*, p. 31).

L'inscription du végétal dans les paysages de guerre dépeints par Simon fait ainsi l'objet d'une tension. Si le tableau idéalisé que l'auteur dresse de la nature emprunte à la tradition du *locus amoenus*, il est dans le même temps soumis à un travail de sape. La « sylvestre paix » (*RF*, p. 306) qui se dégage des espaces naturels produit en effet un contraste provocant avec l'horreur de la guerre en train de se jouer. D'où l'ironie dont Simon fait preuve lorsqu'il mentionne tel « pimpant décor de prés fleuris » (*Ac*, p. 1032) évoquant, à l'endroit même de la catastrophe, un « rendez-vous d'amour pour marquis et marquises déguisés en bergers et bergères » (*RF*, p. 246). Ce cadre pastoral, redoublé par les toponymes des villages « aux consonances d'eaux vives, de fraîcheur et d'ombrages » (*JP*, p. 1016), tranche avec le danger de mort permanent auquel sont exposés les soldats. De cet inadéquat écrin de verdure, Simon souligne le caractère « perfide », épithète employée dès le plan de montage de *La Route des Flandres*, dont l'une des sections s'intitule « La nature paisible et perfide ». Ce travers moral attribué au monde des plantes est illustré par la charge létale que recèlent les éléments végétaux observés par Georges, ici de « larges feuilles en forme de fers de lance », là une « corolle de feuilles [...] déchiquetées, dentelées et hérissées (comme ces anciennes armes ou ces harpons) » (*RF*, p. 306 et 364). Dans le même sens, « les bois épars sur la campagne » évoqués plus loin dans le récit sont métaphorisés en « taches semblables à des nuages verts déchiquetés hérissés de sombres cornes triangulaires » (*RF*, p. 402).

L'écart entre la sérénité du cadre bucolique et la cruauté de l'histoire est porté à son comble dans les textes de Gascar, tantôt sur le ton de l'humour, tantôt sur le mode de l'ironie tragique. Le cimetière champêtre dont prennent soin les soldats est rattaché, par le biais d'une référence artistique, au monde de l'Arcadie :

Le cimetière, nous y menions cette vie bien ordonnée qu'on voit dans les anciens tableaux ou, plus encore, sur les vieilles tapisseries, les vieilles mosaïques. Un homme est assis près d'un pied d'anémones ; un autre coupe de l'herbe avec une faucille ; quelqu'un s'appuie sur une lance, et puis, il y a de l'eau, un buveau à plat ventre, un personnage, les yeux au ciel, qui puise de l'eau dans une jarre jaune... (*TM*, p. 220)

Loin de combattre, comme l'exige leur fonction première, les soldats en captivité s'adonnent à des travaux de jardinage – ce qui, en

soi, suffit à les dégrader par rapport au modèle du héros guerrier. Ils le font qui plus est avec un excès de zèle, en y mettant une « application de pépiniériste » (*TM*, p. 211) qui les transforme ridiculement en « maniaques de l'herbe occupés à travailler sur les morts *comme à une broderie* » (*TM*, p. 271, nous soulignons). À travers l'allusion à Pénélope, cette autre figure de l'attente, le texte réactive le souvenir de l'épopée pour mieux montrer l'abîme qui sépare les soldats de leurs antiques modèles. Le narrateur en a du reste bien conscience : « Notre tâche, arroser quelques pieds d'oxalides dans un endroit reculé de la Volynie, prenait un caractère d'absurdité presque irréaliste » (*TM*, p. 221). Les soldats passent moins de temps à enterrer les morts – noble tâche au demeurant –, qu'ils n'usent leur énergie à orner exagérément les tombes. Le spectacle de ce cimetière pavoisé devient en effet d'une beauté dérangeante dès lors qu'on le resitue dans le contexte de l'extermination des Juifs d'Europe, suggérée au sein du récit. Le camp de Rawa-Ruska se situe en effet à proximité des camps de concentration et le narrateur dit entendre les cris, apportés par le vent, des Juifs qui y sont convoyés en train. À côté du cimetière juif local à l'abandon, profané par les autorités qui utilisent ses pierres tombales pour des travaux de voirie, le cimetière raffiné dont prennent soin les prisonniers français se charge d'une dimension indécente, finissant par « évoquer, avec son gazon, sur les lieux mêmes des grands festins de la mort, “un coin pour la dinette” » (*TM*, p. 229).

Devenir-végétal

Simon et Gascar ne s'en tiennent pas à décrire le végétal comme un élément indépendant du sujet ; ils abolissent dans leurs récits les frontières traditionnellement établies entre les formes du vivant, dans la mesure où l'expérience de la guerre pousse l'homme dans ses retranchements. En déployant un imaginaire de la métamorphose, en représentant le devenir-végétal de l'individu, les deux auteurs expriment en première instance l'idée d'une désappartenance à l'humanité. À preuve la scène simonienne, narrée dans *La Route des Flandres* et *Le Jardin des Plantes*, où les soldats français sont sommés par leurs geôliers allemands de s'allonger par terre toute une nuit. Faisant corps avec le sol, ils en deviennent

partie prenante, assimilés qu'ils sont à des « lignes d'épis fauchés » (*JP*, p. 1087). Le narrateur se nourrit même de l'herbe poussant à sa surface : « Étendu sur le ventre il presse son visage dans l'odeur végétale et fraîche. Il ouvre sa bouche et la remplit de l'odeur. Il referme sa mâchoire et se met à la broyer entre ses dents » (*JP*, p. 1087). Par cette activité de mastication puis d'ingestion, le narrateur est animalisé, se comparant lui-même à plusieurs catégories d'herbivores – « je suis un cheval, un bœuf, une chèvre » (*JP*, p. 1087) –, comme le suggèrent également les deux photographies d'*Album d'un amateur* mentionnées plus haut. La situation dégradante à laquelle sont réduits les prisonniers (l'expérience de la faim engendrant une insupportable déchéance physique et morale) les éloigne du genre humain.

Plus encore, les récits de Simon mettent en scène une inversion du rapport de force entre l'homme et la nature : le premier n'est plus maître et possesseur de la seconde, mais en devient la proie. En témoigne la métaphorisation de la campagne en « fleur carnivore » dans *L'Acacia* :

[...] [les cavaliers] simplement manquants, disparus, comme si la grasse et verte campagne en absorbait peu à peu une ration, engloutis, digérés, avec cette imperturbable et vorace bienséance qui lui permettait d'ingurgiter à la façon de ces fleurs carnivores bêtes et gens [...] (*Ac*, p. 1031)

Les végétaux et l'herbe en particulier, ordinairement foulés et écrasés par les bottes des soldats, prennent ici une manière de revanche. À la vision angoissante d'une dévoration répond celle, plus douce mais non moins réjouissante, d'une lente désintégration de l'individu :

[...] je gisais mort au fond du fossé dévoré par les fourmis mon corps tout entier se changeant lentement par l'effet d'une myriade de minuscules mutations en une matière insensible et alors ce serait l'herbe qui se nourrirait de moi ma chair engraisant la terre et après tout il n'y aurait pas grand-chose de changé, sinon que je serais simplement de l'autre côté de sa surface [...] (*RF*, p. 373)

La projection morbide du narrateur anticipe l'indifférenciation organique à laquelle le corps humain est promis. Nés de la terre, les hommes finissent par y retourner, et après l'avoir cultivée, vient leur tour de la nourrir. Gascar parle à ce sujet de la « fertilité mortuaire » (*TM*, p. 278) caractérisant les terres qui entourent le camp et il évoque lui aussi dans son récit la manière dont l'homme contribue *in fine* au cycle de la croissance végétale :

Plus que les vies animales du sous-sol, plus que les mouvements des bêtes fouisseuses, les racines des arbres, tâtonnantes, animées par leur croissance, allaient peu à peu envelopper ces morts dans le réseau d'une vie silencieuse à laquelle, par chacune des cellules de leurs dépouilles, même lorsque celles-ci seraient intégrées à la terre, ils participeraient. (*TMRR*, p. 47)

La décomposition des défunts est en l'occurrence moins tragique qu'elle n'est placée sous le signe d'une communion, chère à la pensée unanimiste de Gascar¹⁷. Si pour l'auteur les êtres « [se sont] effectivement évadés de "l'espèce" » (*TM*, p. 222) à Rawa-Ruska, ils ne sont pas pour autant destinés à un pur et simple anéantissement. En réintégrant l'ordre du vivant, la terre d'où ils sont sortis, ils participent à une forme de régénération du monde.

Sous la plume de Gascar comme chez Simon, le tapis végétal est ainsi appréhendé comme l'émanation directe des morts, par l'intermédiaire d'une métaphore capillaire récurrente. Pour Cordonnat, membre du groupe des « cimetiériens » dans *Le Temps des Morts*, « les herbes, ce sont les cheveux blancs des morts » (*TM*, p. 255). De manière analogue, le narrateur de *La Route des Flandres* imagine que « là-haut [l'herbe] continuerait à croître toujours indifférente et verte comme dit-on les cheveux continuent à pousser sur les crânes des morts » (*RF*, p. 374). Ailleurs, Simon évoque « la terre profonde qui cache en elle sous sa chevelure d'herbe et de feuilles les ossements des défuntes Rossinantes et des défunts Bucéphales » (*RF*, p. 360) et il mentionne dans *La Chevelure de Bérénice* le « vent mou qui faisait ondoyer les herbes sur les dunes chauves chevelures des morts » (*CB*, p. 555). Au-delà de la guerre, le devenir-végétal de l'être humain continue d'irriguer l'imaginaire de l'auteur qui compare à plusieurs reprises les troncs des arbres à des jambes féminines, évoquant dans son *Album d'un amateur* cette « métamorphose ovidienne [...] de quelque nymphe sylvestre et géante au bassin renflé, aux jambes semblables à des fûts de colonnes retournant au règne végétal, fouillant le ciel de leurs racines » (*AA*, p. 32).

Ce qui ressort du lien entretenu avec le règne végétal, « source fertile de métaphores¹⁸ », c'est au fond la consolation qu'il est en mesure d'ap-

¹⁷ Pour un examen plus approfondi de cette question, voir P. SCHOENTJES, *Écrire la nature, imaginer l'écologie. Pour Pierre Gascar, op. cit.*, « Une immense communion. Pratiques et inflexions de l'unanimisme », p. 75-94.

¹⁸ Randi BROX BIRN et Valérie BUDIG MARKIN, « L'herbe comme référent dans l'œuvre de Simon, de *L'Herbe* à *L'Acacia* », dans *Claude Simon 1 : À la recherche du référent perdu*, Paris, Caen, Lettres Modernes Minard, mars 1994, p. 63-81.

porter à l'homme abandonné à son sort de soldat. La fragilité ontologique de ce dernier, liée au péril de la guerre, l'ouvre à l'écoute d'autres règnes que le sien et développe en lui une forme d'empathie nouvelle. Chemin faisant, l'homme prend conscience d'une parenté de condition avec le vivant, à laquelle fait écho le cliché de Simon représentant un bois flotté sur le rivage, avec pour légende « Rejeté par la mer » (*Ph*, p. 119). Parce que les végétaux emblématisent autant la vie que la mort, Simon et Gascar leur accordent une attention soutenue. Développées dans le temps de l'enfance, mais authentiquement scellées dans celui de la guerre, les affinités électives qu'entretiennent les auteurs avec le règne végétal perdurent tout au long de leur vie. Ils y reviennent d'œuvre en œuvre, dans une perspective plus phénoménologique pour Simon – lequel trouve en eux un moyen d'« approfondir l'inépuisable richesse enfouie dans le concret des choses¹⁹ » –, davantage tournée vers la cause écologique pour Gascar.

19 Lucien DÄLLENBACH, « La question primordiale », *op. cit.*, p. 79.